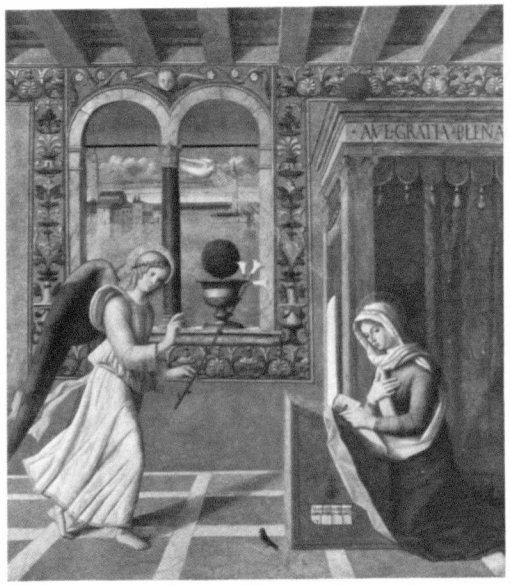
Originalveröffentlichung in: La pittura in Italia. Il Cinquecento, Milano 1987, S. 86 - 103

La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento

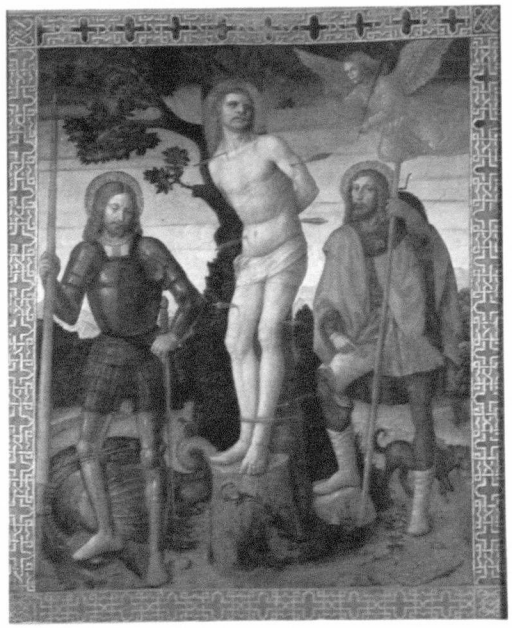
Alessandro Nova

La storia politica delle due città si svolse per alcuni secoli su linee parallele: chiusa la fase della dominazione viscontea, esse prestarono solenne giuramento di fedeltà alla Repubblica di Venezia rispettivamente nel 1426 (Brescia) e nel 1428 (Bergamo). Da allora le vicende sociali e politiche dei due centri furono indissolubilmente legate alle alterne fortune della Dominante sino al trattato di Campoformio (1797): così dopo il lungo periodo di prosperità economica che aveva contrassegnato gli ultimi decenni del XV secolo e i primi anni di quello seguente, Brescia e Bergamo vennero travolte dagli avvenimenti della Lega di Cambrai subendo la prima uno dei più efferati saccheggi della storia d'Italia (febbraio 1512) e la seconda quell'alternarsi di confuse alleanze e di occupazioni francesi, spagnole e, per brevi periodi, veneziane che segnarono duramente il volto dell'entroterra veneto sino alla pace di Noyon (1516). Compromessi per sempre i sogni di espansione, la Repubblica mirò a mantenere una posizione di vigile neutralità senza farsi coinvolgere in altri conflitti devastanti e preferendo agire per vie diplomatiche: questa politica prudente non risparmiò alla terraferma altri patimenti e vessazioni, soprattutto durante il terzo decennio quando si acuirono le tensioni religiose e ricomparvero gli spettri della carestia e della pestilenza favoriti dai passaggi degli eserciti impegnati nella lotta per la supremazia sul ducato milanese, ma assicurò almeno una prolungata stabilità di governo.

Nonostante queste comuni esperienze, le dimensioni, le risorse, le strutture sociali e di conseguenza le ambizioni delle due città furono quanto mai differenziate. Innanzi tutto la popolazione di Bergamo ammontava, allora come oggi, alla metà di quella di Brescia e questo dato statistico, insieme alle rispettive collocazioni geografiche, spiega in parte il diverso rapporto con la Dominante. Bergamo, che per ovvie ragioni rivestiva un fondamentale ruolo strategico per la difesa dello Stato, era maggiormente esposta agli influssi del vicino territorio milanese e per questo motivo anche più aperta alla diretta ingerenza di Venezia (basti pensare al doloroso episodio delle fortificazioni imposte alla città nel 1561 che portò alla demolizione di alcuni edifici-simbolo della storia locale come il prestigioso convento domenicano di Santo Stefano); Brescia invece poté contare, almeno in apparenza, su una maggiore autonomia garantita dalla sua solida attività economica e dalla sicurezza dei suoi confini: circondata



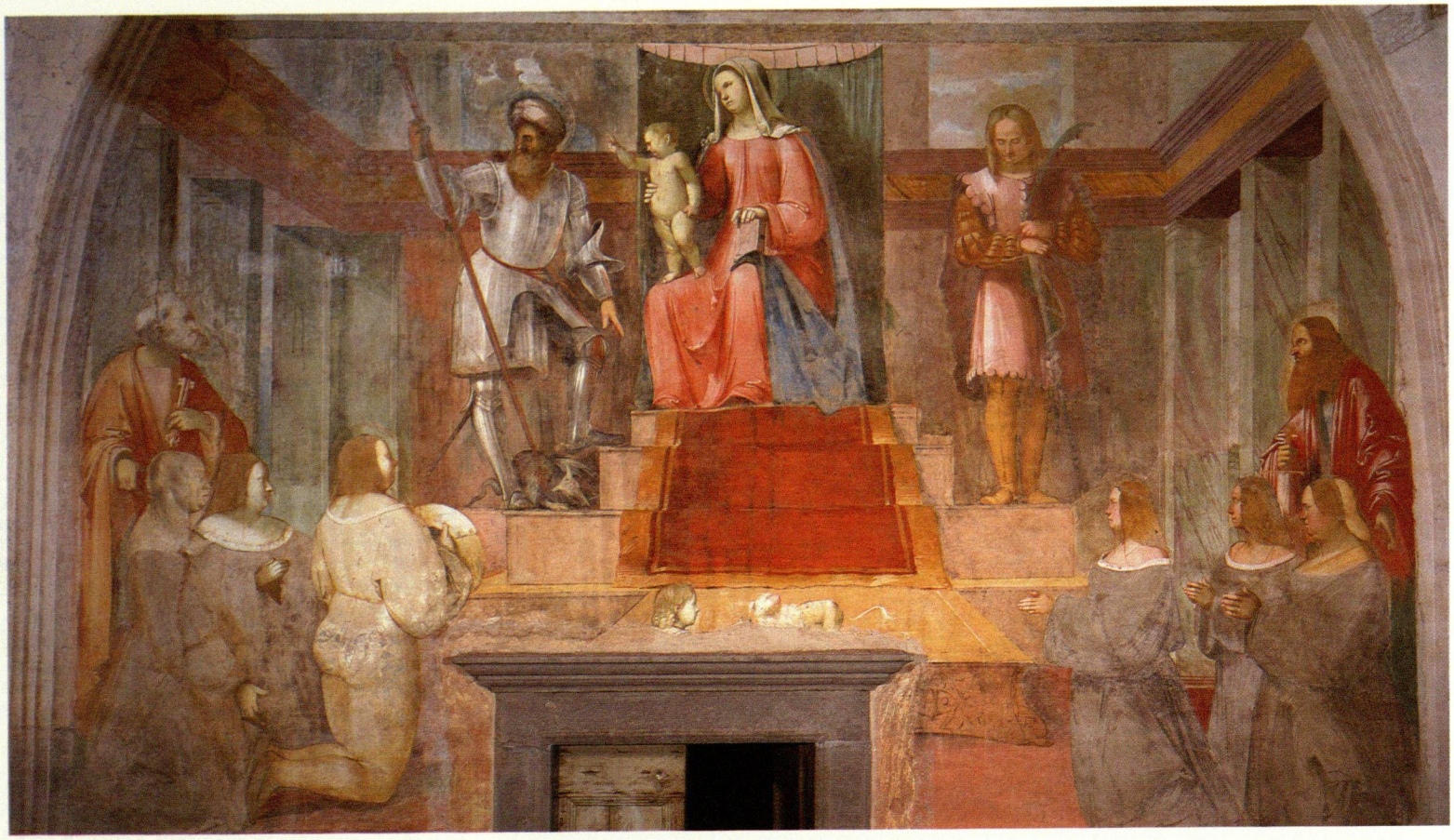
131. Francesco di Simone da Santacroce, Annunciazione, tavola. Bergamo, Accademia Carrara.



132. Vincenzo Foppa, Stendardo di Orzinuovi (I Santi Giorgio, Sebastiano e Rocco), tela. Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo.

dalle province di Bergamo e di Verona e a contatto con gli stabili domini del principe-vescovo di Trento e del marchese di Mantova, la città era meno esposta, dopo la pace di Noyon, alle minacce degli eventi bellici, ma soprattutto era distante da Venezia quanto bastava perché la nobiltà lagunare non entrasse in competizione con quella bresciana per l'acquisto delle proprietà terriere evitando così quei contrasti e dissapori che inquinarono le relazioni dell'aristocrazia padovana e vicentina con il governo della Repubblica. Se a questi dati aggiungiamo alcune considerazioni sulla struttura economica delle due città, si possono meglio comprendere le caratteristiche che separano l'arte bresciana da quella prodotta a Bergamo e nella sua provincia; infatti l'assenza a Bergamo di un ceto mercantile, ostacolato da una piccola nobiltà gelosa delle proprie prerogative e spinta col passar degli anni a rinchiudersi in un altezzoso atteggiamento neofeudale, contrasta in modo netto con il florido commercio delle "ferrarezze" e delle armi, fiore all'occhiello di un'economia guidata da quella che in seguito alla celebre serrata del 1488 era dopo tutto la più aristocratica nobiltà di terraferma, . In altre parole è probabile che le aspirazioni dell'attivo ceto dirigente di Brescia, desideroso di competere sul piano del decoro con il centro del potere, abbiano svolto un ruolo essenziale nel creare le condizioni favorevoli allo sviluppo di una civiltà pittorica indipendente e che le ristrette vedute della società bergamasca abbiano invece alimentato l'importazione di prodotti da Venezia benché spesso eseguiti da conterranei costretti all'emigrazione. Sono questi fatti di cultura materiale a spiegare la costante presenza a Brescia di importanti botteghe come quelle di Romanino, Moretto e Gambara che contribuirono all'articolazione e alla stratificazione di un'unica koiné figurativa e a giustificare l'assenza a Bergamo di un tale fenomeno, cosicché mentre dal Cavalcaselle in poi si è abituati a discorrere di una scuola pittorica bresciana siamo tuttora costretti a utilizzare una formula meno impegnativa come quella di "pittori bergamaschi" per i fatti artistici della città orobica. In effetti una civiltà pittorica non può prescindere da un più vasto contesto culturale e un ottimo indizio per verificare la consistenza e le ambizioni di un'intera società è fornito dalla vitalità della sua editoria. Da questo punto di vista il contrasto fra i due centri non avrebbepotuto essere più stridente. A Brescia importanti stampatori

133. Girolamo Romanino, Madonna con il Bambino, Santi e donatori, affresco. Tavernola Bergamasca (Bergamo), San Pietro.



quali i Britannico furono attivi sin dalla fine del Quattrocento e vennero per tempo affiancati da altri editori come i Paganini, che operosi sul lago di Garda e in contatto con Federico Gonzaga si incaricarono fra l'altro della pubblicazione del *Baldus*, il capolavoro del Folengo; la situazione di Bergamo appare al confronto desolante: il primo libro venne stampato nel 1555, ma una vera tipografia fu inaugurata soltanto nel 1578 ed è probabile che sia sorta dietro suggerimento di San Carlo, la cui visita pastorale risale al 1575, come un efficace e necessario strumento per la propaganda religiosa[1].

La storia pittorica di Bergamo e Brescia nel Cinquecento pone ai suoi esordi un problema piuttosto curioso. Le due città avevano giurato la propria fedeltà a Venezia già dal terzo decennio del Quattrocento, eppure l'influsso dell'arte veneziana sulla pittura locale divenne un fattore determinante soltanto a partire dal secondo decennio del XVI secolo. Naturalmente erano stati numerosi gli esempi di pale d'altare inviate dalla laguna — in questo senso è particolarmente istruttivo il caso della Val Brembana dove pervennero dipinti di prestigio commissionati al Carpaccio, a Cima, al misterioso Antonellus che firmò la *Pietà* di San Pietro d'Orzio e, nel corso del Cinquecento, a Francesco di Simone da Santacroce, a Lattanzio da Rimini, al Lotto e a Palma il Vecchio[2] — ma le opere di Giovanni Bellini e Bartolomeo Vivarini per la provincia di Bergamo e quelle di Antonio Vivarini e Jacopo Bellini a Brescia sembrano essere rimaste senza seguito. Durante il primo decennio del XVI secolo i due centri e i loro territori rimasero invece saldamente ancorati alla cultura lombarda e lo dimostrano i numerosi polittici commissionati al Bergognone a Bergamo (fra i quali spicca quello tuttora in Santo Spirito commissionato da Domenico Tasso del Cornello come pala d'altare della chiesa), il successo di un artista come il Civerchio che dopo un'intensa attività a Brescia — dove nel *Compianto* (1504) di Sant'Alessandro si dimostra aggiornato sulle novità bramantinesche — aprì persino una bottega a Romano nel 1512[3], l'attività dello Zenale il cui *Compianto* in San Giovanni Evangelista a Brescia è di poco posteriore a quello del Civerchio[4], il ritorno in patria del Foppa che nel 1490 fondò una scuola di pittura (un atto probabilmente legato alla serrata aristocratica del 1488 e che pertanto costituisce un ulteriore indizio dello sforzo consapevole compiuto dal ceto dirigente bresciano nel tentativo di dar vita a una scuola pittorica autonoma)[5] e infine la modesta attività dei pittori caravaggini quali Cristoforo Ferrari de Giuchis e Nicola Moietta attratti nella sfera dei maestri operosi a Milano[6].

Il secondo e il terzo decennio costituirono per Brescia e soprattutto per Bergamo una vera epoca d'oro e se il rilancio della pittura brescia-

134. Lorenzo Lotto, Pala Martinengo, tavola. Bergamo, San Bartolomeo.

na dopo il 1516 — sancito dalla strepitosa pala d'altare di San Francesco eseguita dal Romanino (1516-1517) e dalle ante d'organo del Duomo in cui i santi protettori della città sono rappresentati, con un'intonazione dichiaratamente patriottica, nelle vesti di due cavalieri armati — è legato al trionfale ritorno dei veneziani, resta abbastanza inspiegabile il rigoglioso vigore della pittura bergamasca fra il 1512 e il 1513 in un momento di gravi tensioni politiche[7]. Nel frangente in cui il giovane Romanino — dopo aver completato nel 1510 il *Compianto* per San Lorenzo che nonostante il persistere di elementi lombardi (ancor più evidenti nel frammentario ciclo di Ghedi oggi a Budapest) costituisce il più genuino omaggio della pittura bresciana alle novità lagunari — era costretto a rifugiarsi prima a Tavernola e poi, insieme al sodale Altobello Melone, nello sperduto oratorio di Bovezzo per sfuggire agli orrori del sacco e della dominazione francese[8], Andrea Previtali percorreva la strada inversa lasciando Venezia per tornare fra il 1511 e il 1512 nella natìa Bergamo dove un anno più tardi sarebbe giunto il Lotto attratto dalla competizione per la grandiosa pala Martinengo, una delle opere meglio pagate nell'intera storia del Rinascimento italiano. Questo fenomeno, in apparenza contraddittorio, trova la sola spiegazione plausibile nell'insostenibile clima creatosi a Venezia dopo la disfatta di Agnadello e la peste del 1510 che aveva ucciso Giorgione e spinto lo stesso Tiziano a rifugiarsi per qualche tempo a Padova.

Con l'arrivo di un fedele discepolo di Bellini, di un maestro inquieto ma con una mentalità affine a quella dei committenti bergamaschi come il Lotto e, in seguito, di un altro rimpatriato come il Cariani, Bergamo conobbe una fioritura artistica che nessun'altra città del dominio veneto poteva allora vantare. L'impatto della pittura di Lorenzo Lotto fu così violento da creare una frattura con il passato e l'effetto di questo rinnovamento radicale è avvertibile non solo nei quadri dei pittori più richiesti quali il Previtali (la *Trinità* di Almenno S. Bartolomeo, 1517), il Cariani (la pala di San Gottardo oggi a Brera, 1517-1520) e Palma il Vecchio, il cui *Martirio di San Pietro Martire* ad Alzano fu a lungo ritenuto opera dello stesso Lotto, ma soprattutto in quelli di artisti minori come Antonio Boselli e Jacopino de' Scipioni[9]. È sufficiente paragonare i loro dipinti eseguiti prima o subito dopo l'arrivo del Lotto (gli affreschi foppesco-zenaliani di Jacopino già in

135. Jacopo Palma il Vecchio, Martirio di San Pietro tavola. Alzano Lombardo (Bergamo), San Martino. Ricostruzione con la cornice originale rimasta in San Pietro Martire ad Alzano.

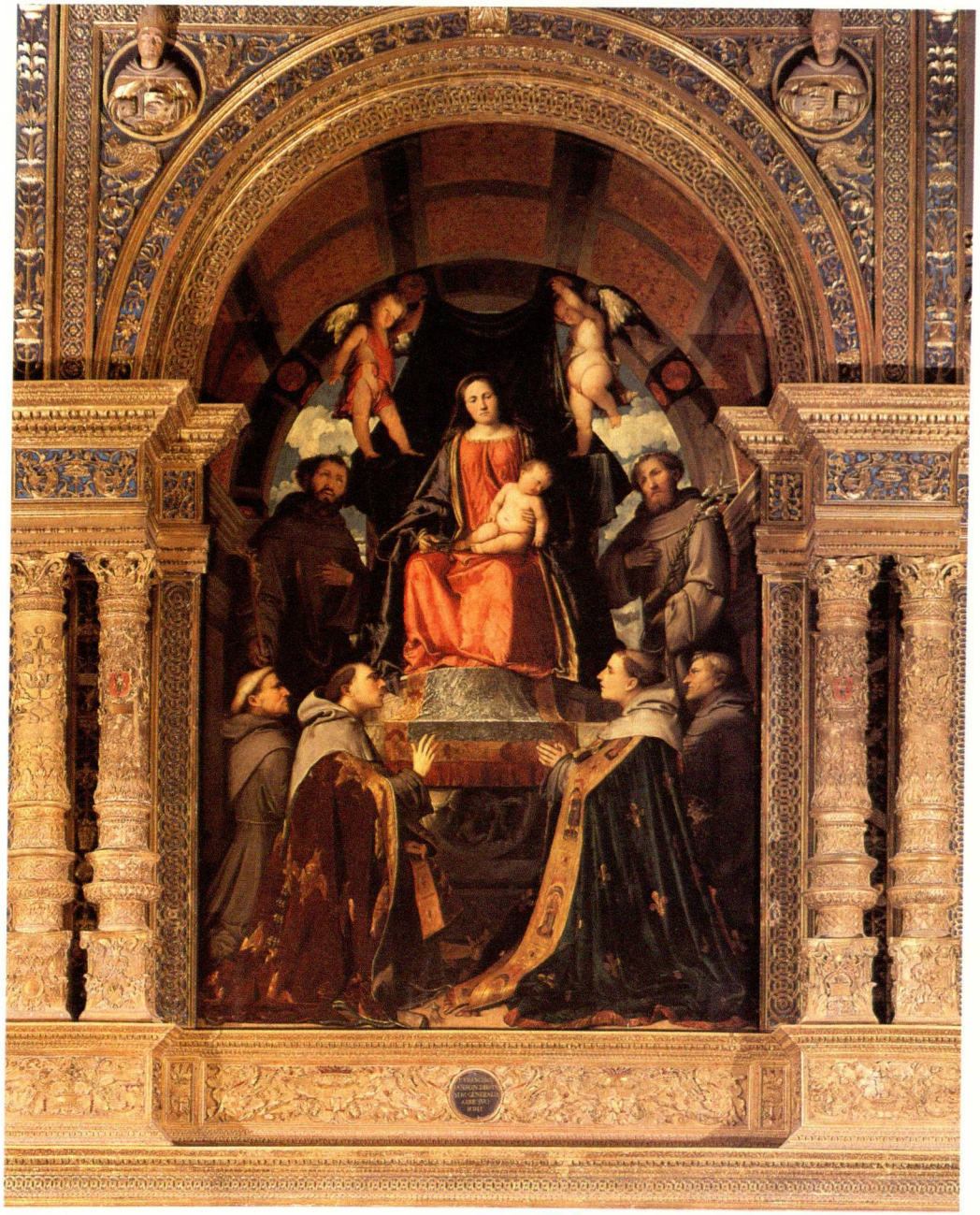
Santa Maria delle Grazie e la tavola del *Cristo in gloria fra Santi* per Santa Maria Maggiore di Antonio) con opere più tarde come la pala di San Pancrazio (1529) e i *Tre Santi* della Carrara (1517) per rendersi conto delle profonde trasformazioni imposte da Lorenzo al linguaggio della pittura locale[10]; tuttavia le novità lottesche vennero assorbite in modo così superficiale che dopo la sua partenza (1525) e quella del Cariani (1523) per Venezia e dopo la morte del Previtali durante la pestilenza del 1528 si aprì per la città un lungo periodo di crisi improduttiva protrattosi sino al ritorno da Brescia del Moroni.

Le celebrazioni centenarie hanno gettato nuova luce su alcuni problemi non ancora del tutto risolti della personalità lottesca e in particolar modo sul suo rapporto con i committenti e sulla sua religiosità. L'artista fu a diretto contatto con tutti i maggiori protagonisti della vita cittadina, da Giovanni Battista Suardi per cui affrescò lo splendido oratorio di Trescore Balneario (1524) a Nicolò Bonghi che gli diede in affitto la bottega e la casa nei pressi di San Michele al Pozzo Bianco e per cui eseguì lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* oggi alla Carrara (1523), da Nicolò della Torre al conte Domenico Tasso del Cornello che prima del suo arrivo si era rivolto al Bergognone, da Leonino Brembati — marito di Lucina effigiata dall'artista in un curioso ritratto emblematico (c. 1524-1525) in cui il nome della donna è rivelato da un rebus ingegnoso[11] — a Giovanni Cassotti, fratello di quel Paolo che fu una delle personalità più affascinanti di quegli anni. Le scelte di gusto dei due rami della famiglia Cassotti consentono di documentare la graduale affermazione del Lotto quale pittore prediletto dell'aristocrazia bergamasca: al clamoroso *exploit* della pala Martinengo, terminata nel 1516, era infatti seguìto un periodo relativamente oscuro caratterizzato da opere di impegno modesto come se la grandiosa tavola non avesse pienamente convinto un pubblico abituato agli antiquati polittici del Bergognone[12]. Solo con l'aprirsi del terzo decennio troviamo allineati gli altri capolavori del Lotto come le pale di Santo Spirito e San Bernardino (ambedue del 1521), il *Congedo* di Berlino (1521) e via via le altre opere che fanno del periodo bergamasco il momento più felice della travagliata carriera dell'artista ormai completamente assorbito dagli impegni contratti con la nobiltà cittadina. Tuttavia i Cassotti costituivano un caso anomalo nell'immobile panorama della società berga-

136. Girolamo Romanino, Madonna con il Bambino, angeli e Santi, tavola. Brescia, San Francesco.

masca poiché erano una famiglia di ricchissimi mercanti dichiaratamente orgogliosi della propria attività commerciale. Negli anni precedenti all'arrivo del Lotto e anche in seguito avevano manifestato un'aperta simpatia per l'opera di Andrea Previtali: nel 1512 l'artista aveva affrescato una sala della loro villa suburbana e in quello stesso anno Giovanni e Bartolomeo (figli di Bartolino) gli avevano commissionato la pala di Santo Spirito (1515), forse il suo capolavoro. Nel 1513 Paolo e Giovanni (figli di Antonello) ordinarono per la cappella di famiglia in Santa Maria delle Grazie la "paletta [oggi a Brera]... del Cristo transfigurato" (Michiel) e intorno al 1520 Previtali eseguì per Paolo Cassotti una sorprendente *Madonna col Bambino, Santi e donatori* che ci mostra l'orgoglioso amor proprio del "famosissimus mercator" ben piazzato insieme alla consorte al posto di solito riservato ai santi[13]: basta mettere a confronto questo quadro con la *Madonna con il Bambino, i Santi Antonio Abate e Caterina e due donatori* del Cariani (già in collezione Stramezzi a Crema) per accorgersi di come i consueti rapporti siano ribaltati[14]. Paolo e Agnese Cassotti non pregano, il mercante ci guarda direttamente negli occhi e i santi recitano una parte secondaria; tutto il contrario di quanto accade nel dipinto del Cariani dove i due donatori umilmente inginocchiati in preghiera sono presentati alla benedizione del Cristo bambino per intercessione dei santi patroni. La preferenza dei Cassotti per il Previtali è pertanto dimostrata dalle numerose opere commissionategli; tuttavia anche questa prospera famiglia di mercanti si rivolse in seguito al Lotto o almeno così fece Giovanni che nella sua casa aveva appesi alle pareti alcuni quadri dell'artista[15].

La prima metà del terzo decennio fu quindi per Lorenzo una fase di eccezionale energia creativa coronata dal capolavoro di Trescore e dalla collaborazione al coro intarsiato della Misericordia, che lo impegnò in laboriose trattative sino al 1532[16]. Le due opere, insieme al controverso frontespizio della *Biblia* di Antonio Brucioli (edita a Venezia nel 1532)[17], hanno stimolato, per motivi diversi, un vivace dibattito sulla religiosità dell'artista, da alcuni visto come un filoprotestante o quanto meno una figura spiritualmente attratta nell'orbita di dottrine eterodosse e da altri come un convinto assertore dell'ortodossia cattolica[18]. Premesso che non è corretto confondere le carte di un problema già di per sé così ambiguo utilizzando i documenti compromettenti degli anni della



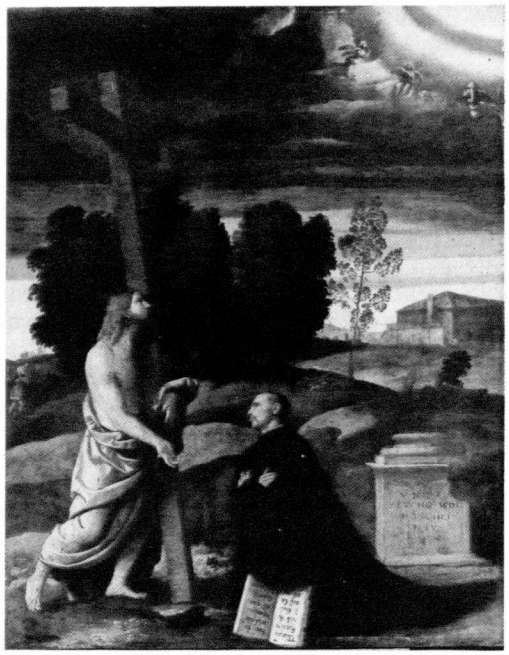
137. Andrea Previtali, Madonna Cassotti, tavola. Bergamo, Accademia Carrara.

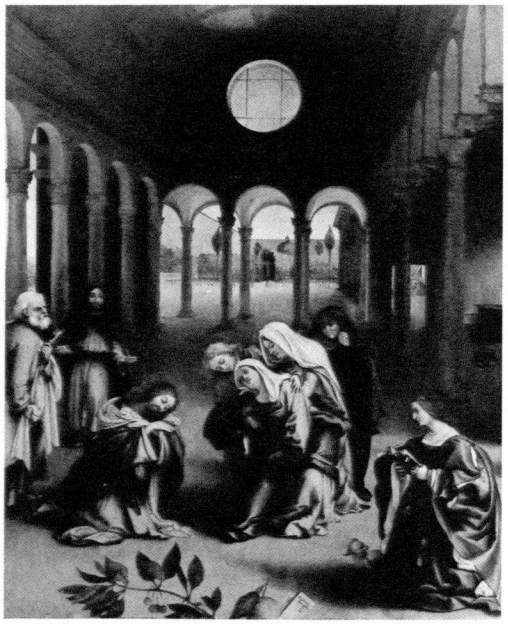
138. Vincenzo Civerchio, Assunzione e incoronazione della Vergine, affresco. Travagliato (Brescia), Santa Maria dei Campi.

139. Alessandro Moretto, Il Redentore con la croce e un devoto, tavola. Bergamo, Accademia Carrara.

140. Lorenzo Lotto, Il commiato di Cristo dalla Madre, tela. Berlino-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

sua maturità per sostenere l'adesione alla riforma del Lotto e dei suoi sodali già dai primi decenni del secolo, resta tuttavia il fatto che le notizie d'archivio e gli elementi a noi noti forniscono indizi pesanti sul sentimento religioso eterodosso dell'artista: 1) dal fitto carteggio con i responsabili della Misericordia per le tarsie in Santa Maria Maggiore risulta che il Lotto fu costretto a difendersi da accuse forse ingiuste ma non per questo meno rivelatrici ("son di natura et religion christiana et chi se ingana suo dano") e che in un'altra occasione sorsero persino dei contrasti di carattere dottrinale sull'iconografia di un pannello[19]; 2) rientrato a Venezia mantenne relazioni cordiali con Jacopo Sansovino e Sebastiano Serlio, quest'ultimo in seguito costretto a riparare in Francia (il Lotto viene citato sia nel primo che nell'ultimo documento relativo al soggiorno veneziano dell'architetto bolognese)[20]; 3) a Venezia disegnò la marca editoriale dei Giunta e illustrò il frontespizio della Bibbia del Brucioli (la cui recente attribuzione al Lotto non è unanimamente accolta), tutti sospetti di eresia; 4) regalò al nipote Mario d'Armano, in seguito inquisito dal Santo Uffizio, i ritratti di Lutero e della moglie; 5) infine alcuni fra i suoi amici più cari come il gioielliere trevisano Bartolomeo Carpan e fra i suoi conoscenti come Lauro Orso furono interrogati o perseguitati dall'inquisizione[21]. Una serie di circostanze davvero sfortunate per chi vuole vedere nell'artista un'anima ligia ai canoni dell'ortodossia cattolica. D'altro canto sembra altrettanto azzardato voler sfruttare questi elementi per leggere le opere del Lotto in chiave riformata: nonostante le incertezze e le confusioni dottrinali degli anni Venti nessun committente e nessun artista avrebbe potuto concedersi una mossa così arrischiata. Il problema della diffusione delle idee luterane e quello dell'eventuale riflesso di tali dottrine nell'arte figurativa vanno pertanto separati, almeno sino a quando non disporremo di conoscenze più specifiche. Per il momento vale la pena di ricordare che nel 1524 Clemente VII si era preoccupato di far svolgere delle indagini sulla penetrazione dei testi luterani tanto in territorio bresciano quanto nel Trentino e che nel 1528 un osservatore definiva Brescia la prima città eretica d'Italia[22]; eppure questi sono gli anni in cui il Moretto produce alcune fra le sue più eloquenti pale contemplative come l'*Assunta* del Duomo Vecchio, l'ancona di Sant'Eufemia (oggi alla Tosio Martinengo) e la paletta di Pralboino[23]. Ed è proprio con l'inizio





141. Giovanni Cariani, Pala di San Gottardo, tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

del terzo decennio che si diffonde in tutta la provincia bresciana, grazie anche all'esempio dato dalla Scuola del Santissimo Sacramento di San Giovanni Evangelista che aveva chiamato il Romanino e il Moretto a ornare (1521-1524) degnamente le pareti della propria cappella, una nuova attenzione per il culto eucaristico[24]. Nel 1494 l'indignazione di Bernardino da Feltre per la trascuratezza con cui veniva amministrato il Santissimo aveva spinto alcuni cittadini di Brescia a fondare la Veneranda Scola del Santissimo Sacramento del Duomo, ma la volontà di decorare le cappelle affidate alla cura di analoghe istituzioni sorte ben presto in tutto il territorio ricevette un decisivo impulso soprattutto a partire dagli anni Venti sia a Bergamo (si veda ad esempio il *Compianto* del Lotto in Sant'Alessandro in Colonna) che a Brescia (le numerose opere di Moretto e Romanino destinate a onorare il Sacramento) continuando poi a svilupparsi anche durante la seconda metà del secolo (si veda ad esempio l'*Ultima Cena* del Moroni a Romano, 1566-1569, in origine circondata dai perduti affreschi dell'interessante artista bresciano Francesco Ricchino[25]). In generale si sarebbe tentati di ipotizzare un maggiore influsso delle idee eterodosse sulla produzione artistica delle valli più esposte alla penetrazione del pensiero eretico; tuttavia anche in questo caso la risposta non può che essere negativa. È noto come certi elementi del ceto artigiano sfruttassero a volte il riposo domenicale per istruire le popolazioni rurali sulle dottrine luterane e come la Valcamonica abbia detenuto il triste primato della caccia alle streghe: da quanto ci è dato sapere in una materia per necessità così segreta la diffusione dell'eresia nelle vallate alpine, vie commerciali da cui transitavano i mercanti tedeschi, fu piuttosto elevata e la dura repressione esercitata dalle autorità sembra confermare questa impressione; tuttavia l'influsso del fenomeno sulle arti figurative fu veramente marginale se non inesistente e in verità sarebbe difficile scovare luoghi più attaccati al culto dei santi e alla venerazione superstiziosa di immagini apotropaiche caricate di un potere taumaturgico. Anche le opere e i cicli di affreschi eseguiti dal Romanino, da Calisto Piazza e da Paolo da Caylina il Giovane in Valcamonica (a Pisogne, Breno, Bienno, Erbanno, Edolo) non rivelano particolari inquietudini religiose[26]; solo la violenta carica espressionistica e grottesca del Romanino può far pensare a un personale disagio spirituale ma i suoi cicli camuni, a volte

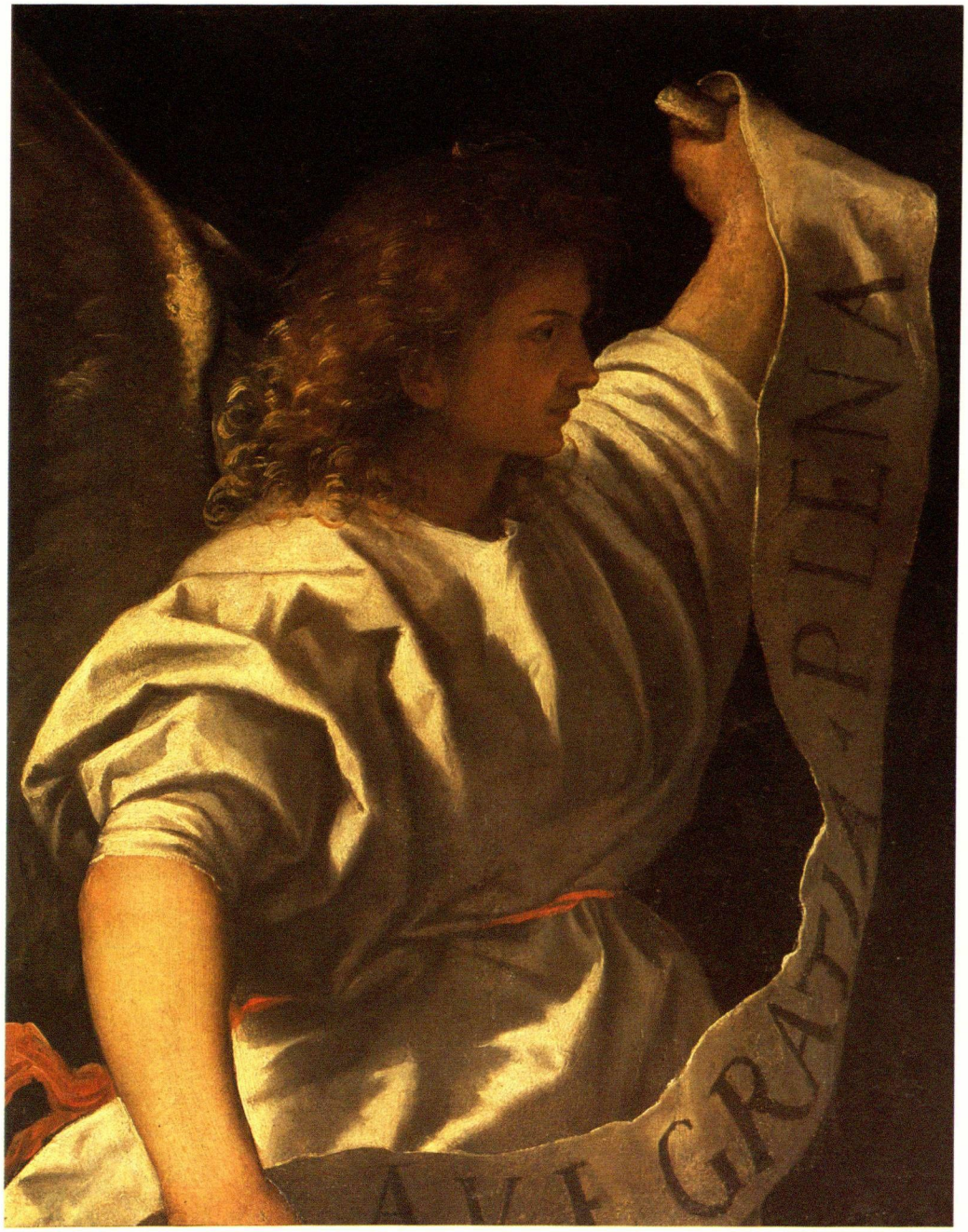
142. Tiziano, Polittico Averoldi, tavola. Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

malamente fraintesi come opere di carattere popolare, furono realizzati (c. 1533-c. 1543) in un periodo in cui l'artista batteva un'impervia strada senza sbocco in aperta polemica con il trionfante classicismo: in altri termini, la sostanza dell'operazione compiuta dal pittore bresciano non risiedeva nei contenuti espressi nelle sue opere, bensì nella consapevole contestazione dei codici linguistici di origine aulica[27].

Il XVI secolo fu un'epoca contrassegnata da drammatici contrasti di religione che alimentarono un'atmosfera di sospetto e talvolta provvedimenti clamorosi come l'inquisizione e l'arresto del vescovo di Bergamo Vittore Soranzo, in carica dal 1547. Un clima così esasperato doveva determinare negli animi più sensibili e disposti a un ripiegamento interiore una genuina aspirazione a un diverso rapporto col divino e in effetti negli ambienti della nobiltà bresciana e bergamasca si diffusero ben presto le tecniche dell'orazione mentale consigliate dai libri devozionali della letteratura religiosa quattrocentesca. Non è pertanto casuale che artisti come il Lotto e il Moretto abbiano spesso rappresentato i loro committenti nell'istante di una visione mistica, come avviene nel *Congedo* per Elisabetta Rota e nel pressoché coevo *Cristo portacroce.* Nel quadro del Moretto l'oggetto della contemplazione del devoto si materializza di fronte ai suoi occhi come se fosse uscito dalle pagine del libro scivolatogli ai piedi, mentre il particolare del pastore che si allontana con la pecora smarrita sulle spalle allude alla salvezza concessa al peccatore grazie al supremo sacrificio patito da Cristo su quella croce dominante il tranquillo paesaggio[28]. Anche Elisabetta Rota è colta nella lettura di un passo a lei molto caro e partecipa quasi attonita alla scena del congedo di Cristo dalla Madre, un'iconografia rara benché già rappresentata da un artista affine al Lotto — il Correggio — che egli ebbe forse modo di incontrare a Milano nel 1516-1517. L'episodio, interpretato in modo diverso dai due pittori — in quanto l'Allegri si è limitato a descrivere l'evento laddove il Lotto ne ha illustrato la visione — è sconosciuto ai Vangeli; tuttavia è narrato in un libro allora assai popolare, le *Meditationes de passione Christi* (già tradotto in volgare nel 1493), ed è possibile che sia questo il titolo del volume impugnato dalla committente[29].

L'intimo coinvolgimento spirituale di alcune frange del mondo laico non rimase confinato nelle case private, ma influì inevitabilmente sul

143. Tiziano, Angelo annunciante, pannello del polittico Averoldi, tavola. Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

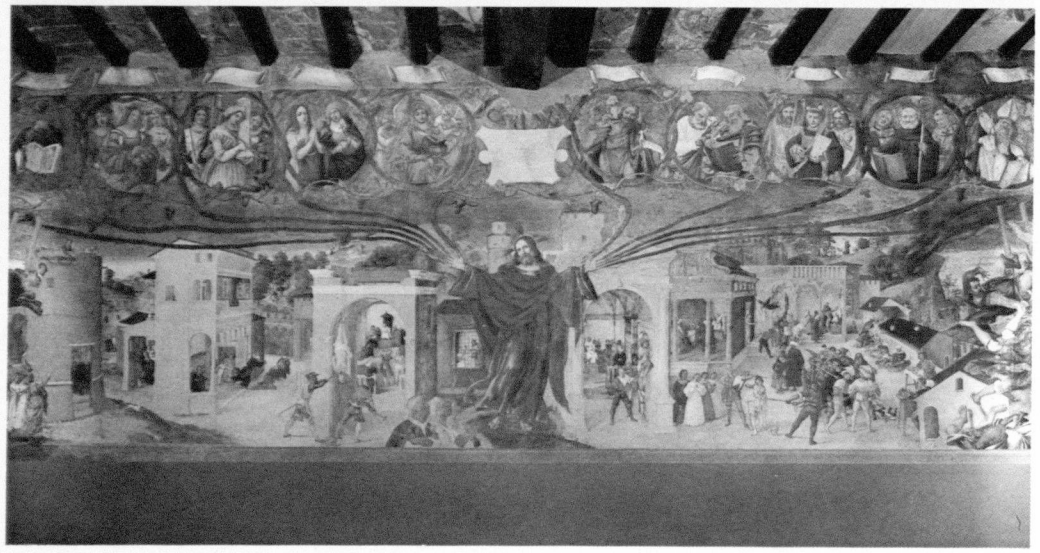


linguaggio di tante opere pubbliche dove l'evento miracoloso o il mistero della fede furono raffigurati a un livello familiare e quotidiano. In contrasto con le magniloquenti pale d'altare commissionate da certi ordini religiosi o da personaggi influenti quali il legato pontificio a Venezia Altobello Averoldi, che nel 1520 ordinò a Tiziano lo splendido polittico di San Nazaro (1522) imponendogli uno schema ormai decisamente fuori moda[30], si venne affermando un nuovo tipo di immagine più vicina alla rinnovata pietà devozionale dei fedeli. Da un lato la fondazione di alcuni santuari favorì la formulazione di immagini iconiche più direttamente collegate all'esperienza reale del riguardante e così ben rappresentate dall'*Apparizione della Vergine* di Paitone dove il Moretto è riuscito a coniugare il soprannaturale con il quotidiano; dall'altro persino in una pala destinata a una cappella privata, come quella eseguita (1540) dal Savoldo per Bartolomeo Bargnani, il committente preferiva prendere parte al mistero della Natività travestito da umile pastore. Il Savoldo, pur operando a Venezia e seguendo probabilmente l'esempio dei colleghi bergamaschi che inviavano le loro opere dalla laguna[31], era molto vicino a questa nuova esperienza del sacro tipica dell'entroterra veneto e fu in grado di trasformare una comune adorazione dei pastori in una raccolta meditazione sulla natività. Ma se la sua pala, con il magico effetto di luce notturna — un motivo acutamente indagato dai migliori pittori attivi a Brescia e a Bergamo i quali hanno contribuito a scrivere un importante capitolo di questo trascurato "genere" della pittura rinascimentale italiana —, illustra un tradizionale episodio evangelico, altre opere furono stimolate dalla diffusione di una nuova letteratura devozionale attenta ai temi penitenziali[32]. L'esempio più commovente e originale di queste iconografie inedite è il *Cristo compianto da un angelo* dipinto dal Moretto intorno al 1550: l'artista trasse la sua ispirazione da un testo ascetico pubblicato a Brescia nel 1536 e ivi ristampato nel 1548, *L'Arte dell'Unione* del monaco cappuccino Giovanni da Fano, dove viene descritto l'incontro in un palazzo tra un angelo afflitto dal dolore e il Cristo legato, "sputacchiato, flagellato, coronato"[33].

Il rapporto fra la palingenesi spirituale della società bergamasca e bresciana del Cinquecento e i contenuti devozionali delle opere da essa commissionate ha giustamente sollecitato in questi ultimi anni il vivo interesse degli studiosi

144. Veduta della cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.

145. Lorenzo Lotto, Cristo Vite e storie di Santa Barbara, affresco. Trescore Balneario (Bergamo), Oratorio Suardi.



attratti dalle enormi potenzialità di un tema di ricerca così affascinante. Tuttavia questo fenomeno ha contribuito a lasciare in ombra altri aspetti, altrettanto importanti, della vita artistica del tempo e in particolare quello della decorazione profana e civile. Infatti Brescia e Bergamo non furono esclusivamente votate all'assistenza dei derelitti e dei diseredati o alla lodevole fondazione di opere pie, ospedali e confraternite, ma anche centri aperti alla cultura laica e agli svaghi cari a qualsiasi società cortese, né si deve ignorare il ruolo svolto dai Comuni per la salvaguardia dell'immagine pubblica delle due città. Brescia poteva ad esempio vantare una prestigiosa eredità classica, e un'invidiabile cultura antiquaria favorita dai resti della città romana è documentata fra l'altro dalle sillogi epigrafiche di Sebastiano Aragonese e di Alessandro Totti. Inoltre il Comune fu sempre molto attento alla politica delle arti contribuendo finanziariamente all'erezione di chiese, come San Giuseppe, o a opere di particolare prestigio come l'organo del Duomo e soprattutto non mancò di sostenere un'edilizia pubblica sia costruendo case dignitose adatte alle esigenze degli artigiani sia prestando una cura meticolosa nella manutenzione degli edifici più simbolici della città.

L'esempio più ragguardevole del ruolo svolto dalla pubblica amministrazione fu la monumentale impresa della Loggia e del suo allestimento. Terminata la copertura del palazzo, i responsabili affidarono (1563) l'ornamentazione della sala delle riunioni ai fratelli Rosa e a Tiziano che avevano già collaborato qualche anno innanzi nel vestibolo della Biblioteca Marciana a Venezia. Seguendo un consiglio dell'Alessi, ribadito dal Palladio e dal Rusconi, i Deputati alle fabbriche pensarono infatti di ornare il soffitto del salone con tre tele allegoriche del maestro cadorino incorniciate da una superba architettura illusionistica commissionata alla specifica competenza dei due fratelli, celebrati dalle fonti antiche fra i fondatori del quadraturismo. In realtà questo tipo di decorazione prospettica aveva trovato origine nella bottega di Raffaello a Roma ed era stato esportato nell'Italia settentrionale da Giulio Romano che ne aveva fatto uso nell'intellettualistica e proprio per questo squisitamente manieristica ornamentazione di Palazzo Tè a Mantova[34]. Qui la tecnica era stata perfezionata e si era quindi estesa, grazie anche all'apprezzamento dell'artista e teorico veronese Cristoforo Sorte, in Lombardia, dapprima a Cremona con Giulio

146. Lorenzo Lotto, Storie di Santa Barbara, particolare, affresco. Trescore Balneario (Bergamo), Oratorio Suardi.

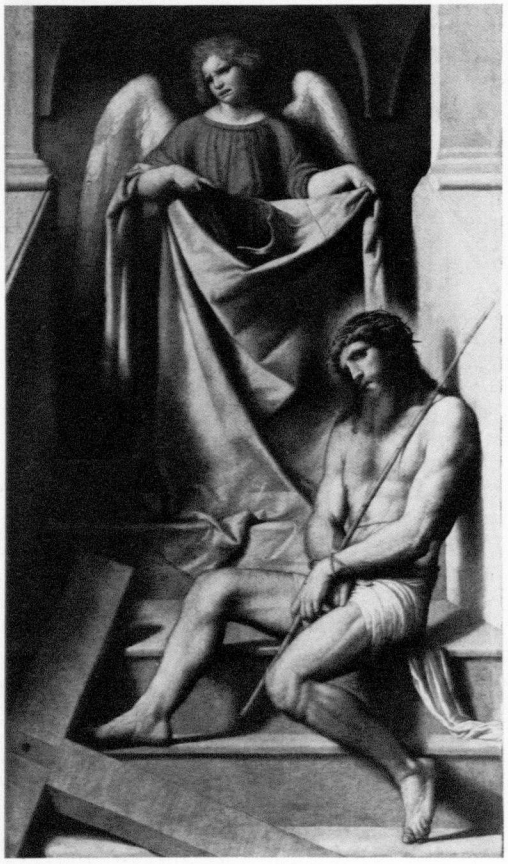
Campi che aveva una conoscenza approfondita delle opere mantovane e in seguito a Brescia e nel suo territorio come dimostra la notevole decorazione illusionistica realizzata dal cremonese Malosso nella cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Salò (c. 1590)[35]. Le quadrature dei Rosa andarono perdute insieme alle tele di Tiziano nell'incendio del 1575, ma possiamo farcene un'idea guardando il soffitto della Marciana. Più difficile ricostruire l'aspetto dei quadri eseguiti da Tiziano e dalla sua bottega, a noi in parte noti solo attraverso un'incisione di Cornelis Cort *(Allegoria dell'industria delle armi* o *Officina di Vulcano)* e uno schizzo di Rubens *(Apoteosi di Brescia)* tratto da un disegno del Vecellio oggi smarrito. Ciò che colpisce dell'ambizioso programma non è tanto la prevedibile autoglorificazione del piano iconografico ispirato all'esaltazione dell'attività commerciale più redditizia, delle risorse agricole e dell'immagine mitica della città, quanto il consapevole sfoggio di cultura antiquaria. Un solo episodio può far comprendere quale fosse il vero obiettivo dei Deputati: quando Tiziano si rivolse loro per ottenere un'armatura di fabbricazione bresciana in modo da poter rappresentare il dio della guerra in "abiti" moderni, essi risposero seccati: "Noi non volemo tal figura di Marte che si conformi alli presenti tempi, ma preciso secondo l'antico"[36].

L'intervento del Comune non trascurò neppure l'arredo urbano favorendo con la richiesta di facciate dipinte un tardivo aggiornamento sui modelli centroitaliani. Lattanzio Gambara fu l'incontrastato protagonista di questo genere di decorazioni improntate a quella particolare declinazione del manierismo che era stata elaborata a Cremona dai Campi e insieme all'ormai anziano Romanino, suo suocero dal 1556, mise a punto un repertorio adatto anche all'ornamentazione delle vaste superfici dei nuovi palazzi dell'aristocrazia (palazzo Bargnani, ora Lechi, e palazzo Averoldi)[37]. Negli anni che vanno all'incirca dal 1550 al 1580 le due città conobbero un'inattesa fioritura di dipinti manieristi eseguiti con una funzione prevalentemente decorativa per un nuovo tipo di committente sempre più coinvolto nel processo di rifeudalizzazione che caratterizzò la società italiana del secondo Cinquecento (si pensi, oltre ai temi *all'antica* goffamente tradotti in un linguaggio provinciale, ai cicli cavallereschi ispirati alle pagine dell'Orlando Furioso che si diffusero intorno

147. Lorenzo Lotto, Ritratto di Lucina Brembati, tavola. Bergamo, Accademia Carrara.

148. Alessandro Moretto, Cristo compianto da un angelo, tela. Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo.

149. Calisto Piazza, Madonna con il Bambino, angeli e Santi, tela. Breno (Brescia), Sant'Antonio.



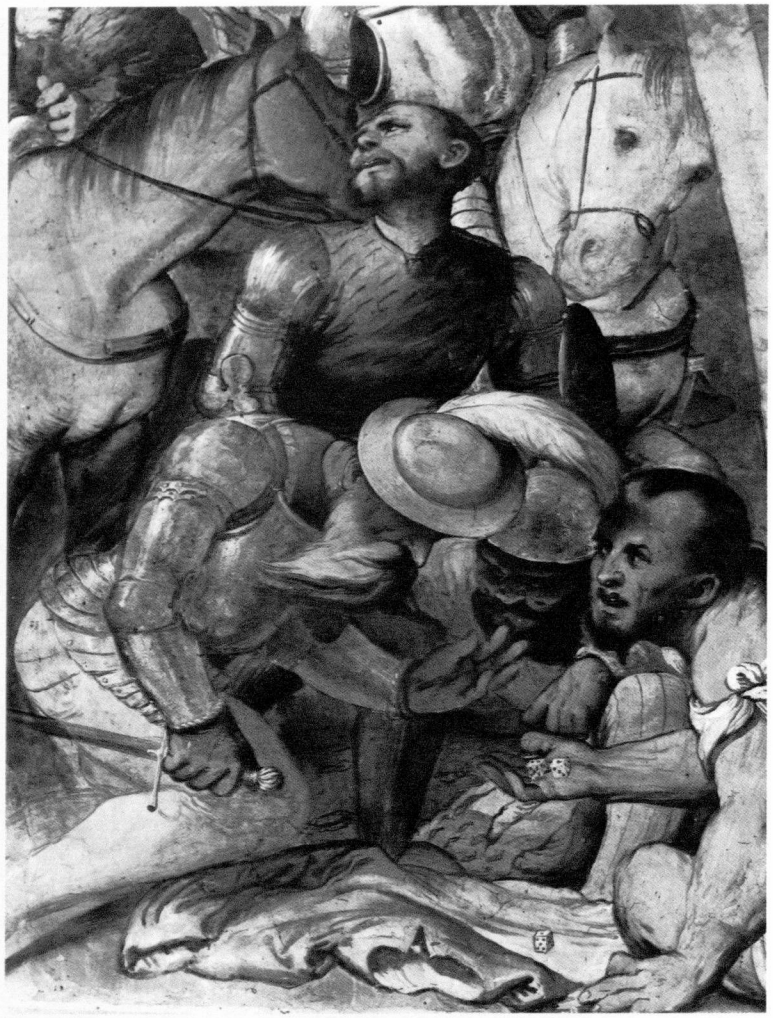
150. Giovanni Francesco Capoferri su disegno di Lorenzo Lotto, Il diluvio universale, tarsia. Bergamo, Santa Maria Maggiore.

alla metà del secolo in alcuni centri dell'Italia settentrionale e nella stessa Brescia). Il rilancio dell'agricoltura e il recupero degli ideali cortesi da parte di una classe dirigente malinconicamente ripiegata su se stessa impressero inoltre un nuovo impulso alla costruzione delle ville che nelle loro stanze di rappresentanza vennero impreziosite da complessi cicli profani e mitologici in cui artisti come i Campi e il Gambara (palazzo Maggi a Cadignano[38] e castello Martinengo di Villachiara[39]) e in modo ancor più esemplare Giovanni Battista Castello (*Storie di Ulisse* nella villa Lanzi di Gorlago, oggi nella Prefettura di Bergamo) poterono divulgare un vasto assortimento di modelli garantiti e ampiamente collaudati. Tuttavia questo rinnovamento linguistico, benché interessasse anche le dimore cittadine di un nuovo ceto medio emergente (si pensi alle decorazioni nella casa dello stesso Gambara a Brescia o alle *Storie di Orbecche,* ispirate dalla tragedia omonima del Giraldi Cinzio, affrescate (1572) da Giovanni Battista Guarinoni nella casa di Antonio Pighetti a Bergamo), fu di breve respiro e soprattutto incapace di alimentare una duratura tradizione locale[40].

Contemporaneamente ma in opposizione a queste tendenze manieristiche Giovanni Battista Moroni proseguiva il cammino aperto dal Lotto e dal Moretto nel campo della pittura devozionale e del ritratto. La rivalutazione del Moroni sacro è conquista piuttosto recente che ha contribuito a puntualizzare il debito contratto dal maestro di Albino nei confronti dei suoi predecessori e a chiarire il suo metodo di lavoro a volte basato sulla riutilizzazione dei cartoni del Moretto[41], una prassi confermata anche da un'inedita *Adorazione dei pastori* che riprende fedelmente la composizione dell'omonima pala del Bonvicino già in Santa Maria della Ghiara a Verona e oggi nei depositi del museo di Berlino-Dahlem[42]. Ma il recupero della sua produzione sacra è soprattutto servito a mettere in luce l'originalità dell'artista nell'affrontare il problema del quadro devozionale a destinazione privata: mentre nei dipinti del Lotto e del Moretto il committente partecipa direttamente alla scena da protagonista o da comparsa, nelle

151. Alessandro Moretto, Apparizione della Vergine, tela. Paitone (Brescia), Santuario.

152. Girolamo Romanino, Crocifissione, particolare, affresco. Pisogne (Brescia), Santa Maria della Neve.



opere del Moroni egli è separato dall'avvenimento sia dal diverso rapporto proporzionale con cui viene rappresentato e sia da ingombranti elementi architettonici. Anche in questi quadri la visione mistica del committente si materializza sotto i nostri occhi; tuttavia egli non impugna libri a carattere devozionale né si mostra sbigottito dall'evento ma al contrario è perfettamente consapevole di quanto sta accadendo e invita il riguardante a prendere parte al mistero incarnato dalla straordinaria apparizione.

Nonostante il legittimo e necessario recupero dell'attività sacra dell'artista, i ritratti del Moroni restano il suo essenziale contributo alla storia della pittura italiana. Prima dell'arrivo del Lotto il genere del ritratto isolato era pressoché sconosciuto a Bergamo e a Brescia e questa constatazione pone il problema del motivo della sua improvvisa popolarità. È possibile che la prodigiosa abilità del pittore a cogliere le pieghe della personalità dei suoi committenti li abbia spinti a servirsi della sua opera, ma è più probabile che i tempi fossero semplicemente più maturi a stimolare una domanda fino a quel momento riservata alle più alte sfere del potere. Come è già stato osservato i pittori dell'entroterra veneto effigiarono gli esponenti di un ceto medio e di un'aristocrazia priva di un reale peso politico[43]; tuttavia la nobiltà di provincia dovette intuire le potenzialità offerte dal ritratto sia come strumento di emulazione che come mezzo per affermare il proprio prestigio e non è forse casuale che l'affascinante storia del ritratto a figura intera abbia vissuto a Bergamo e Brescia delle tappe fondamentali[44]. Vasari riteneva che questa variante aulica del genere fosse stata inventata dal Vecellio, ma il ritratto di gentiluomo eseguito dal Moretto nel 1526 è il primo esempio a noi noto di quella tipologia che venne portata alla massima perfezione dallo stesso Tiziano e dal Moroni con celebri dipinti come il *Cavaliere in rosa* (1560). Certamente ritratti a figura intera erano già stati concepiti prima di quella data, ma si trattava di opere in cui la singola personalità si perdeva o nel gruppo, come i membri di casa Gonzaga effigiati dal Mantegna, o nell'araldica complessità di un paesaggio allegorico, come il Francesco Maria della Rovere ritratto dal Carpaccio nel 1510. Per quanto concerne l'Italia settentrionale, non sembra pertanto azzardato identificare i modelli di questa tipologia negli analoghi esempi della

153. Gian Girolamo Savoldo, Adorazione dei pastori, tavola. Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo.

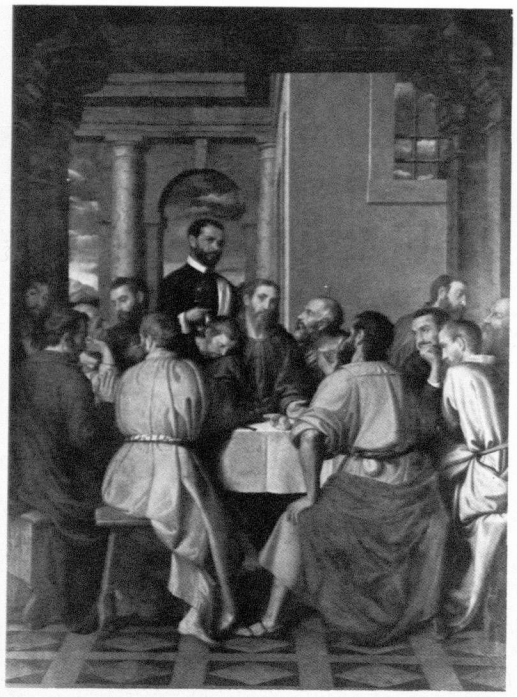
154. Giovanni Battista Moroni, Ultima Cena, tela. Romano di Lombardia (Bergamo), Santa Maria Assunta e San Giacomo.

155. Lattanzio Gambara, Il carro del sole, affresco. Brescia, Palazzo Averoldi.

pittura tedesca dove attraverso l'imponenza della posa e la raffinatezza dell'abito descritto con una cura meticolosa veniva esaltata la posizione sociale dell'effigiato (si vedano ad esempio i ritratti di Heinrich der Fromme e della moglie Katharina von Mecklenburg dipinti da Lucas Cranach nel 1514), anche se i maestri della provincia lombarda furono probabilmente i primi a utilizzare questo formato per un'aristocrazia non cortigiana e anche se il *Cavaliere in rosa* si distingue dal prototipo morettesco per un *sosiego* ormai filospagnolo.

Con la scomparsa del Moroni (1578) venne a mancare l'ultimo artista capace di interpretare in modo geniale le aspirazioni di una società avviata al declino. Anche a Bergamo e a Brescia si fecero presto sentire, soprattutto dopo le visite pastorali di San Carlo, gli effetti dei decreti tridentini. In molti casi le rinnovate esigenze liturgiche e una nuova benché non necessariamente migliore coscienza religiosa favorirono l'allogazione di numerose opere d'arte, ma in un territorio che aveva già conosciuto ben prima della Controriforma la diffusione di pale d'altare con chiari intenti dottrinali e contemplativi non potevano che prendere piede stanchi e monotoni schemi iconografici facilmente desunti dal grande repertorio lasciato in eredità dal Moretto e dal Moroni i cui quadri e le cui formule vennero in effetti replicati sino alla noia.

Naturalmente anche verso lo scadere del secolo non mancarono personalità artistiche degne di nota o pale d'altare suggestive come la straordinaria *Trinità* dei disciplini bianchi di San Pietro Martire ad Alzano dipinta dal Cavagna[45], ma soltanto nei due secoli seguenti l'arte di Brescia e di Bergamo tornò a riproporre delle grandi novità con le nature morte del Baschenis, i superbi ritratti di fra Galgario e le scene di genere del Ceruti riprendendo le fila di quel discorso sulla realtà che la morte del Moroni aveva prematuramente interrotto.



[1] Per un panorama completo sulla storia e sull'arte delle due città e per altri ragguagli bibliografici cfr. B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, 2a ed. postuma, vol. III, Bergamo 1959; i quattro volumi dedicati al Cinquecento de *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, d'ora in avanti PB, Bergamo 1975-1979; il secondo volume della *Storia di Brescia*, Brescia 1963; e la *Pittura del Cinquecento a Brescia*, d'ora in avanti PCB, Milano 1986.

[2] Sulle diverse scelte operate dalla committenza in Val Brembana, Val Seriana (bottega dei Marinoni) e in pianura (dove spicca l'isolato episodio di Malpaga) cfr. F. Rossi, in PB, vol. III, pp. 27-77 e F. Rossi, *Pittura a Bergamo intorno al 1500. Ricostituzione di un patrimonio disperso*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", 1978-1980, pp. 75-96.

[3] Civerchio fu in seguito attivo in territorio bresciano dove realizzò l'*Assunta* di Travagliato (1517), purtroppo assai ridipinta ma nonostante tutto una delle più alte testimonianze dell'anticlassicismo in Lombardia, e il polittico di Palazzolo (1525) (cfr. M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio, Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, con bibliografia precedente).

[4] Per la data dell'opera cfr. M. Natale, in AA.VV., *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 178-180.

[5] Sulla tarda attività dell'artista e in particolare sullo stendardo di Orzinuovi (commissionato il 16-VIII-1514) che C. J. Ffoulkes e R. Maiocchi credevano in parte eseguito dagli aiuti (*Vincenzo Foppa of Brescia founder of the Lombard School. His life and work*, London-New York 1909, p. 213) cfr. F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Milano s.d. [1948], pp. 79-81.

[6] La prima opera nota del Moietta risale tuttavia al 1521 (cfr. P. Tirloni, *Pittori caravaggini del Cinquecento*, Bergamo 1963, pp. 24-25). Altrettanto invischiate nel calligrafismo di sorpassate formule quattrocentesche sono le opere tarde di Giovan Pietro da Cemmo (su cui cfr. M.L. Ferrari, *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano 1956, pp. 100-113) e le deboli prove del Ferramola. Per quanto concerne quest'ultimo, gli affreschi provenienti dalla Casa Borgondio -Della Corte - oggi divisi fra la Tosio e il Victoria and Albert Museum - sono fra i rari esempi superstiti di pittura profana nel bresciano. Il ciclo, di solito datato 1512, va collocato dopo l'*Annunciazione* (1518) di Lovere come già proposto da R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, pubblicato in "L'Arte" (1917) e ristampato in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 343, nota 17.

[7] Sul significato civile delle ante del Duomo oggi in Santa Maria Valvendra a Lovere, cfr. V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981, p. 15.

[8] Per il controverso ciclo di Ghedi cfr. G. Panazza, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano 1965 e le fondamentali dispense universitarie di A. Ballarin, *La Salomè del Romanino*, Università di Ferrara, Facoltà di Magistero 1970-1971, pp. 27-34. Gli affreschi di Bovezzo sono stati pubblicati da G. Panazza, *Aggiunte al catalogo delle opere di G. Romanino e di V. Foppa*, in "Brixia Sacra", 1977, pp. 65-73. Per la collaborazione di Altobello al ciclo cfr. F. Frangi in PCB, p. 172.

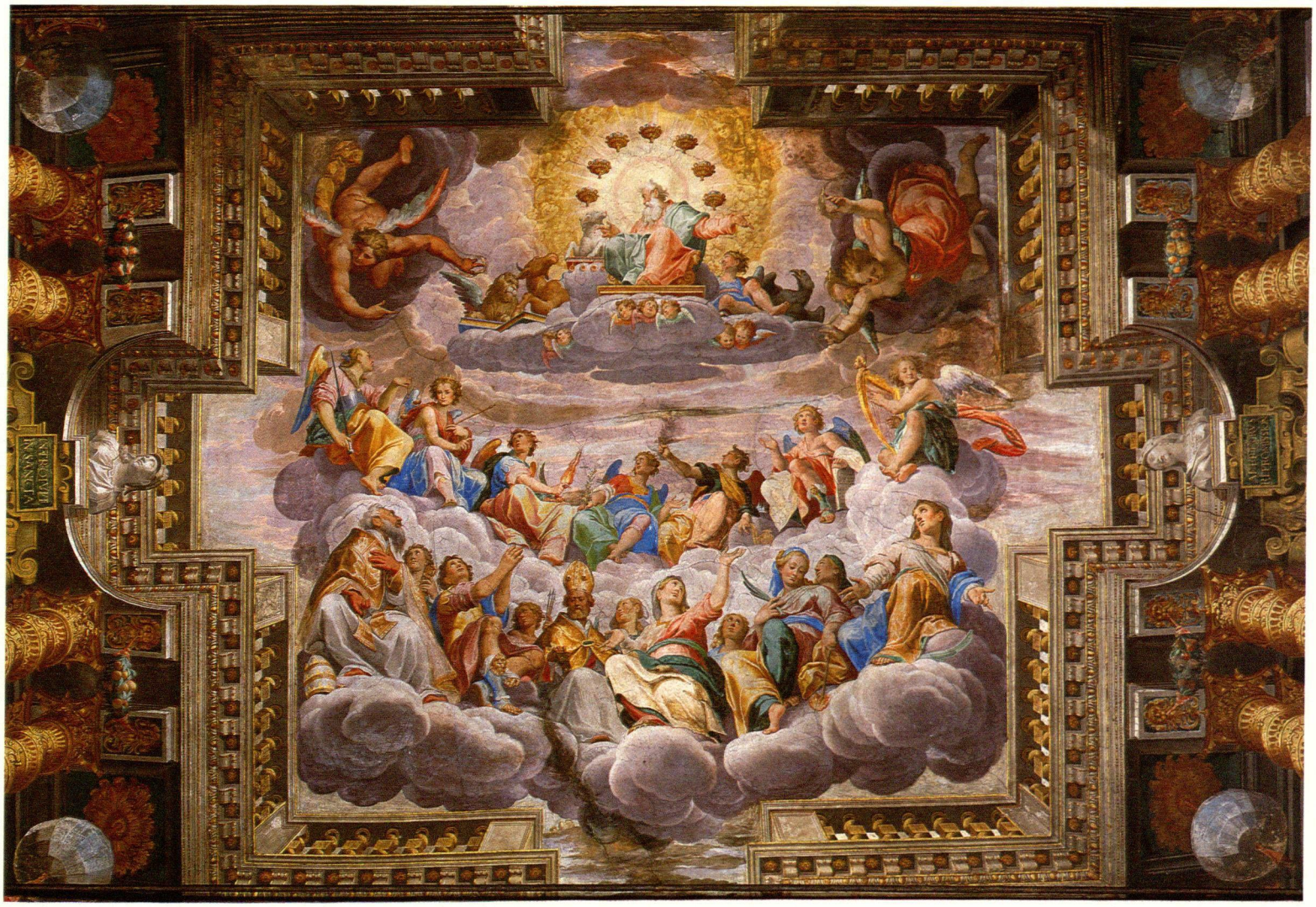
[9] Nella pala del Cariani il vescovo, sempre identificato come Sant'Agostino, è probabilmente San Gottardo. In attesa dell'imminente monografia su Palma di Philip Rylands (ma cfr. le schede dello stesso autore in *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra, London 1983, pp. 194-198), sono essenziali i contributi di A. Ballarin, *Palma il Vecchio*, Milano 1965 e Idem, *Tre disegni: Palma il Vecchio, Lotto, Romanino (e alcune osservazioni sul ruolo del Romanino al Buonconsiglio)*, in "Arte Veneta", 1970, pp. 47-48.

[10] Cfr. F. Rossi, in *Bergamo per Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, Bergamo 1980, p. 44; A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte della Provincia di Bergamo*, Roma 1931, p. 103; e M. Argenti-G. Barachetti, in vol. I, pp. 319-335.

[11] C. Caversazzi, *Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto del Lotto*, in "Bergomum", 1913, pp. 23-25. Interessanti lettere di Frizzoni e Morelli riguardanti l'acquisto dell'opera sono state pubblicate da L. Chiodi, *Note brevi di cose bergamasche ignote o quasi*, in "Bergomum", 1974, pp. 83-91.

[12] Cfr. G. Mascherpa, *Lorenzo Lotto a Bergamo*, Milano

156. Giovanni Battista Trotti detto il Malosso, Decorazione della cappella del Santissimo Sacramento, affresco. Salò (Brescia), Duomo.



1971 e AA.VV., *La pala Martinengo di Lorenzo Lotto. Studi e ricerche in occasione del restauro,* Bergamo 1978. Su un importante disegno per un affresco perduto già nella stessa chiesa cfr. C. Cohen, *The "modello" for a lost work by Lorenzo Lotto,* in "Master Drawings", 1975, pp. 131-135.

[13] Sui Cassotti cfr. F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma,* Bergamo 1980, pp. 55-56. Il catalogo del Previtali in PB, vol. I, pp. 87-166, è incompleto (manca fra l'altro la *Madonna col Bambino, Santi e donatore* pubblicata da F. Zeri, *Trenta dipinti antichi della Collezione Saibene,* Milano 1955, tav. 23, che pure è citato in bibliografia), ma cfr. J. Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali,* tesi di dottorato della Julius Maximilians Universität, Würzburg, 1972. Di recente W.R. Rearick (*Maestri veneti del Cinquecento,* in *Biblioteca di disegni [Alinari],* vol. V, Firenze 1977, pp. 22-23) ha correttamente restituito al Previtali il *Ritratto di giovane* di Ascott Park (Coll. Rotschild) sinora attribuito prevalentemente al Lotto (cfr. B. Berenson, *Lorenzo Lotto,* London 1956, fig. 45).

[14] Sulla *Madonna Stramezzi* cfr. R. Pallucchini-F. Rossi, *Giovanni Cariani,* Bergamo 1983, pp. 113-114 e la recensione di E. Safarik, in "Arte Veneta", 1984, pp. 230-232 (con la pubblicazione di un inedito).

[15] Cfr. lo *Cunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto,* in *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e d'altri documenti,* a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969, pp. 259-260.

[16] Su Trescore cfr. F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi...,* cit. Sulle tarsie è fondamentale la documentazione pubblicata da L. Chiodi, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto,* Bergamo 1962 (2a ed. aggiornata in "Bergomum", 1968, fascicolo II, pp. 3-161). Altre missive in L. Chiodi, *Quattro lettere inedite di Lorenzo Lotto,* in "Bergomum", 1977, fascicoli I-II, pp. 17-36. Sull'iconografia, che attende ancora una lettura adeguata, cfr. H.A. Van den Berg-Noë, *Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore in Bergamo,* in "Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome", 1974, pp. 145-164 e D. Wronski Galis, *Lorenzo Lotto: a study of his career and character, with particular emphasis on his emblematic and hieroglyphic works,* Bryan Mawr College, Ph. D. 1977, Ann Arbor University Microfilm, 1977. Sull'argomento è ora disponibile la monumentale opera di F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo,* Cinisello Balsamo 1987 (edito per cura del Credito Bergamasco).

[17] La convincente attribuzione si deve a G. Romano, *La Bibbia di Lotto,* in "Paragone" 317-319 (dedicato a Francesco Arcangeli), 1976, pp. 82-91. La marca editoriale di Luc'Antonio Giunta, stampatore della *Biblia* Brucioli, è stata attribuita al Lotto da F. Cortesi Bosco, *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli,* in "Bergomum", 1976, fascicoli I-II, p. 42.

157. Bernardino Licinio, Ritratto della famiglia del fratello Arrigo, tela. Roma, Galleria Borghese.

158. Alessandro Moretto, Ritratto di gentiluomo, tela. Londra, National Gallery.

[18] Per una collocazione eterodossa sono M. Calì, *Ancora sulla "religione" di Lorenzo Lotto,* in "Ricerche di Storia dell'Arte", 19, 1983, pp. 37-60 (che puntualizza i suoi precedenti interventi ai convegni lotteschi di Asolo [1980] e Iesi [1981] e al convegno [1983] su "Venezia nell'età del doge Andrea Gritti") e M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento,* Torino 1986, pp. 90-101; nell'opposto schieramento militano F. Cortesi Bosco (*Il problema della posizione religiosa di Lorenzo Lotto,* in *Omaggio a Lorenzo Lotto,* Atti del convegno di Jesi-Mogliano [1981], in "Notizie da Palazzo Albani", 1984, 1, pp. 81-89) e A. Gentili, le cui opinioni sono fra l'altro argomentate in *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512* (in collaborazione con M. Lattanzi e F. Polignano), Roma 1985, pp. 209- 224.

[19] Cfr. L. Chiodi, *Lettere inedite...,* cit., ed. 1968, pp. 75 e 127.

[20] Sulla presenza di Lotto e di Giulio Camillo Delminio al testamento del Serlio cfr. L. Puppi, *Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto,* in P. Zampetti e V. Sgarbi, *Lorenzo Lotto* (Atti del Convegno di Asolo), 1980, p. 394. Anche Cariani conosceva il Serlio giusta la testimonianza del Michiel ("L'Istoria de Traiano, con le molte figure e li edifici antichi, fu de mano de l'istesso Zuanne del Comandador; ma li edificii furono disegnati da Sebastiano Bolognese"): cfr. J. Morelli, *Notizie d'opere di disegno,* a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 161.

[21] Cfr. i contributi di Renzo Fontana negli Atti del Convegno di Asolo, cit., pp. 279-297 e di Iesi, cit., pp. 101-105.

[22] Cfr. A. Zanelli, *Gabriele ed Eraclito Gandini ed i processi d'eresia in Brescia nel secolo XVI,* in "Archivio Storico Italiano", 1907, p. 107; D. Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento,* Torino, 1975, p. 20 e A. Cistellini, *La vita religiosa nei secoli XV e XVI,* in *Storia di Brescia,* vol. II, 1963, p. 447.

[23] Cfr. V. Guazzoni, *Moretto...,* cit., p. 31.

[24] Oltre a G. Panazza-A. Damiani-B. Passamani, *Mostra di Girolamo Romanino,* 2ª ed., Brescia 1965, pp. 62-67 e 183-189, cfr. G. Testori, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento,* Brescia 1975.

[25] Per i documenti di Romano cfr. F. Rossi, in PB, vol. III, pp. 107-108 e la scheda di M. Gregori, *ibidem,* p. 300. Sul Ricchino e le importanti tele nel coro di San Pietro in Oliveto a Brescia, lodate persino da Vasari, cfr. P.V. Begni Redona, in PCB, p. 241.

[26] L'obsoleto repertorio di F. Canevali, *Elenco degli edifici monumentali, opere d'arte e ricordi storici esistenti nella Valle Camonica,* Milano 1912, è ora sostituito dall'eccellente *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere,* di A. Bertolini e G. Panazza, tuttora in corso di pubblicazione ma di cui sono già stati pubblicati due volumi (Brescia 1980 e 1984).

[27] Sulla questione della lingua e l'opera dell'artista cfr. A. Nova, *Girolamo Romanino. Introduzione a un catalogo ragionato,* tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 1986, pp. 122-151.

[28] Cfr. l'ottimo saggio di V. Guazzoni, *Pittori della realtà ed esperienza del sacro,* in *La Lombardia nell'età spagnola,* Milano 1984, p. 160.

[29] Sui nessi fra il *Congedo* e le *Meditationes* cfr. F. Cortesi Bosco, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di L. Lotto,* in "Bergomum", 1976, fascicoli I-II, pp. 11-14. Sui rapporti del Lotto con il Correggio e i maestri attivi a Milano è fondamentale il saggio di W.R. Rearick, *Lorenzo Lotto: the drawings, 1500 -1525,* in Atti del Convegno di Asolo, cit., pp. 23-36, dove l'autore propone fra l'altro di ritardare l'anno di nascita del Lotto al 1483-1485 circa. Sui contatti col Ferrari cfr. il classico studio di A.M. Brizio, *Il Sacro Monte di Varallo: Gaudenzio e Lotto,* in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti", 1965, pp. 35-42.

[30] È sinora sfuggito alle numerose ricerche sul dipinto che in origine il pannello centrale con la *Resurrezione* era centinato come documenta B. Faino nel suo *Catalogo delle chiese di Brescia* (sec. XVII, ed. a cura di C. Boselli, Brescia, 1961, p. 24). Pertanto, il polittico di Sant'Alessandro (Londra, National Gallery) eseguito dal Romanino nel 1525 riproduce fedelmente la forma originaria dell'opera tizianesca.

[31] L'invio di pale d'altare dalla laguna è un fenomeno ampiamente documentato. Questo commercio fu favorito dall'attività dei mercanti costretti a recarsi a Venezia per motivi di lavoro ed è probabile che alcuni di essi sfruttassero questi viaggi per farsi ritrarre dai conterranei residenti nel capoluogo come sembra suggerire la clientela del Licinio (su cui cfr. L. Vertova, in PB, vol. I, pp. 373-467). Un'aggiunta al catalogo dell'artista è il *Ritratto virile* firmato e datato 1520 già presso Goudstikker ad Amsterdam (*Catalogue des Nouvelles Acquisitions,* Amsterdam 1928, cat. 34, n. 22, olio su tela, 75×64 cm.).

[32] Sul Savoldo cfr. gli atti del convegno (1983) *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano,* Brescia 1984 (con bibliografia precedente). I contributi più recenti, fra cui spicca quello di V. Sgarbi, *Savoldo tra Giorgione e Caravaggio: l'"Annunciata" di San Domenico di Castello a Venezia,* in "Paragone" 409, 1984, pp. 62- 69, per il recupero della pala oggi nel Museo di Pordenone, non hanno potuto valersi di un nuovo documento venuto alla luce in un luogo inaspettato. Nell'ottobre del 1506 il pittore Alessandro Araldi offrì ospitalità a "magistro Hieronimo de Savoldis de Brixia pictore tunc temporis residenti in civitate Parme" e gli prestò del denaro ricevendo in pegno "unam cruciculam auratam, fulcitam quatuor rubinis et uno diamante in medio cum septem perlis circhum circha ipsam cruciculam" stimata da alcuni gioiellieri nel 1508 (M. Dall'Acqua, *Correggio e il suo tempo,* Parma 1984, p. 114). Il documento, il primo a noi noto sull'artista, ci informa sul suo soggiorno parmense, sui sorprendenti contatti con un maestro ritardatario come l'Araldi e sul fatto che all'epoca il Savoldo fosse già definito "magistro".

[33] Cfr. V. Guazzoni, in *The Genius of Venice...,* cit., p. 186. Lo stesso autore ha recentemente attribuito al Moretto l'affresco della *Pietà e Santi* nell'oratorio di San Rocco a Borgo San Giacomo (cfr. PCB, p. 27).

[34] Cfr. J. Schulz, *A forgotten chapter in the early history of Quadratura painting: the fratelli Rosa,* in "The Burlington Magazine", 1961, pp. 90-102.

[35] Per quanto concerne la diffusione del quadraturismo è interessante notare come Giulio Campi avesse nominato il Sorte suo rappresentante a Brescia per il contratto (1549) con il Collegio dei giudici relativo all'esecuzione delle otto tele da collocarsi nel palazzo della Loggia e oggi divise fra la sede originaria, la Pinacoteca Tosio Martinengo e il Museo di Budapest (Cfr. G. Bora, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento,* catalogo della mostra, Cremona 1985, p. 129).

[36] Cfr. B. Passamani, *La decorazione pittorica della Loggia,* in *Piazza della Loggia,* Brescia 1986, pp. 123-145. Le contestazioni dei Deputati sulla qualità delle tele inviate da Tiziano illuminano un altro fenomeno dei rapporti commerciali fra la Dominante e la terraferma: artisti affermati quali Tintoretto e Veronese ingannavano spesso la buona fede dei loro committenti spedendo opere in gran parte eseguite dalla bottega.

[37] Per quanto ne sappia, non è stato ancora notato che alcuni frammenti della decorazione di palazzo Lechi, già Bargnani, si trovano ora nelle sale del Circolo del Teatro a palazzo Salvadego. Si tratta di scene bacchiche, dipinte su

159. Giovanni Battista Moroni, Il cavaliere in rosa (Gian Gerolamo Grumelli), tela. Bergamo, Collezione conti Moroni.

fondo oro come le *Stagioni* di palazzo Lechi, che vanno con ogni probabilità identificate con quelle viste nel palazzo del conte Valotti da F. Lechi (*Pitture del Moretto e del Romanino in chiese e palazzi del Bresciano*, Brescia 1939, p. 90). Prima di passare in eredità ai conti Lechi l'attuale palazzo di famiglia appartenne appunto ai Valotti (cfr. G. Panazza, *Affreschi...*, cit., p. 66).

[38] Cfr. P.V. Begni Redona- G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978, p. 226.

[39] Il castello, oggi ridotto ad azienda agricola, è in uno stato deplorevole, ma una delle facciate interne del cortile è tuttora decorata con una maestosa benché consunta prospettiva architettonica chiaramente ispirata ai modelli mantovani di Giulio Romano. Data l'alta qualità dell'opera, la testimonianza del Baldinucci che loda l'abilità di Giulio Campi nel colorire "architetture e prospettive" e soprattutto le analoghe prove dell'artista nel campo della grafica (cfr. G. Bora, *Giulio e Antonio Campi architetti*, in *Per A.E. Popham*, Parma 1981, pp. 22-23), l'ideazione dell'opera va restituita al maestro cremonese che fu attivo in altre parti del castello.

[40] Sul castello e il Guarinoni cfr. i cataloghi a cura di G. Rosso del Brenna, dove è tuttavia trascurata l'attività cremasca, e di F. Cortesi Bosco rispettivamente in PB, vol. II, pp. 379-487 e PB, vol. IV, pp. 85-127. Anche il Lolmo, influenzato dal Moroni nella sua pittura sacra (cfr. M.G. Ciardi Dupré, in PB, vol. IV, pp. 15-45), si dedicò a opere profane (cfr. L. Ravelli, *Un ciclo inedito di pitture profane di Giampaolo Lolmo*, in "La rivista di Bergamo", 1, 1983, pp. 7-10.

[41] Cfr. M. Gregori, *Introduzione al Moroni*, in *Giovan Battista Moroni*, catalogo della mostra, Bergamo 1979, pp. 36 e 41.

[42] L'opera (olio su tela, 62×52 cm), già in una collezione privata genovese, mi è nota grazie a una fotografia conservata nelle scatole del Moretto alla Fondazione Longhi di Firenze. L'*Adorazione* del Moretto, citata da tutti gli studiosi come nella Martinskirche di Kassel (seguendo l'allora corretta indicazione di G. Gombosi, *Moretto da Brescia*, Basel 1943, p. 104) si trova in realtà nei depositi del museo.

[43] Cfr. E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, 5, *I Documenti*, Torino 1973, p. 1069. Sul ritratto del Cinquecento cfr. anche F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia*, 6, *Atlante*, Torino 1976, pp. 70-71 e 75-78.

[44] Sul ritratto a figura intera cfr. H. Froning, *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Eine formalgeschichtliche Untersuchung*, Baden Baden, 1971. Sui ritratti del Moretto cfr. R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, in "Pinacotheca" (1928-1929) e ristampato in *"Me pinxit" e quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, pp. 109-110.

[45] Al catalogo del Cavagna di L. Bandera, in PB, vol. IV, pp. 131-243, vanno aggiunti *La Consegna delle chiavi* (coll. privata, olio su tela, 167×130 cm, firmato e datato 1595, in *Collezioni Private Bergamasche*, vol. IV, Bergamo 1983, n. 1094) e il *San Girolamo nel deserto*, già dato per disperso ma conservato nella parrocchiale di Trenno (cfr. M. Bona Castellotti, in AA.VV., *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano 1984, p. 107).

160. Giovanni Paolo Cavagna, Trinità dei disciplini bianchi, tela. Alzano Lombardo (Bergamo), San Pietro Martire.