

L'opera grafica di Girolamo Romanino

Alessandro Nova

La fortuna critica

La scelta dei fogli di Girolamo Romanino, o a lui attribuiti, presentata in questa sede costituisce la mostra più completa sinora allestita della sua opera grafica. Un'ampia selezione dei disegni di ambito romaniniano era già stata realizzata in occasione della grande retrospettiva dedicatagli dalla città di Brescia nel 1965, ma in quel catalogo solo tre quinti delle opere esposte sotto il suo nome spettavano veramente alla sua mano ed è per questo motivo che qui si è preferito orientarsi verso fogli su cui gli studiosi hanno raggiunto un largo consenso, benché non manchi qualche esemplare controverso che susciterà opinioni divergenti tra gli esperti. Le pubblicazioni sui disegni dell'artista offrono in effetti un panorama molto disomogeneo sia nello stile delle opere attribuitegli sia nella qualità, un panorama reso ancora più incerto dalla tendenza diffusa nel mondo della grafica di cimentarsi spesso nell'esercizio attributivo senza affrontare problemi di contesto e di cronologia. Fra le rare eccezioni siano qui ricordati i contributi pionieristici di Florence Kossoff e di Alessandro Ballarin, oltre a quelli più recenti di Anna Forlani Tempesti, Elisabetta Saccomani e Giovanni Agosti. Kossoff fu la prima a proporre delle coordinate spazio-temporali ragionevoli per impostare su basi concrete lo studio della grafica romaniniana e lo fece in almeno quattro occasioni: nella recensione alla monografia di Maria Luisa Ferrari, nei giudizi trasmessi per via epistolare durante la preparazione della mostra del 1965, nel resoconto critico di quell'esposizione e nel contributo al catalogo dei disegni della casa-museo di Isabella Stewart Gardner a Boston, senza dimenticare ovviamente le opinioni da lei espresse sui cartoni di supporto nelle raccolte dei gabinetti di disegni e stampe¹. Alessandro Ballarin annunciò, in seguito, l'uscita di una monografia sull'opera grafica del pittore che avrebbe dovuto vedere la luce nel 1971 nella collana dedicata ai grandi maestri del disegno promossa dalla casa editrice Martello: purtroppo quel testo è rimasto sinora inedito, ma in compenso ci si può orientare sul meraviglioso articolo dedicato a tre fogli assegnati a Palma il Vecchio, a Lotto e a Romanino, in cui l'auto-

re aveva chiarito soprattutto i diversi ruoli culturali svolti dai due Dossi e dal pittore bresciano al Buonconsiglio, ma in cui vi era spazio anche per un'analisi approfondita della grafica romaniniana². Per un'osservazione importante compiuta da Anna Forlani Tempesti³, essenziale per fare chiarezza sulla cronologia dei disegni dell'artista, rimando alle schede 64 e 65 di questo catalogo, mentre ai contributi di Saccomani e di Agosti spettano non solo la pubblicazione di alcuni inediti, tra cui i *Due studi di testa d'uomo di profilo con cappello piumato* della collezione Puech⁴ e i terribili *Due uomini nudi* degli Uffizi⁵ (cat. 88), ma anche – in particolare – il tentativo di mettere ordine nella produzione tarda del maestro.

Il ruolo dei conoscitori e il giudizio di Vasari

La paziente ricostruzione dell'opera grafica di Romanino realizzata passo dopo passo nel corso del XX secolo è il risultato degli sforzi di più generazioni di conoscitori: oltre a costituire una conferma dell'importanza e della validità di quel metodo, è bello poter constatare come fra i nomi che hanno scritto questa storia – un vero successo dello scavo archeologico come esso è inteso e interpretato dai cultori dell'età moderna – si ritrovino anche quelli di personaggi eminenti quali Giovanni Morelli, Roberto Longhi, Bernard Berenson e i Tietze, anche se è stata soprattutto la ricerca postbellica ad avere risarcito faticosamente l'immagine di Romanino disegnatore. Quando Morelli scrisse i suoi *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* nell'ultimo decennio del XIX secolo, egli poteva sostenere di conoscere solo tre o quattro fogli dell'artista, tra cui un fregio di putti a penna agli Uffizi (1465E), perché accompagnato dalla scritta antica "Romanino da Brescia", e il *Cristo con l'adultera* dell'Ambrosiana (cat. 79). Risulta quindi legittimo affermare che l'ampliamento progressivo delle conoscenze sia avvenuto a partire, al più presto, dagli inizi del XX secolo: infatti il cosiddetto *Convegno di dame e cavalieri* di Berlino (cat. 82) gli venne attribuito da Elfried Bock nel 1910, il *Piramo e Tisbe* del Louvre (cat. 69) apparve nella prima monografia del pittore bresciano redatta da Nicodemi nel 1925, l'*Adorazione dei pastori* di Buda-

1. Girolamo Romanino,
*Madonna col Bambino, san Francesco,
sant'Antonio da Padova e un donatore.*
Washington, National Gallery
of Art (Woodner Collection)



pest (cat. 62) gli venne assegnata da Longhi nella recensione a quel libro apparsa l'anno seguente, il *Concerto campestre* di Boston (cat. 66) venne pubblicato come opera di Romanino nel 1931 su segnalazione di Berenson, mentre il foglio già Rasini (fig. 1) gli fu restituito – grazie all'iscrizione antica – da Morassi per poi essere esposto alla mostra di arte bresciana del 1939. Nel grande repertorio dei disegni veneti compilato dai Tietze gli vennero infine riconosciuti i *Cavalieri* di Budapest (cat. 78) e il *Gruppo di figure con un cane* di Vienna (cat. 89).

Attraverso le schede del presente catalogo il lettore potrà ricostruire da solo le tappe ulteriori di questa storia esemplare, ma qui si dovrà almeno ricordare la figura di un grande collezionista, il violoncellista ungherese Janos Scholz che, dopo la seconda guerra mondiale, fu in grado di formare una cospicua raccolta di disegni, entrata poi in lascito alla Pierpont Morgan Library di New York, tra cui vi sono due splendidi fogli di Romanino (cat. 61, 65). Uno di questi reca la scritta antica "Hieronimo Romanino da Bressa" ed è anche attraverso l'esistenza di queste informazioni tramandateci dai primi collezionisti che è stato possibile ricostruire una parte del catalogo dell'artista: sono infatti ben sei i fogli vergati con antiche attribuzioni a

Romanino che si sono rivelate corrette, un caso singolare nel campo della grafica rinascimentale, ma che conferma il prestigio goduto dal grande bresciano.

Se all'apprezzamento dei primi collezionisti aggiungiamo ora la testimonianza di Vasari che nella vita dedicata a Vittore Carpaccio scrisse come Girolamo fosse "bonissimo pratico e disegnatore", ci si deve allora chiedere come mai l'opera grafica dell'artista scomparisse dalla scena per più di tre secoli prima di iniziare a riemergere a partire dagli studi pionieristici di Morelli. Si possono indicare ragioni molteplici per questa eclissi, ma le radici dell'oblio sono senza dubbio da ricercare nella polemica tra Disegno e Colore svoltasi nel corso del XVI secolo e nella conseguente incrostazione critica secondo cui i pittori della Serenissima avrebbero preferito improvvisare sulla tela invece di affidarsi a disegni preparatori. Romanino ha tracciato a volte delle sinopie in preparazione dei suoi monumentali cicli di affreschi e il suo concetto della funzione dell'opera grafica era di certo molto distante da quello di impronta vasariana ereditato dalle culture accademiche posteriori, ma ciò non vuol dire che non ricorresse al disegno per impostare il suo lavoro. E ciò in un duplice senso già ben delineato da Vasari poiché, se nella vita di Carpaccio il biografo fece riferimento alla sua attività di disegnatore, in quella dedicata a Garofalo e a Girolamo da Carpi ricordò invece come a Brescia vi fossero delle persone eccellenti nell'arte del disegno, tra cui per l'appunto Girolamo Romanino: in altre parole, il pittore avrebbe dominato, a detta di Vasari, sia l'arte del Disegno inteso come fondamento teorico dell'arte del Cinquecento sia il disegnare in senso pratico. Eppure si è dovuto attendere il XX secolo, come abbiamo detto, per poter vedere pienamente risarcito questo lato importantissimo dell'arte romaniniana, un aspetto cruciale del suo operare quando si pensi alla qualità straordinaria della sua produzione grafica.

La tecnica, la carta e i temi

La scelta ha voluto privilegiare sia la qualità sia la varietà dei fogli eseguiti felicemente nelle tecniche più diverse: a matita nera con rialzi di biacca nel

magnifico studio dal vero per la testa di san Rocco nella pala già in San Francesco a Brescia (cat. 59), di sapore ancora veneziano e tizianesco; con la matita rossa utilizzata in infinite variazioni dall'artista durante le diverse fasi della sua carriera, dalle sanguigne giovanili ancora toccate dall'esperienza giorgionesca a quelle mature imparentate con le ricerche di Perdone; con l'impiego virtuosistico dell'acquerello per rendere superfici luminose e trasparenti, ma anche la sontuosità dei mantelli come nel disegno di Linz (cat. 80); con la nervosità della penna che, allo stato attuale delle conoscenze, sembra averlo conquistato sempre di più con il passare del tempo. Vi è una ricchezza di tecniche, di temi e di accenti pittorici nell'arte grafica del pittore bresciano che lascia piacevolmente sorpreso chi è abituato, per esempio, al rigore quasi monotono della ricerca michelangiotesca. Se l'opera grafica di Buonarroti si concentrò prevalentemente sul tema del corpo, quella di Romanino si dispiegò in direzioni molteplici e a diversi livelli: dallo studio del nudo dal vero (cat. 74) alla rappresentazione delle membra viste da tergo (cat. 71), dalla scena di genere (cat. 82) al ritratto dal modello (cat. 59), dall'illustrazione di episodi della letteratura italiana (cat. 76) a quelli di storia romana (cat. 85-86), dal concerto campestre (cat. 64-66) al paesaggio (cat. 82-83).

Per la sua capacità di comporre "paesi diversi" venne in effetti particolarmente elogiato da Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura* e proprio in un passo in cui il teorico lombardo denunciava, senza nominare direttamente il "divino", l'incapacità di Michelangelo in questo campo⁶. Un mondo variopinto di generi e di tecniche quello di Romanino, ulteriormente arricchito dall'impiego di carte colorate che creano effetti molto suggestivi: dalla carta cerulea di origine veneziana che serviva bene allo studio dal modello a quella preparata rossa, una tecnica presa a prestito dagli artisti ponentini, benché fosse conosciuta anche in Italia almeno a partire dal Quattrocento; dalla carta grigio-verde o color nocciola dell'animata rappresentazione di un'adunata di cavalieri (cat. 78) all'uso virtuosistico dello sfondo bianco del foglio per ottenere particolari effetti di luce.

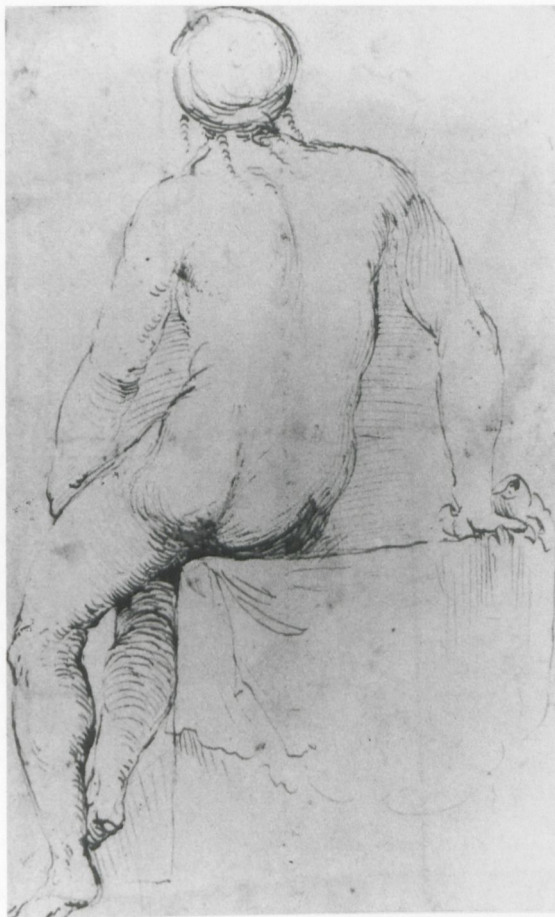
I problemi della cronologia

Se l'altissima qualità della grafica romaniniana è per così dire fuori discussione, controversa è a volte la cronologia dei suoi disegni. Dato che gli studi preparatori per opere documentate si possono contare sulla punta delle dita di una sola mano, è evidente che le ragioni puramente stilistiche sono una via privilegiata e obbligata per poter assestare la cronologia dei fogli attribuiti a Romanino. Non si tratta di un esercizio semplice, poiché mancano spesso dei punti di riferi-



mento certi e questa difficoltà è stata sottolineata molte volte dagli studiosi. Citerò solo due casi. Recensendo la personale del 1965 e riferendosi non solo ai disegni ma a tutta la produzione del maestro bresciano, Florence Kossoff si diceva convinta dell'impossibilità di raggiungere una cronologia coerente e condivisa da tutti⁷. Di recente Elisabetta Saccomani notava invece quanto fosse difficile datare gli schizzi a penna dell'artista: se il *Nudo maschile di spalle* (cat. 71) e l'*Uomo nudo sdraiato* nella Achenbach Foundation di San Francisco (fig. 2), il cui prestito è stato purtroppo negato, "sono così vicini alle realizzazioni pittoriche del Buonconsiglio da costituire imprescindibili opere-pilota"⁸, la studiosa metteva in dubbio l'appartenenza a questo momento di un altro gruppo di disegni a penna simili tra loro, che preferiva datare in un periodo quantomeno posteriore al quarto decennio. Altri pensano invece che alcuni di questi fogli, incluso quello oggi a San Francisco, appartengano addirittura al sesto decennio del secolo. Chi scrive è oggi propenso a scalare nel tempo gli esemplari tracciati a penna, seguendo un principio che investe anche la famosa serie dei *Concerti*, esposti tuttora in gruppo insieme al fantastico disegno di soggetto analogo di Lorenzo Lotto. In un campo rarefatto e altamente controverso, abbiamo teso sinora ad accoppiare le opere grafiche di Romanino secondo le tecniche oppure secondo i temi, ma i segni grafici di queste serie sono tutt'altro che omogenei. Oggi sono convinto di poter provare oltre ogni ragionevole dubbio che i due *Concerti* Lehman e Scholz (cat. 64-65) vennero realizzati nel 1525 e non nel 1531-1532 come si era ritenuto sinora basandosi esclusivamente sulle affinità icono-

2. Girolamo Romanino,
Uomo nudo sdraiato con due bambini.
San Francisco, Fine Arts Museums,
Achenbach Foundation



grafiche con gli affreschi di Trento. È invece necessario differenziare ed è probabile che in futuro si riuscirà a catalogare gli studi a penna dell'artista in un modo ancora più articolato: per chi scrive resta tuttavia molto improbabile che il foglio di San Francisco cada

La bibliografia delle schede non è esaustiva, ma selezionata. Vorrei ringraziare di cuore amici e colleghi per aver risposto con grande sollecitudine e ammirevole spirito di cooperazione alle mie domande sulla provenienza dei fogli dell'artista bresciano: in particolare Carmen Bambach, Sonja Brink, Hugo Chapman, Marzia Faietti, Achim Gnann, Lucia Monaci Moran, Heinrich Schulze Altcapenberg e Herfried Thaler. Un grazie sincero anche a Francesco Frangi per aver discusso apertamente con me qualche problema di cronologia e attribuzione.

¹ Kossoff 1963, 1965, 1968.

² Ballarin 1970.

³ Forlani Tempesti 1991, pp. 89-92.

⁴ Saccomani, in *Disegni della donazione* 1998, p. 10.

negli stessi anni o anche solo nello stesso decennio della *Scena mitologica* (cat. 91), già così carica di elementi formali presi a prestito dal linguaggio "manieristico" del genere, quel Lattanzio Gambara formatosi a Cremona presso i Campi e di cui si espongono in mostra due fogli per documentarne i contatti con la fase finale del suocero.

La figura di spalle

Riunendo un numero molto elevato di opere grafiche chiave, l'esposizione parla in un certo senso da sola, ma vorrei attirare l'attenzione almeno su un espediente di retorica visiva utilizzato spesso da Romanino e precisamente sul suo metodo di presentare le figure di spalle (fig. 3; cat. 61, 71-72, 81b, 88 e altri disegni non presenti in mostra). Non si può attribuire questa strategia al fatto che l'artista trovasse delle difficoltà nel disegnare un viso, poiché lo studio dal vero per la figura di san Rocco (cat. 59) dimostra la sua eccellenza in questo campo; Girolamo deve avere invece intuito come lo spettatore resti catturato dall'enigma di una figura senza volto. Non conosco altri artisti del Cinquecento che abbiano fatto ricorso a questo espediente in modo altrettanto sistematico e bisogna aspettare l'età di Caspar David Friedrich per ritrovarne l'uguale. I mondi dei due artisti non hanno assolutamente nulla in comune: l'atmosfera distaccata e sospesa nelle opere del maggiore pittore romantico tedesco non ha nulla a che vedere con la vitalità, a volte sfrenata, del maestro bresciano, ma anche Romanino fu molto affezionato agli effetti concessi dall'impiego di una *Rückenfigur*.

⁵ Agosti 2001, pp. 471-474.

⁶ Lomazzo 1974, pp. 408-409: "Composizione del pingere e fare i paesi diversi. [...] Per certo difficilissima opera è il rappresentare i paesi con l'artificio che si gli ricerca [...] Et a ciò bene esprimere, bisogna avere una grazia particolare et un dono divino, perché, per principale che sia uno nel fare le figure, non può acquistare questa arte se non ha grazia naturale di dimostrarli, come è avvenuto al maggior pittore che sia stato fra moderni, et a molti altri eccellenti che sono restati esclusi. [...] Girolamo Romanino et il Bassano espressero eccellentemente gl'animali, e sotto l'acqua i rannocchi, e le figure dal mezzo in giù diverse da quelle istesse che stavano di sopra, mostrando la sua tortuosità, e parimenti tutte le altre parti che a' paesi si convengono".

⁷ Kossoff 1965, p. 521.

⁸ Saccomani, in *Disegni della donazione* 1998, p. 12.

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

59. *Studio dal modello
per una testa di san Rocco*

matita nera e tracce di biacca su
carta cerulea,
396 × 267 mm
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi, inv. 2108F

Iscrizioni: sul verso del foglio si legge "Questa val s'oldi/5", in grafia cinquecentesca, scritto a penna
Stato di conservazione: presenta dei rialzamenti ondulati su tutta la superficie; due fori restaurati in basso al centro e verso il margine inferiore; una vistosa macchia d'inchiostro sulla sinistra e altre macchie su tutta la superficie del foglio
Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese

Elencato nel secondo volume dell'inventario manoscritto di Giuseppe Pelli Bencivenni (*ante* 1793) come opera del pittore cremonese Altobello Melone (Rearick 1976, p. 127) – il grande sodale del giovane Romanino che era cresciuto insieme a lui assimilando i caratteri stilistici dell'arte di Bramante, Giorgione e Dürer –, il foglio venne restituito all'artista bresciano da Mina Gregori che lo riconobbe quale studio preparatorio per la pala d'altare della *Madonna col Bambino e angeli fra i santi Lodovico di Tolosa e Rocco* realizzata dal pittore intorno al 1517-1518 per la chiesa di San Francesco a Brescia (Gregori 1957, p. 38, nota 2; cfr. Regesto, alla data 1518). La tavola di pioppo, commissionata da un membro della famiglia Martinengo di Villa Chiara, passò poi nella prestigiosa collezione Solly per entrare infine nel Kaiser-Friedrich Museum di Berlino dove andò distrutta nel 1945 in seguito ai bombardamenti. Era un'opera chiave nel percorso dell'artista poiché dimostrava un recupero dei contatti con l'irrequieto Altobello, di cui Romanino aveva stimato gli affreschi nel duomo di Cremona il 1° ottobre 1517, che si affiancava all'influsso perdurante del giovane Tiziano chiaramente riscontrabile sia nella pala (circa 1516-1517) per l'altar maggiore della stessa chiesa bresciana sia nella meravigliosa *Madonna col*



Bambino fra i santi Bonaventura e Sebastiano (circa 1517), già nella chiesa dei francescani osservanti di Salò. Considerazioni che si attagliano bene alla storia esterna e interna del foglio degli Uffizi poiché, se la vecchia attribuzione ad Altobello non era troppo lontana dal vero, la bella testa melanconica tracciata con mano sicura a matita nera su carta cerulea non sfigura se messa a confronto con analoghe prove realizzate da Tiziano in quegli anni. Françoise Viatte ha proposto, per esempio, un riferimento esplicito all'opulento busto muliebre degli Uffizi (inv. 718E; Viatte 1993, p. 538) che – aggiungiamo – ha le stesse dimensioni (419 × 264 mm) ed è eseguito nella stessa tecnica, a matita nera rialzata a biacca su carta cerulea ingiallita, e val forse quindi la pena di ricordare come quel foglio storico fosse stato attribuito dai grandi esperti del disegno veneziano, i Tietze, allo stesso artista bresciano: "We [...] empha-

size the basically different structure of the head when compared with Titian's in the second decade [...]. The small eyes set in boneless sockets are typical of Romanino" (Tietze, in Tietze, Conrat 1944, p. 315, A 1899). Eppure non solo le somiglianze ma anche le differenze saltano agli occhi: là dove Tiziano usa energicamente la matita per raggiungere effetti di maggiore pittoricità, come nei capelli corvini dell'effigiata, o materialità, come nelle decorazioni e nelle pieghe dell'abito, per far risaltare ancora di più la fronte e il candido petto della modella, Romanino utilizza invece la matita nera quasi fosse una punta d'argento. I contorni del volto sono come incisi, ma questo splendido ritratto dal vero – la testa corrisponde esattamente a quella dipinta ma è priva dell'aureola e della parte alta del bastone a cui si appoggiava la figura del san Rocco nella tavola – acquista una vibrante immediatezza quando

notiamo il pentimento della linea ondulata del copricapo e la forma ovale sulla spalla destra (sinistra per chi guarda) con cui viene indicata in modo quasi astratto la conchiglia del santo pellegrino.

Il foglio è di importanza fondamentale per documentare la prima fase grafica e il metodo di lavoro dell'artista. Infatti ci troviamo di fronte a uno dei rarissimi disegni preparatori di Romanino giunti sino a noi; non solo, abbiamo la fortuna di poter osservare un vero *modello* creato per riportare i dati grafici direttamente sulla tavola poiché se si confrontano le dimensioni del foglio (396 × 267 mm) con quelle della pala andata distrutta (169 × 120 cm) e con le proporzioni delle figure dipinte documentate dalle fotografie, si può giungere alla plausibile conclusione che le misure del disegno corrispondessero perfettamente in scala 1:1 con quelle della testa del quadro.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

60. *Due figure*

matita nera,
338 × 244 mm
collezione privata

Iscrizioni: in basso a destra si leggono i numeri "49" e "86" a penna e inchiostro, aggiunti in epoca posteriore

Stato di conservazione: numerose macchie su tutta la superficie del foglio
Provenienza: Londra, Sotheby's (asta del 21 giugno 1978, lotto 2); Malibu (California), collezione George R. Goldner (Nova 1986, p. 309); Milano, collezione privata (Nova 1995^a, p. 162)

Si tratta di una delle novità più importanti emerse nel campo della grafica romaniniana durante gli ultimi trent'anni e del secondo disegno preparatorio dell'artista giunto sino a noi poiché le due figure sono uno studio per i due astanti in primo piano sulla destra dell'*Ecce Homo*, un affresco realizzato da Girolamo Romanino nella navata della cattedrale di Cremona nel 1519. Presumo che la corretta attribuzione e il collegamento con

gli affreschi di Cremona spettino a Philip Pouncey, dal momento che il foglio passò nel 1978 sul mercato antiquario londinese quando il grande storico dell'arte britannico svolgeva l'attività di consulente presso Sotheby's. Ho potuto analizzare lo schizzo più volte, l'ultima quando si trovava presso una collezione privata milanese, ma se non mi sbaglio non è mai stato esposto al pubblico, fatta eccezione per una piccola mostra eterogenea e senza obbiettivi di ricerca realizzata per celebrare le collezioni degli *Alumni* dell'università di Princeton (*Princeton Alumni Collections. Works on paper* 1981). Per la prima volta si può quindi ammirare questo foglio raro e importante nel contesto di una scelta articolata della grafica romaniniana.

Il confronto con la *Testa del san Rocco* agli Uffizi (cat. 59) è istruttivo per approfondire lo studio del metodo di lavoro di Romanino nella sua prima fase creativa. Sono analoghe le dimensioni del foglio e l'impiego della matita nera, soprattutto nel modo in cui l'artista crea delle zone d'ombra nelle pieghe dei vestiti e dei panni con fitte linee orizzontali e verticali, ma le affinità finiscono qui poiché i due disegni avevano una funzione completamente diversa: il volto del santo era quasi un piccolo cartone tracciato per essere ripreso alla lettera nell'esecuzione della pala d'altare, un caso unico nell'intera produzione dell'artista bresciano, mentre lo schizzo per Cremona gli servì come promemoria da tenere sotto gli occhi durante l'esecuzione dell'affresco. Romanino amava improvvisare, soprattutto quando affrescava, e non ci si deve dunque sorprendere se l'immagine dipinta sulla parete della navata del duomo non corrisponde nei dettagli al disegno. La posizione della figura sulla sinistra, con il viso incorniciato dalla barba e avvolta in un ampio panneggio, è stata trasferita fedelmente sul muro anche se non mancano delle varianti: il piede destro (a sinistra per chi guarda), qui quasi parallelo al piano del foglio, è girato energicamente verso l'interno della scena per sottolineare la veduta prospettica obliqua che conduce lo sguardo verso la figura di Cristo in cima alla scala; le decorazioni della frangia inferiore del mantello che servono ad appesantirlo per tendere il tessuto sono scomparse nell'affresco rendendo più semplice, meno ricercato l'abbigliamento della figura; e la mano destra, che qui si trova quasi



alla stessa altezza di quella sinistra come a sottolinearne il gesto energico ed espressivo, diventa muta, persino rattappita nel dipinto dove, ormai priva di qualsiasi funzione, è abbassata al livello del ventre.

Uomo dal volto grottesco venne invece completamente rielaborato nell'esecuzione dell'affresco. La figura intera è tagliata a Cremona dalla cornice in cui è inserito l'epi-

sodio narrativo; l'abito sontuoso di questo grasso e tozzo cavaliere, qui ancora accompagnato dall'elsa della spada, è sostituito da un mantello e da una camicia di fattura più sobria; il volto vagamente inquietante e il cranio calvo animato da un pentimento sulla nuca, elementi somatici che ritorneranno nei protagonisti delle scene nella chiesa di Sant'Antonio a Breno (circa 1536-1537), sono invece incorni-

ciati da capelli a spazzola e da una giovanile barba irsuta. È un procedimento tipico per Romanino, che si serve dell'idea originale solo come spunto per improvvisare quando è impegnato nell'esecuzione dell'opera.

L'aspetto più interessante del disegno è però fornito dall'opportunità di confrontare lo schizzo preparatorio con il dettaglio corrispondente realizzato sulla parete. Gra-

zie al bel volume sugli affreschi dell'artista pubblicato da Panazza nel 1965, disponiamo di una documentazione fotografica eccellente che ci permette di stabilire come il pittore abbia seguito lo schizzo preparatorio in modo piuttosto fedele quando ha dipinto il gruppo formato da mantello della prima figura all'altezza della vita (Panazza 1965^a, fig. 33): il modo di rendere l'ombra con colpi di pennello paralleli corrisponde in maniera abbastanza precisa all'ombreggiatura realizzata con i fitti tratti obliqui della matita nera, ma la manica e le altre parti della toga sono dipinte con una libertà che si discosta notevolmente dal modello, soprattutto per quanto concerne le sacche d'ombra e i rilievi luminosi.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

61. *Due soldati, uno visto di spalle e uno di profilo*

matita rossa,
290 × 201 mm
New York, Pierpont Morgan
Library (collezione Janos Scholz),
inv. 1973.38

Iscrizioni: in basso a matita rossa "Hieronymo Romanino da Bressa"

Stato di conservazione: alcune macchie
Provenienza: Londra, F.A. Drey (notizia nella cartella di Romanino alla Witt Library di Londra), acquistato da Janos Scholz a Londra nel 1949; donato da Scholz alla Pierpont Morgan Library nel 1973

Questo splendido esempio della grafica romaniniana venne pubblicato per la prima volta dal suo proprietario, che lo aveva acquistato sul mercato londinese nel 1949, e da Muraro, rispettivamente nel catalogo di una piccola mostra organizzata in California (Neumeier, Scholz 1956, n. 75), in un articolo pionieristico sul disegno bresciano scritto in onore di Hans Tietze (Scholz 1958, pp. 415-416) e in un volume della serie di mostre sul disegno veneziano organizzate dalla Fondazione Cini (Muraro 1957, pp. 19-20). Gli autori vi vedevano uno studio eseguito in preparazione degli affreschi di

Cremona, che Muraro credeva realizzati nel 1518, un'opinione condivisa, con la data spostata al 1519, da altri studiosi (Ferrari 1961, tav. 30; Peters 1965, p. 155; Vitzthum 1970, p. 13, tav. XI), ma la somiglianza superficiale con gli abiti indossati da alcuni comprimari di quelle storie non è sufficiente a confermare questa opinione.

Per quanto concerne la cronologia del foglio ci troviamo in sostanza di fronte a due posizioni critiche: se un gruppo di esperti interpreta il disegno come uno studio da mettere in relazione con gli affreschi del duomo cremonese, Florence Kossoff si è invece espressa più volte a favore di una data più bassa, intorno al 1530-1532, perché scorgeva, a ragione, delle affinità formali con il *Concerto campestre* della stessa collezione (cat. 65) e tipologiche con gli affreschi della loggia di Malpaga (Kossoff 1963, p. 77; 1968, p. 22). Anche Elisabetta Saccomani ricorda come questo disegno sia fatto risalire di solito ai primi anni del quarto decennio (Saccomani 1998, p. 10). Senonché mi sembra di poter sostenere che Romanino disegnò il *Concerto Scholz* intorno al 1525, né si possono ignorare alcune analogie stilistiche con lo schizzo preparatorio per gli affreschi di Cremona (cat. 60): il modo di disegnare le ombre sul terreno, il rapido movimento ritmato della matita nera e rossa, da destra a sinistra e da sinistra a destra, per ottenere degli effetti di luce speciali sul dorso del personaggio grottesco schizzato sul foglio di collezione svizzera e fra i capelli del soldato visto di spalle, lo scorcio virtuosistico del braccio destro confrontabile con quello della figura in primo piano sul foglio per Cremona e infine lo scorcio del piede sinistro con la scarpa appena accennata simile a quello del piede destro della figura grottesca. Cambiano però i contorni: mentre le pieghe dei due personaggi "cremonesi" sono nervose ma nette e incisive, la linea delicatamente ondulata che definisce l'elegante giubbotto con gli spacchi del soldato mi sembra tipica di un gruppo di disegni – dal *Concerto 1758F* degli Uffizi (cat. 63) al *Concerto Scholz* (cat. 65) – che tenderei a datare tra il 1520 e il 1525; una proposta condivisa, per il solo disegno di cui ci stiamo occupando in modo specifico, da Francesco Frangi (comunicazione orale) e tutto sommato non lontana da quella di Konrad Oberhuber che in uno dei numerosi cataloghi delle mostre dedicate alla raccolta

Scholz si limitava a collocare il foglio dopo il 1519 – data degli affreschi di Cremona – e poco prima del 1527 – data presunta degli affreschi di Malpaga (Oberhuber, Walker 1973, p. 93), benché questi ultimi risalgono in realtà al 1535 circa. Se la tipologia da lanzichenecco ha spinto alcuni a datare il foglio all'inizio del quarto decennio per il suo "sapore" tedesco, mi sembra che la linea briosa e vibrante trovi delle affinità non solo con il disegno a matita nera di collezione privata svizzera ma anche e soprattutto con i *Concerti* degli Uffizi e Scholz: per i due soldati suggerirei pertanto una datazione intorno al 1525.

Molti pensano che l'iscrizione sia da mettere in relazione con quella che si legge in alto a sinistra sul foglio della *Madonna col Bambino tra san Francesco, sant'Antonio abate e un donatore*, un tempo nella collezione Rasini di Milano e oggi in quella Woodner in lascito alla National Gallery di Washington (si veda la scheda di Nova, in Morgan Grasselli 1995, pp. 166-169). Ma le due grafie sono differenti né sembra possibile farle risalire con certezza al XVI secolo, come vogliono alcuni. Resta però il fatto che queste iscrizioni aggiunte dai primi collezionisti dei disegni di Romanino sono attendibili, a testimonianza di una precoce fortuna della sua grafica. In effetti persino Vasari elogiò nelle *Vite* l'artista bresciano come gran disegnatore e la composizione di questo foglio conferma la sua grande maestria: la figura di spalle in primo piano acquista per esempio una plasticità ancora maggiore grazie alla spada posta di traverso per suggerire un piano intermedio fra i due personaggi, grazie al contrasto con il fantasma del commilitone che impugna nella destra appena accennata quel che sembra un'alabarda oppure un vessillo, e naturalmente grazie alla linea del piano di appoggio all'orizzonte; tutti elementi che contribuiscono a fornire profondità di campo e quindi verità alla scena donandole così l'effetto di uno spaccato di vita vissuta. Inoltre, come ha notato Oberhuber, le sottili variazioni delle ombreggiature sono impiegate in modo sottile dall'artista per suggerire la materialità delle stoffe e degli abiti.

Un'ultima considerazione: il maggiore pittore romantico tedesco, Caspar David Friedrich, è celebre per aver sfruttato sino in fondo un *topos* visivo, la *Rückenfigur* (la figura di spalle), che dona ai suoi dipinti

un aspetto spesso misterioso. Lattimo sospeso e il sentimento di distacco delle tele di Friedrich non hanno ovviamente nulla a che vedere con l'energia delle composizioni romaniniane, si tratta di due universi del tutto differenti, ma l'artista bresciano ricorre spesso allo stesso espediente, soprattutto nei disegni.

Alessandro Nova



• Hieronimo Romanino da Brescia

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

62. Adorazione dei pastori

matita rossa,

255 x 200 mm

Budapest, Szépművészeti

Múzeum, inv. 2224

Iscrizioni e stato di conservazione: il foglio ha purtroppo molto sofferto: vi sono numerosi tagli e lacerazioni, alcune macchie, e la matita rossa ha perso in molti punti la tonalità originaria per via dello sfregamento della superficie, anche se il restauro di András Finta nel 1995 ha eliminato alcuni inconvenienti. In quell'occasione è stato anche rimosso l'antico *passerpartout* con la scritta: "S. Conca 360" (Zentai 2003, p. 22)

Provenienza: collezione Esterházy (Lugt 1965)

Nella sua fondamentale recensione alla monografia su Romanino di Giorgio Nicodemi, Roberto Longhi attribuì all'artista quattro disegni nelle collezioni del Museo di Budapest (Longhi 1926, pp. 148-149): in realtà il *Cristo in Emmaus* e le *Nozze di Cana* erano già stati identificati sin dal 1908 come disegni preparatori di Bernardino Poccetti per i dipinti (1597) nel refettorio di Santo Spirito a Firenze, mentre il *Putto che dorme* venne restituito in seguito a Moncalvo da Fenyő (1961, p. 72; 1965, p. 46). Solo l'*Adorazione dei pastori* è un chiaro prodotto della grafica romaniniana e stupisce che il foglio, prima dell'intervento di Longhi, fosse catalogato nella collezione Esterházy come un'opera di Sebastiano Conca (1680-1764) per essere poi declassato a copia del XVIII secolo negli inventari manoscritti del museo.

La proposta cronologica di Longhi, seguita da quasi tutti gli studiosi che si sono occupati del disegno, colpiva sostanzialmente nel segno: circa 1530. Ma non è possibile ignorare a cuor leggero l'opinione di Florence Kossoff che, nella sua recensione alla mostra del 1965, notava delle affinità con la tavola centrale del polittico di Sant'Alessandro a Brescia, oggi alla National Gallery di Londra, eseguita nel 1524-1525

(Kossoff 1965, p. 521). Una datazione del foglio fra il 1525 e il 1530 mi sembra pertanto ragionevole.

Sono stati compiuti molti tentativi per collegare il disegno a un dipinto di Romanino o della sua cerchia, ma questo metodo è destinato a fallire nel caso dell'artista bresciano che non amava limitazioni della fantasia compositiva in corso d'opera e che si rifaceva volentieri a soluzioni elaborate in precedenza. Nel catalogo della mostra personale dedicata a Romanino nel 1965 Gaetano Panazza aveva associato il disegno con la *Natività* della chiesa parrocchiale di Roncadelle (Panazza 1965^b, p. 89) da lui datata fra il 1525 e il 1530: la scena è in effetti molto simile poiché, nonostante alcune varianti, i due angeli originali in alto a sinistra impugnano un cartiglio, la Madonna incrocia le braccia al petto e i due pastori si avvicinano alla greppia incidendo dalla destra, ma il dipinto spetta senza dubbio a un allievo di Romanino, Francesco Prata, che deve essersi ispirato a un'invenzione del maestro (Frangi, in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 186). Altri, soprattutto Fenyő, hanno invece insistito sul presunto rapporto con l'*Adorazione dei pastori* già in San Giuseppe a Brescia e oggi nella locale Pinacoteca (Fenyő 1961, p. 74; 1965, p. 47; si veda inoltre Puppi 1967, p. 238). Lo storico ungherese, che accoglieva la datazione intorno al 1530 avanzata da Longhi, vi vedeva un disegno preparatorio per il dipinto benché le differenze tra le due composizioni siano molto forti: nel dipinto di Brescia i due pastori sono spostati sulla sinistra, il san Giuseppe volge la testa all'indietro per indicare loro il Cristo bambino, quest'ultimo riposa nella greppia e non è sdraiato per terra, mentre la Madonna tiene le mani in preghiera e non incrociate sul petto come nel disegno; inoltre Ballarin e Nova datano l'*Adorazione* di San Giuseppe non al 1525-1530 come si credeva un tempo bensì intorno al 1545 per via del sontuoso manto argentato della Vergine ispirato alle opere di Savoldo (Nova 1994^b, pp. 324-325). La composizione della tavola centrale del polittico di Sant'Alessandro messa in gioco da Florence Kossoff è anch'essa molto distante da quella della sanguigna di Budapest, ma i caratteri lotteschi e tizianeschi delle due opere sono lampanti. Gli anni

fra il 1522 e il 1525 segnarono per Romanino un periodo di riflessione sulle opere di Moretto, con cui era stato chiamato a collaborare sulle pareti della cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia, di Tiziano, che aveva licenziato da poco lo splendente polittico Averoldi, e di Lotto. Le critiche ricevute a Cremona devono averlo indotto a una pausa di riflessione, a un giro di aggiornamento su quello che stava maturando sulla scena lombarda.

Il disegno di Budapest appartiene a questa fase ed è condivisibile l'opinione di chi avvicina il foglio alle esperienze lottesche di quegli anni. Gli angeli in volo con un cartiglio fra le mani, le mani incrociate sul petto della Vergine e l'umile greppia formata da arbusti elastici intrecciati fra loro sembrano presi a prestito dalla *Natività* di Lorenzo Lotto alla National Gallery di Washington, firmata e datata 1523, e ciò potrebbe confermare una datazione del disegno di Romanino nella seconda metà del terzo decennio, in tempo per costituire un modello per l'opera di Francesco Prata a Roncadelle.

Il gesto della Vergine esprime la sua umiltà, come ci ricorda una predica di fra' Roberto Caracciolo da Lecce sul mistero dell'Annunciazione (Baxandall 1978, pp. 60-64), e il magnifico lirismo di questa scena trasmette il sentimento di un'intima religiosità degna del grande Lotto. La semplicità quasi francescana della composizione è inoltre accentuata dalla discreta presenza dell'agnello che s'inserisce fra i due rustici: compagno inseparabile dei pastori, potrebbe alludere qui alla futura passione di Cristo, in un modo meno plateale del crocifisso appeso alla parete dell'arcata nella *Natività* di Lotto a Washington. Importante anche il gesto compiuto dall'uomo sulla destra che, portandosi la mano al petto, divarica a forbice l'indice e il medio: in questo contesto non può significare altro che venerazione, adorazione, amore, e mi chiedo se non si possa trasferire questo codice anche ai gesti analoghi compiuti dagli effigiati nella ritrattistica profana giorgionesca e tizianesca il cui significato è stato spesso oggetto di discussione.

Alessandro Nova



Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

63. *Concerto*

matita rossa,
101 × 164 mm
Firenze, Gabinetto Disegni e
Stampe degli Uffizi, inv. 1758F

Stato di conservazione: la grave lacuna in basso a destra è stata reintegrata con un foglio di carta antica: infatti sul verso si vede il frammento di un motivo floreale, probabilmente un giglio, di altra mano. Uno strappo sotto il mento della figura muliebre è stato restaurato e su tutta la superficie del foglio si presentano dei rialzamenti ondulati
Provenienza: cardinale Leopoldo de' Medici; timbro degli Uffizi nella zona restaurata (Lugt 929)

Negli inventari manoscritti della collezione il disegno era stato attribuito a Bonifazio Veronese, a Callisto Piazza e a Giorgione (Ferri 1890, p. 230). Il recupero a Romanino spetta a Parigi e a Marcucci nei cataloghi di due mostre degli Uffizi dedicate all'illustrazione grafica del mondo della musica e degli strumenti musicali (Parigi 1951, p. 71; Marcucci 1952, p. 41), una proposta in seguito accolta all'unanimità dagli studi sul pittore bresciano. Sin dai tempi della mostra romaniana del 1965 questo grazioso frammento è stato sempre discusso come parte di un gruppo di *Concerti* ritenuto dai più omogeneo e messo in relazione con gli affreschi del Buonconsiglio per via del tema iconografico. In realtà questi fogli appartengono a fasi diverse della carriera del pittore. La grande scioltezza del segno di questo rapido schizzo a matita rossa si è lasciata alle spalle le durezze giovanili presenti nel volto del san Rocco, ma ci sono ancora dei punti di contatto con quella fase e in particolare con il foglio per l'*Ecce Homo* di Cremona: le linee verticali del colletto inamidato della flautista sono simili a quelle che formano la zona d'ombra del pannello sotto la manica della figura in primo piano sul foglio oggi in collezione svizzera; anche il modo sommario di realizzare la collana a ornamento del petto della donna è confrontabile con quello sbrigativo con cui sono disegnati



gli ornamenti ovali o circolari dei due personaggi "cremonesi"; infine i volti dei due fantocci che accompagnano la giovane dama dai riccioli ottenuti con il ferro caldo sono resi in modo astratto con linee parallele non molto distanti da quelle tracciate sui visi dello schizzo preparatorio per l'affresco di Cremona. La linea ondulata della manica riccamente decorata della flautista e il modo libero in cui è impiegata la matita rossa per riprodurre i diversi materiali delle vesti ricordano però ancora più da vicino l'abbigliamento del soldato visto di spalle della collezione Scholz (cat. 61): proporrei pertanto una datazione tra il 1520 e il 1525 anche per il disegno degli Uffizi, preferendo ancora una volta la data più bassa.

Se si sfoglia il catalogo dell'esposizione del 1965 si resta sbalorditi dai progressi compiuti dagli studi in quasi mezzo secolo: dei tre *Concerti* o temi musicali presenti allora in mostra solo questo è tuttora attribuito a Romanino. Il 683E degli Uffizi, che Maria Luisa Ferrari aveva messo in relazione con gli affreschi perduti del Broletto di Brescia (Ferrari 1961, p. 50), era già stato messo in dubbio dagli autori del catalogo per poi essere attribuito a Callisto Piazza da Giulio Bora (1988, p. 33; 1989, p. 239). Il 691E degli Uffizi – in cui si vede una donna che suona un liuto, la stessa donna abbracciata da un satiro e poi ancora caduta in un sonno profondo con una figura alle spalle che le sfila la capigliata – era

ancora attribuito a Romanino da un eccellente conoscitore quale Ballarin nel suo importante articolo sul ruolo svolto dall'artista al Buonconsiglio, apparso su "Arte veneta" del 1970 (Ballarin 1970, p. 59), mentre oggi è ragionevolmente attribuito da Giovanni Agosti alla giovinezza di Giulio Campi su indicazione dello stesso Ballarin (Agosti 2001, p. 470). Le tecniche sono molto diverse, ma è davvero difficile pensare che l'autore della raffinata e dolcissima sanguigna 1758F possa essere lo stesso della saga un po' greve narrata nell'altro disegno degli Uffizi (691E).

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

64. *Concerto campestre*

penna, inchiostro e acquerello
marrone su tracce di matita nera,
291 × 409 mm
New York,
Metropolitan Museum of Art
(collezione Robert Lehman),
inv. 1975.1.418

Iscrizioni: nell'angolo inferiore destro, a matita, si legge un nome aggiunto in epoca moderna: "Giorgione"
Stato di conservazione: qualche scarabocchio a matita rossa; restauri di

lacerazioni verticali della carta al centro e reintegrazioni sulla destra; una lacuna sul margine superiore destro

Provenienza: Luigi Grassi, Firenze (Lugt, Supplemento 1171b), timbro nell'angolo inferiore destro; Frits Lugt, Parigi; asta della collezione Grassi, Londra, Sotheby's, 13 maggio 1924, lotto 107 (come Giovanni Antonio da Pordenone), illustrato (informazioni tratte dalla cartella di Pordenone alla Witt Library di Londra); acquistato da Robert Lehman nel 1924

Assegnato a Giorgione probabilmente verso la fine del XIX secolo (si noti l'appunto a matita nell'angolo inferiore destro), un'attribuzione dovuta senza dubbio al tema del concerto campestre, il foglio passò sul mercato antiquario nel 1924 – nel catalogo dell'asta Grassi – come opera di Pordenone (Forlani Tempesti 1991, p. 89). Fu Sylvie Béguin a restituire correttamente il foglio a Romanino quando venne esposto a Parigi nel 1957 e da allora si può dire che l'acuta proposta sia stata accolta all'unanimità dagli studiosi (*Exposition de la collection 1957*, n. 124).

Benché la tecnica sia diversa, si tratta a evidenza di un *pendant* del foglio a matita rossa della collezione Scholz (cat. 65), in cui il concerto di due dame con flauto e liuto accompagnate da un satiro è tenuto alla presenza di un cavaliere che indossa un cappello piumato:



oltre allo stile e al tema del concerto campestre lo indicano le dimensioni dei due fogli che sono molto simili fra loro (291 x 409 mm e 253 x 409 mm).

Per via del tema iconografico i due disegni sono stati quasi sempre messi in stretto rapporto con le magnifiche lunette della loggia del Buonconsiglio, che però non furono i soli dipinti profani realizzati dall'artista. E in effetti la somiglianza del volto e della foggia della capigliata indossata dalla donna che suona la viola da gamba sulla sinistra con il volto e il copricapo della sibilla tiburtina sulle ante dell'organo di Sant'Andrea ad Asola sono così palmari da indurre di retrodatare i disegni al 1525 – anno di esecuzione delle tele. Di regola non si

dovrebbero mettere a diretto confronto i caratteri stilistici di due tecniche molto diverse fra loro quali il disegno e la pittura ma, poiché la pittura a guazzo richiede la stessa spontaneità e velocità di esecuzione della grafica, è lecito in questo caso constatare l'identità quasi assoluta tra il viso della suonatrice di liuto nel disegno Scholz e quello dell'ancella alle spalle della sibilla, come ha notato per prima Anna Forlani Tempesti, anche se la studiosa ha poi preferito assestarsi su una data leggermente precedente al 1531-1532, una proposta cronologica molto distante dai riflessi del ciclo cremonese che lei vede presenti nei due fogli di New York (Forlani Tempesti 1991, p. 91). Credo pertanto più opportuna una retrodata-

zione dei disegni al 1525 circa, confermata per via indiretta da un commento di Bean e Stampfle che ritenevano sì logico associarli alle lunette della loggia del Buonconsiglio per via dell'iconografia ma che vi scorgevano anche un sentimento ancora giorgionesco per loro non riscontrabile nell'esecuzione degli affreschi trentini (Bean, Stampfle 1965, p. 43).

L'artista si rifà ai temi della tradizione giorgionesca e tizianesca di quindici, venti anni prima, ma alle ninfe del *Concerto campestre* del Louvre, per fare un solo esempio, si sostituiscono donne del tempo abbigliate sontuosamente – una di loro indossa un abito con le maniche a sbuffo – e con le teste coperte dalle capigliate tipiche dei

domini veneziani di terraferma. I protagonisti della scena sono immersi in un panorama arcadico dalla cui vegetazione, resa con rapidi tocchi a penna, emergono i profili delle strutture architettoniche erette sulla cima del colle a sinistra. Si respira un'atmosfera lieta e sospesa, quasi irrealista, dove un mondo da favola s'incontra con quello di un'agiata realtà riccamente vestita alla moda.

La figura di profilo alle spalle del fauno con la viola da braccio è probabilmente il sedimento di una prima idea abbandonata, cui Romani ha sovrapposto lo schizzo dai contorni nervosi della figura animalesca.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino
(Brescia, 1484/1487-1560)

65. *Concerto campestre*

matita rossa,
253 x 409 mm
New York, Pierpont Morgan
Library (collezione Janos Scholz),
inv. 1973.37

Stato di conservazione: due lacune triangolari nell'angolo superiore destro e in quello inferiore destro; una lacerazione di minori dimensioni sul margine superiore creatasi verosimilmente quando il foglio è stato piegato in due al centro; macchie di diverse dimensioni su tutta la superficie del foglio

Provenienza: collezione Moscardo di Verona, 1673 (Lugt 2990a) (Scholz 1958, p. 411); acquistato da Janos Scholz a Zurigo nel 1949; donato da Scholz alla Pierpont Morgan Library nel 1973

Il foglio della collezione Scholz costituisce una delle vette di Romanino grafico, per l'inaudita "sprezzatura" del segno tracciato a sanguigno

ed è chiaramente da mettere in relazione con il *Concerto campestre* della collezione Lehman (cat. 64) come indicano le rispettive dimensioni. La tecnica è tuttavia diversa: mentre il disegno Lehman è tracciato a penna e acquerello per raggiungere un'articolata varietà di toni, nel disegno Scholz l'artista si affida alla sola matita rossa per rendere la vibrazione della luce attraverso il contrasto delle linee nervose e delle zone d'ombra con la carta bianca del supporto. Un'altra differenza va sottolineata: se nel disegno Lehman l'ambientazione all'aperto era indicata in modo, per così dire, didascalico con la fitta vegetazione e i romantici casolari immersi nel verde della campagna, nel disegno Scholz il "contesto" è accennato semplicemente con alcuni tocchi magistrali e non mi riferisco soltanto alle linee curve della collinetta sulla destra e agli sterpi fra le gambe del satiro che avanza dalla sinistra bensì anche a quei sei colpi di matita alle spalle della figura animalesca, sufficienti a indicare uno scenario arioso. Il taglio delle due scene è molto diverso, poiché nel disegno Scholz l'artista ha preferito concentrarsi sulle quattro figure in primo piano isolandole dal paesag-

gio circostante, ma, benché manchi lo sfondo, sentiamo di trovarci di fronte a un rustico pastorale all'aria aperta, come ha notato anche Vittoria Romani (2000, p. 72). Romanino ci sorprende sempre con la sua audacia creativa e compositiva: tre, quattro segni tracciati con grande velocità dalla matita rossa ci fanno intuire le piume vagamente esagerate dell'azzimato cavaliere, mentre tre linee curve sulla spalla destra (sinistra per chi guarda) della liutista alludono felicemente allo sfarzo del suo abito.

Questa figura centrale della composizione ci consente di datare il foglio con grande precisione. Di solito il disegno è messo in relazione con le lunette della loggia di Trento per via del tema iconografico, ma non si può parlare assolutamente di disegni preparatori data la profonda differenza nell'impostazione delle scene. I caratteri stilistici consentono invece di anticipare di qualche anno la cronologia: infatti il naso appuntito e gli occhi scavati della protagonista sono confrontabili con gli stessi elementi dell'ancella alle spalle della sibilla tiburtina su una delle ante dell'organo di Asola eseguite nel 1525. Questa affinità è stata notata da

Anna Forlani Tempesti (1991, p. 91) e a ciò si può aggiungere che persino la foggia sommaria delle calzature della liutista è identica alle scarpe indossate dall'imperatore Augusto e dallo staffiere che afferra le briglie del cavallo nella stessa scena di Asola.

In un articolo del 1984 Cathy Cook ha proposto di collegare i fogli romaniniani riuniti intorno al tema del concerto con un affresco frammentario venuto alla luce durante i restauri del palazzo di Leonardo III Martinengo (ora proprietà Beruffi) in via delle Cossere a Brescia (Cook 1984, pp. 134, 138, fig. 7), ma l'attribuzione del lacerto al maestro bresciano è stata respinta, a ragione, da altri studiosi di Romanino (Frangi, in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 194). Esiste tuttavia un'affinità di temi e di atmosfere, e la proposta di Cook ha avuto il merito di attirare l'attenzione sulla circolazione dei modelli di Girolamo in area bresciana: l'eccentrico Romanino non era del tutto isolato e i documenti artistici nell'archivio della città, pubblicati meritoriamente da Boselli, ci hanno restituito i nomi dei numerosi apprendisti assunti per contratto dal pittore.

Alessandro Nova



Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

66. Concerto di dame e cavalieri con un cagnolino

matita rossa,
180 × 165 mm
Boston, Isabella Stewart Gardner
Museum (Short Gallery, Case I)

Iscrizioni: nell'angolo inferiore a sinistra si trovano le iniziali "JCR" (John Charles Robinson) tracciate a matita (Lugt 1433)

Stato di conservazione: ben conservato anche perché il foglio, esposto in una galleria del Museo, è riparato dalla cornice e da un vetro

Provenienza: Londra, Christie's, 12-14 maggio 1902, lotto 159 (come Giorgione), asta della collezione di Sir John Charles Robinson (1824-1913), direttore del South Kensington Museum (ora Victoria and Albert Museum) dal 1882 al 1901

Acquistato a Londra da Isabella Stewart Gardner nel 1902 in occasione della vendita all'asta (Christie's) della leggendaria collezione di Sir John Charles Robinson, il foglio portava allora un'intelligente attribuzione a Giorgione. Il *Concerto* venne in seguito inserito nel catalogo di Girolamo Romanino su proposta di Bernard Berenson, come informa il primo catalogo scientifico del museo redatto da Sir Philip Hendy (1931, p. 299). Da allora la proposta ha riscosso un consenso unanime, ma non si può dire che il fatto di essere stato quasi sempre considerato solamente nel contesto iconografico della serie dei concerti romaniniani abbia giovato alla fama di questo foglio strepitoso: citato di sfuggita da numerosi autori come parte del gruppo, è stato analizzato in modo approfondito soltanto da Alessandro Ballarin (1970, pp. 59-60) e da Florence Kossoff (1968, pp. 20-22).

Ballarin riteneva che il disegno 691E degli Uffizi (oggi attribuito dallo stesso autore alla giovinezza di Giulio Campi), i fogli Lehman (cat. 64) e Scholz (cat. 65), il cosiddetto "Quartetto per soli fauni" (cat. 67) e lo schizzo di Boston appartenessero tutti al periodo trentino del pittore bresciano, vale a dire al 1531-1532, e che i primi quattro non fossero da mettere in relazione diretta con i cicli del Buonconsiglio poiché nelle sale affrescate da Romanino, a noi giun-



te integre, non vi sarebbe stato spazio per la rappresentazione dei diversi momenti di una favola mitologica, cui si riferirebbero i quattro disegni sopra citati. Lo stesso Ballarin non nascondeva però la sua perplessità di fronte ai tagli e ai formati diversi dei fogli e giungeva a mettere in discussione la plausibilità dell'ipotesi di una serie, finendo per chiedersi per quale sede essi fossero stati eseguiti. Come giustamente puntualizzava lo studioso, è probabile che Romanino avesse ricevuto altri incarichi durante il suo soggiorno a Trento ed è quindi possibile che i disegni documentino non dei progetti mai realizzati per il Buonconsiglio bensì degli studi per decorazioni eseguite oppure soltanto ideate in o per altri palazzi e ville della zona.

Soltanto il foglio di Boston avrebbe potuto costituire un progetto scartato per gli affreschi del castello, e qui mi trovo pienamente d'accordo con l'analisi di Ballarin. Fra tutti gli schizzi per i concerti questo è il solo in cui le proporzioni e le pose delle figure siano paragonabili a quelle delle lunette della loggia: penso ovviamente in primo luogo al *Concerto con la suonatrice di liuto* ma anche al personaggio virile inginocchiato ai lati della Cleopatra; con il ginocchio sinistro appoggiato a terra e la gamba destra piegata in primo piano è una derivazione quasi letterale dal disegno. Tuttavia è improbabile che questa scena di genere fosse stata progettata per una delle lunette, non solo per il tema ma anche perché non vi sarebbe stato lo spazio per un per-

sonaggio eretto a figura intera come il musicista con la viola da braccio. Ballarin ha invece proposto acutamente di collegare la sanguigna di Boston con un progetto scartato per uno degli affreschi di genere realizzati da Romanino nel "revolto soto la loza" dove l'artista avrebbe potuto lasciar libera la sua fantasia irregolare, persino "per contratto": infatti non ci troviamo di fronte a un concerto aulico, come quello improvvisato in una delle lunette della loggia, bensì a una piacevole scampagnata dove le dame e i cavalieri si trastullano all'aria aperta non solo con la musica – si noti lo spartito aperto in primo piano – ma anche giocherellando con il cagnolino schizzato con grande sprezzatura.

Il disegno dell'Isabella Stewart

Gardner Museum può quindi essere datato intorno al 1531-1532 e credo che questa esposizione dimostrerà come il foglio non appartenga al gruppo Lehman-Scholz che ritengo antecedente di cinque/sei anni al presente studio. Nell'opera oggi a Boston la linea raggiunge una "libertà, varietà e spontaneità" (Kossoff 1968, p. 20) superiore a quella degli altri disegni: i fitti tratti paralleli non definiscono le forme, senza però che le figure perdano in solidità; i volti delle due donne sono appena accennati in modo astratto e i caratteri somatici dei cavalieri sono in parte deformati eppure, o forse è proprio per questo, la scena vibra di una luce reale, palpante. Curiosamente non è mai stato fatto alcun commento sullo stato frammentario del foglio, ma in basso a destra si scorge l'ampia gonna di un'altra damigella inginocchiata.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

67. *Quattro fauni musici, due donne e due fanciulli*
 ("Quartetto di flauti per soli fauni")

pennello e inchiostro marrone,
 431 x 314 mm
 Berlino,
 Kupferstichkabinett,
 inv. 4201

Iscrizioni: sul verso si legge, in caratteri moderni, "Venezianische Schule XVI. Jahrhundert" e "Palma vecchio"; sul *passerpartout* "vgl. Giulio Sannuti B.J. d." e "Romanino (A. Ballarin, iv. '68)"

Stato di conservazione: lacerato in basso a destra e sciupato sui bordi, decorati con una striscia scura su tutti e quattro i lati, qualche macchia; in passato questo foglio molto grande deve essere stato piegato nel mezzo, il che spiega le lacune sofferte orizzontalmente al centro

Provenienza: Federico Guglielmo I (1688-1740) re di Prussia (Lugt 1631); donato nel 1831 dal re Federico Guglielmo III (1791-1840) per formare il nucleo, insieme a qualche altra collezione, del Kupferstichkabinett (ringrazio Heinrich Schulze Altcapenberg per le informazioni sulla provenienza)



Catalogato un tempo fra gli anonimi della scuola veneta, questo foglio monumentale è stato attribuito a Romanino da Ballarin in un articolo apparso su "Arte veneta" nel 1970 ed è oggi conservato sotto il nome dell'artista bresciano (Ballarin 1970, pp. 50-51, 57-60). L'analisi di stile e cultura offerta dallo studioso in quell'occasione fu così approfondita

da non lasciar spazio a chiarimenti ulteriori. Qui si possono solo riassumere brevemente le osservazioni cruciali di allora, senza però tacere le perplessità suscitate dalla profonda differenza stilistica che sembra isolare questo disegno dai fogli precedenti.

Quattro fauni suonano il flauto all'ombra di un boschetto e alla

presenza di due donne colte in pose drammatiche: quella sulla sinistra alza un braccio puntandolo verso destra, mentre la sua compagna sembra volgere lo sguardo, uno sguardo preoccupato, nella stessa direzione. Ai loro piedi un fanciullo faunesco spaventa un bambino con un airone o un altro uccello acquatico e Ballarin è con-

vinto che le due figure muliebri si siano spinte nel regno dei fauni proprio per andare alla ricerca di quel bambino: non ci troveremmo pertanto di fronte a una scena di genere bensì alla narrazione di un mito, anche se finora non è stato possibile identificare né l'episodio rappresentato né, di conseguenza, la fonte illustrata dall'artista. Si noti in ogni caso la bravura con cui il pittore ha riprodotto lo specchio d'acqua palustre in primo piano e il fitto intreccio di fusti e rami frondosi che impediscono alla vista di spaziare verso l'orizzonte, creando così un'atmosfera più inquieta che arcadica, in sintonia con la sessualità esibita dei satiri.

Non è semplice datare il disegno di Berlino: per Ballarin appartiene a una fase in cui Romanino era tornato a meditare sui modelli di Giorgione e di Tiziano, e il linguaggio classicheggiante del foglio – si pensi ai torsi dei fauni o al contrapposto della donna sulla destra – si sposerebbe bene con il tizianismo delle lunette e delle vele nella loggia del Buonconsiglio affrescate nel 1531-1532, una datazione accolta da Giovanni Agosti (2001, p. 468).

Da un punto di vista tecnico va ricordato come questo foglio sia, fra quelli giunti sino a noi, il più antico realizzato a punta di pennello dall'artista, dal momento che il *Giudizio di Salomone* di Monaco di Baviera deve essere espunto dal catalogo dell'opera grafica del pittore bresciano. Documenta, in altre parole, la ricerca di nuovi mezzi espressivi per raggiungere effetti pittorici ancora più sofisticati. Come ha scritto Ballarin, "È da grande pittore di paesi e di luci l'accordo naturalistico fra l'acqua, ottenuta a wash, e la luce del cielo, cavata dal bianco del foglio" (Ballarin 1970, p. 51) e sono solo i grandi disegnatori a essere in grado di sfruttare il supporto cartaceo per creare degli effetti di luce e di atmosfera.

In quell'articolo, che ha fatto epoca, l'autore suggeriva inoltre di collegare il foglio berlinese con i concerti Lehman, Scholz e Uffizi 691E, da lui allora giudicati coevi. Gli schizzi degli Uffizi sono oggi attribuiti al giovane Giulio Campi dallo stesso studioso (cfr. cat. 63), mentre per i disegni di New York trovo più convincente una datazione intorno al 1525, sei/sette anni prima del "Quartetto di flauti" (cfr. cat. 64-65).

Alessandro Nova

I

(

1

6

p

(

n

(

2

F

e

Is

d

n

b

sc

a

n

c

P

d

1

a

C

ii

g

n

l'

d

percezioni artistiche

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

69. *Piramo e Tisbe*

penna e inchiostro marrone,
140 × 166 mm
Parigi, Musée du Louvre,
Département des Arts graphiques,
inv. 5648

Iscrizioni: la lunga scritta sul verso è una nota di spese presso un orrefice
Stato di conservazione: qualche macchia, soprattutto nella parte superiore del foglio e sulla testa della figura nell'angolo superiore sinistro
Provenienza: collezione di Everhard Jabach (Lugt 2959); acquistato da Colbert per le collezioni reali nel 1671 (notizie dell'archivio del Cabinet des Dessins al Louvre); timbro del Louvre in basso a sinistra (Lugt 1886)

Appartenuto nel XVII secolo alla leggendaria collezione del banchiere Everhard Jabach ed entrato nelle collezioni reali nel 1671, venne catalogato fra gli anonimi della scuola veneziana sino a quando Giorgio Nicodemi lo elencò come opera di Romanino nella sua monografia del 1925 (Nicodemi 1925, p. 198), senza citarne la provenienza. Il titolo generico assegnatogli dallo studioso, *Un guerriero morto e una donna in pianto*, è rimasto in circolazione sino alla mostra del 1965 (dove è indicato come *Donna in pianto e guerriero ferito*) benché Creighton Gilbert, nella sua recensione al libro di Maria Luisa Ferrari, avesse già identificato plausibilmente il soggetto come *Piramo e Tisbe* (Gilbert 1962, p. 201). Un'osservazione rilevante poiché si trattava di un tema iconografico molto diffuso in area tedesca – come indicano le versioni nell'opera grafica di Niklaus Manuel Deutsch, Virgil Solis, Mabuse e altri – soprattutto per via delle numerose incisioni dedicate alla favola dei due amanti infelici. In effetti Piramo è vestito alla danubiana e il segno nervoso della penna di Romanino, giunta a contatto con i prodotti dei numerosi artisti tedeschi attivi al Buonconsiglio, sembra aver approfittato di quella occasione per approfondire la sua conoscenza della grafica d'Oltralpe e in particolare di Altdorfer: si confronti il foglio del Louvre con la *Coppia di amanti in*



un paesaggio (1504) dell'artista tedesco nel Kupferstichkabinett di Berlino (Müller 1999, p. 272). Considerazioni che giustificano pienamente la datazione tradizionale al 1531-1532, vale a dire nel periodo del soggiorno trentino, favorita, fra gli altri, da Peters (1965, p. 161) e da Ballarin (1970, p. 59).

Chi scrive ha proposto una datazione leggermente posteriore, intorno al 1532-1534 (Nova 1995^b, p. 300), poiché le fonti ricordano un solo ciclo ovidiano dipinto da Romanino, cinque lunette affrescate nella loggia del palazzo Martinengo in via delle Cossere a Brescia: gli affreschi sono andati quasi interamente distrutti ed è pertanto impossibile verificare se una delle lunette fosse decorata in origine con il tema di Piramo e Tisbe, ma il solo frammento superstite e malamente leggibile è forse databile a quegli anni. Nulla impedisce di pensare che Romanino, una volta rientrato a Brescia nel 1532, abbia continuato a esercitarsi sui modelli della grafica tedesca. Ma d'altro canto non si può neppure escludere che l'artista abbia eseguito un ciclo ovidiano anche in area trentina benché la sua esistenza non sia stata tramandata dalle fonti. In ogni caso conta solo poter

documentare l'assimilazione profonda dei modelli pontinici da parte di Romanino durante la prima metà del quarto decennio. La favola di Piramo e Tisbe è narrata nel quarto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. I due amanti vivevano in due case adiacenti a Babilonia e per poter coronare il loro amore, ostacolato dai genitori, si diedero appuntamento, di notte, presso il sepolcro di Nino all'ombra di un gelso. Tisbe giunse per prima ma, vedendo avvicinarsi una leonessa con le fauci insanguinate per aver sbranato un bue, fuggì perdendo il mantello. La belva, trovandolo per caso sul terreno, lo stracciò macchiandolo di sangue e fu questo fatto casuale a provocare la tragedia: Piramo, scorgendo a terra l'abito insanguinato, ne trasse le conclusioni sbagliate e si suicidò, mentre Tisbe, ritornata sul luogo prestabilito dell'incontro, si tolse la vita a sua volta gettandosi sul ferro della spada, dopo aver scoperto il corpo esanime dell'amante. In questo intreccio non trova posto la figura dell'uomo con la barba che sembra piegarsi sul corpo di Piramo, ma è evidente che si tratta di schizzi di studio e che l'artista non è interessato a disegnare una composizione

autonoma: l'uomo non appartiene alla scena rappresentata in primo piano. Che si tratti della favola dei due amanti infelici è invece confermato dal fatto che le loro figure sono unite dalla lama che trafigge i loro petti: nelle parole di Ovidio la donna si getta a peso morto sul ferro di Piramo.

Come sempre si rimane sbalorditi di fronte all'incredibile vivacità e scioltezza del *ductus* romaniniano: il collo e la spalla sinistra (destra per chi guarda) di Tisbe sono realizzati con tre colpi veloci e le maniche voluminose, da cui fuoriescono le due mani in uno scorcio che dona profondità di campo alla figura e alla composizione, sono rese da un rapido movimento circolare della penna. Il profilo elegante e aristocratico dell'eroina è un'eccezione nell'opera dell'artista ma la sua "firma" si riconosce nel volto grottesco della figura aggiunta alla composizione principale.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

70. *Nuda seduta*

penna, acquerello marrone e matita nera su carta ingiallita, 209 × 169 mm (misure massime) Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 2077F

Stato di conservazione: il foglio presenta una vistosa integrazione di carta antica nell'angolo superiore destro e una di dimensioni minori in quello inferiore sinistro; si riscontrano delle pieghe in basso a sinistra e sulle gambe della figura; una lacerazione sul verso è stata riparata con carta antica sul margine sinistro vicino all'angolo superiore; su tutta la superficie del foglio si presentano dei rialzamenti ondulati causati dai rinforzi applicati ai quattro angoli sul verso

Provenienza: sconosciuta, ma Marzia Faietti, che ringrazio, pensa di poter identificare il foglio con la "Figura nuda sedente in scorcio", a penna e acquerello, descritta al n. 6 del secondo volume degli *Universali* nell'Inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni (*ante* 1793), inventario che registra undici disegni attribuiti a "Dossi, Ferrarese"; il timbro degli Uffizi (Lugt 930) si trova nell'angolo inferiore sinistro

Tuttora conservato agli Uffizi nella cartella di Dosso Dossi – attivo nel castello del Buonconsiglio negli stessi anni in cui vi operava Romanino – per via dell'attribuzione al maestro ferrarese nell'inventario di Pelli Bencivenni che risale a prima del 1793 (G. Pelli Bencivenni, *Inventario dei Disegni*, ms. 102 del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, manoscritto anteriore al 1793, II, n. 6 del secondo volume degli *Universali*; si veda Agosti 2001, p. 465), il foglio è stato pubblicato nel 1965 come opera dell'artista bresciano da Lionello Puppi, autore dell'analisi più approfondita del disegno, su indicazione di Felton Gibbons (Puppi 1965, p. 48). Lo studioso ha proposto di confrontare lo stile dell'opera soprattutto con il *Piramo e Tisbe* (cat. 69) e la tipologia della figura con la "sanguigna vitalità" dei personaggi che animano le lunette della loggia del castello, un'osservazione precisata ulteriormente da chi ha riconosciuto nel foglio un probabile studio per la magnifica *Personifi-*



cazione della Luna distesa (Tumidei 1996, p. 145). Come quasi sempre nel catalogo grafico del pittore bresciano, non ci troviamo di fronte a un "disegno preparatorio" nel senso tecnico del termine: la figura degli Uffizi, pur seduta, si presenta allo spettatore orientata verticalmente mentre le gambe della Luna sono distese in senso orizzontale. Inoltre, se si trattasse veramente di uno studio eseguito in preparazione della figura affrescata nella loggia, bisognerebbe sottolineare ancora una volta la libertà compositiva di Romanino che, nell'eseguire l'affresco, avrebbe ribaltato la posa della modella. Nonostante le profonde differenze tra l'opera grafica e quella pittorica, in questo caso sembra tuttavia di cogliere una vera e propria sintonia di intenti e finalità espressive tra le due immagini ed è questo il motivo che ci ha spinti a richiedere il prestito di un foglio in uno stato di conservazione così fragile: si tratterebbe di uno dei rarissimi disegni di Romanino da mettere in rapporto diretto con gli affreschi del Buonconsiglio. L'attribuzione all'artista bresciano è stata confermata, tra gli altri, da Mario Di Giampaolo (1975), Anna Maria Petrioli Tofani (sul verso del *passpartout* si legge "Romanino (Di Giampaolo 1975)" e "sí A[nna] M[aria] P[etrioli] T[ofani]"), Elena Lucchesi Ragni (1980 p. 107), Alessandro Nova (1994, p. 355), Stefano Tumidei (1996, p. 145) e Giovanni Agosti (2001, p. 465).

Alessandro Nova



Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

71. *Nudo maschile di spalle*

penna e inchiostro marrone, tracce di matita lungo il contorno della figura, 260 × 218 mm collezione privata

Iscrizioni: l'iscrizione a penna in alto a destra è stata aggiunta in seguito, forse nel XVII o nel XVIII secolo, da un collezionista: "del Romanino Besc."

Stato di conservazione: le gravi mutilazioni nell'angolo superiore sinistro e in quello inferiore a sinistra e le altre lacune nel bordo inferiore, visibili nelle vecchie fotografie (Nova 1995, p. 166, fig. 36), sono state restaurate; una lacerazione del foglio che attraversava le reni della figura è stata parzialmente riparata e reintegrata; due macchie d'inchiostro – sulla spalla sinistra e, minore, di fianco al polpaccio sinistro – sono state eliminate

Provenienza: Milano, Asta Finarte n. 248, 20 dicembre 1976, lotto 12; Venezia, Pietro Scarpa (*Dessins anciens* 1978, n. 5)

Questo nudo visto di spalle è stato messo in relazione con una figura della loggia nel castello del Buonconsiglio sia da Mario Di Giampaolo (*Dessins anciens* 1978, n. 5) sia da Elena Lucchesi Ragni (1980, pp. 105-107). Credo che nessuno vorrà negare per un solo istante il rappor-

to fra questo foglio e il nudo virile da tergo affrescato da Romanino nella loggia: senonché il segno a penna con i caratteristici tratti curvi e il rinforzo dei contorni e delle zone d'ombra con "macchie" più intense d'inchiostro è confrontabile con uno dei capolavori della grafica dell'artista, *Una figura maschile affiancata da due bambini* nell'Achenbach Foundation di San Francisco, che purtroppo non è stato possibile ottenere in prestito per la mostra. Il disegno oggi in California, che ho avuto occasione di studiare più volte dal vivo, è tracciato su una carta tinta in colore rosso, una tecnica amata dai pittori tedeschi, e, poiché la figura sdraiata è a evidenza in rapporto, nella posa delle braccia e delle gambe, con due nudi della loggia, mi è sembrato ragionevole datarlo, sulla scorta di Vitzthum e di altri colleghi, al 1531-1532 (Nova 1995, p. 167, figg. 39-41); Giovanni Agosti invece, seguendo un'indicazione orale di Alessandro Ballarin, pensa di collocare il foglio all'inizio del sesto decennio, esattamente vent'anni più tardi (Agosti 2001, p. 468). L'ipotesi è plausibile e va presa in seria considerazione poiché verso la fine della sua carriera Romanino tornò volentieri a utilizzare le idee compositive del periodo trentino, ma non sembra di scorgere nella spettacolosa figura dell'Achenbach quei tratti per così dire "manieristici" che caratterizzano, per esempio, la *Scena mitologica* degli Uffizi (cat. 91). Anche Elisabetta Saccomani, che condivide una datazione più tarda per alcuni disegni a penna di Romanino – soprattutto per il *Gruppo di*

nudi con un cane a Vienna – da mericondotti, forse a torto, al periodo trentino, non nega il rapporto fra il disegno californiano e gli affreschi di Trento: infatti, se la studiosa pensa che a una parte degli schizzi a penna si adatti bene una "datazione quantomeno posteriore al quarto decennio del secolo", d'altro canto riconosce che "i due *Nudi seduti di spalle* o il *Nudo disteso* di San Francisco sono così vicini alle realizzazioni pittoriche del Buonconsiglio da costituire imprescindibili opere-pilota." (Saccomani, in *Disegni della donazione* 1998, p. 12). Questa opinione prende le distanze da una datazione al sesto decennio per il foglio Achenbach e riconosce anche nei due *Nudi di spalle* – quello sotto esame e quello femminile già nella collezione Ströhlin a Losanna attribuito a Romanino da Morassi più di mezzo secolo fa (Morassi 1955, p. 159, nota 1; si veda inoltre Nova 1995^a, p. 165, nota 34) – degli studi realizzati in preparazione o, quanto meno, al tempo degli affreschi della loggia.

Il modello visto da tergo, leggermente inclinato sulla destra, è seduto in un equilibrio instabile che infonde vivacità ed energia alla posa della figura, elementi dinamici tipici di Romanino che vengono ulteriormente arricchiti dai nervosi colpi a punta di penna che animano il dorso muscoloso del garzone di bottega. Ancora una volta ci troviamo di fronte alla *Rückenfigur* (cfr. cat. 61) prediletta dal pittore bresciano e da lui utilizzata con gusto anche nei bellissimi monocromi delle vele della loggia. Per uno di questi si può segnalare un magnifico disegno a matita rossa di collezione privata, già passato all'asta a Londra da Sotheby's (28 giugno 1979, lotto 7) e poi da Christie's (29 novembre 1983, lotto 3) prima di essere acquistato da una galleria milanese (Nova 1995^a, p. 165 e fig. 34): si dice che il foglio si trovi oggi in una raccolta di Padova.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

72. *Nuda di spalle e tre putti*

penna e inchiostro marrone
su carta rossa preparata,
157 × 179 mm
Vienna, Albertina, inv. 32.976

Iscrizioni: a penna, nell'angolo superiore a sinistra "pressanone" e in basso a destra "Perßanone"

Stato di conservazione: qualche macchia
Provenienza: collezione "Z" (Lugt 2683), timbro nell'angolo inferiore destro, collezionista sconosciuto di disegni antichi di scuola tedesca (Lugt 1921, p. 505); legato Oswald Kutschera-Woborsky

Publicato per la prima volta nel 1961 da Otto Benesch e Konrad Oberhuber con un riferimento a Romanino accompagnato da un punto interrogativo (Benesch, Oberhuber 1961, p. 31), il foglio è stato da allora quasi sempre messo in relazione con un altro disegno dell'Albertina, il *Gruppo di nudi con un cane* (cat. 89), per ragioni di carattere tecnico e di provenienza prima ancora che per affinità di stile (si veda, per esempio, Panazza 1965^b, p. 249): ambedue gli schizzi sono infatti tracciati su carta rossa preparata ed entrambi provengono da una collezione, verosimilmente austriaca, il cui proprietario timbrava i fogli con una "Z", nell'angolo inferiore destro nel caso presente e in quello inferiore sinistro nel *Gruppo di nudi con un cane*. Tuttavia lo stile dei due fogli non sembra così omogeneo come si è pensato sinora: la penna usata energicamente tende qui a deformare le figure dei bambini e della donna vista da tergo in modo quasi grottesco e il volto del putto sulla destra, costruito in modo quasi stereometrico, ricorda il metodo di lavoro già incontrato nell'esecuzione dei visi delle due dame nel *Concerto* di Boston (cat. 66).

Frits Lugt scrisse a proposito del timbro del collezionista nell'angolo inferiore destro: "Marque non identifiée, relevée sur des dessins anciens de l'école allemande" (Lugt 1921, p. 505), un'informazione preziosa se messa in relazione con le scritte "pressanone" in alto a sinistra e "Perßanone" in basso a destra. Come ho già rilevato in altra occasione ciò potrebbe indicare che Romanino si spinse sino a Brixen (Bressanone) durante il suo soggiorno trentino per realizzare un'altra opera (Nova 1995^a, p. 168). È possibile che alcuni colleghi siano propensi a declassare il disegno a copia di un originale andato perso oppure preferiscano datare questo foglio al sesto decennio (Agosti 2001, p. 468, lo data agli anni cinquanta) e nulla impedisce di ipotizzare che l'energico Romanino si sia spinto ancora una volta, in età avanzata, al



confine fra il mondo italiano e quello tedesco. Le ragioni dello stile devono avere la precedenza su qualsiasi altra considerazione, ma andrà pur ricordato come sinora non sia stato possibile ancorare un sol foglio all'ultimo decennio della sua vita attraverso una documentazione inoppugnabile. Né siamo a conoscenza di un suo soggiorno tirolese da vecchio. Per ora è pertanto più "economico" continuare a collocare il foglio dell'Albertina all'interno del periodo trentino come hanno proposto del resto anche Hans Albert Peters (1965, pp. 162-163 e nota 153, primi anni trenta), Mario Di Giampaolo (*Desins anciens* 1978, n. 5) ed Elena Lucchesi Ragni (1980, p. 107). La Kunsthalle di Brema possedeva, prima della seconda guerra mondiale, una collezione grafica di altissima qualità che è stata purtroppo saccheggata. Il museo ha pubblicato in Internet, nel 1997, una lista delle opere trafugate (www.kunsthalle-bremen.de): al numero 1088 dei disegni è catalogato un foglio da mettere in relazione con quello oggi a Vienna poiché il *recto* e il *verso* di quell'opera attribuita a Romanino mostravano rispettivamente due nudi di spalle e altri due nudi non meglio definiti disegnati a penna; inoltre sul *recto* si leggeva la scritta antica "Presanone" (www.kunsthalle-bremen.de: "1088 Zwei Rückenakte, Feder, 158 × 97 mm, 'Presanone'; verso: Zwei Aktstudien. Inventar Victor Baldin 9/9, Inv. Nr. 36/30"). Una variante del foglio di Vienna, attribuita allo stesso Romanino, è passata sul mercato antiquario mila-

nese (asta Finarte, 25 ottobre 1988, lotto 176; cfr. Birke, Kertész 1997, p. 2535).

Alessandro Nova

Girolamo Romanino
(Brescia, 1484/1487-1560)

74. *Nudo virile*

pennello
e acquerello marrone
su tracce di matita nera,
295 x 167 mm
New York,
Metropolitan Museum of Art,
inv. 61.123.3 (Rogers Fund)

Iscrizioni: in alto a destra "Gerolamo Romanino Prattico / Pittore Bresciano", scritta più tarda a penna e inchiostro. L'attribuzione era accompagnata da una circostanziata spiegazione a penna e inchiostro che è stata maldestramente cancellata, forse per motivi di mercato

Stato di conservazione: lacuna nel margine inferiore al centro, ma restauri anche sul lato destro e nel bordo superiore, una macchia d'inchiostro sullo stinco della gamba sinistra, controfondato

Provenienza: padre Sebastiano Resta (1635-1714); Londra, Galleria H.M. Calmann, 1958 (notizia nella cartella della Witt Library a Londra); acquistato a Londra dal Museo nel 1961 (Bean 1962, p. 163, senza alcun commento particolare)

Il disegno è segnalato per la prima volta da Morassi nel 1959 nella *Festschrift Karl M. Swoboda*, con una datazione agli ultimi decenni della carriera dell'artista (Morassi 1959, p. 190; il foglio era stato riprodotto in precedenza nel catalogo della Galleria Calmann, Londra 1958, n. 7). L'attribuzione a Romanino non ha mai posto problemi per via della scritta antica in alto a destra che non mi sembra troppo distante dalla grafia di padre Sebastiano Resta (1635-1714), vissuto per oltre cinquant'anni nella sede romana dei filippini e uno dei maggiori collezionisti di disegni della sua epoca (ringrazio Carmen Bambach per aver dato sostanza a questo sospetto e confermato la provenienza del foglio dalla collezione di Resta). L'autore dell'aggiunta ("Gerolamo Romanino Prattico / Pittore Bresciano") aveva ben presente le *Vite* di Vasari poiché in quella di Carpaccio il biografo aretino accennò all'opera di Girolamo definendolo



"bonissimo pratico e disegnatore". Per quanto concerne la cronologia esiste un consenso unanime fra gli studiosi da quando Florence Kossoff ha proposto di collegare questo splendido nudo antiaccademico con la figura di Adamo nella *Discesa al limbo* affrescata da Romanino in Santa Maria della Neve a Pisogne intorno al 1534-1535 (Kossoff 1963, p. 77). Come aveva già chiarito la stessa studiosa, anche in questo caso non si può assolutamente parlare di un "disegno preparatorio" poiché le differenze nella posa delle due figure sono tanto evidenti quanto le loro analogie, ma gli straordinari effetti pittorici realizzati con grande virtuosismo a punta di pennello dall'artista bresciano sono confrontabili con i segni dei contorni dei protagonisti delle storie di Pisogne. Questa osservazione è stata ripresa da tutti gli studi successivi senza che venisse variata una virgola dell'impeccabile analisi offerta da Florence Kossoff.

Il volto dell'uomo con la barba corta, i suoi contorni e le pieghe tra il ventre e il torace sono in verità direttamente paragonabili anche a quelli del *Prometeo* nell'andito alla cucina del Buonconsiglio (1532), ma non c'è alcun motivo di mettere in discussione la data circa 1534 proposta dalla studiosa americana (per una buona riproduzione del *Prometeo* si veda Passamani 1996, pp. 158-159), in un periodo cioè in cui Romanino guardava con interesse all'opera di Pordenone, come indica la muscolosa monumentalità di questa figura.

L'energia e per così dire la "presenza" di questo foglio splendido derivano dalla capacità dell'artista di catturare il movimento di un modello in carne e ossa: che si tratti di uno studio dal vero è confermato dal fatto che l'uomo mantiene l'equilibrio della sua difficile posizione aggrappandosi a una corda o a una sbarra di sostegno. Per ulteriori commenti si veda il cat. 88.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

76. *Nastagio degli Onesti (recto);
Nuda in piedi, due schizzi di teste
e un busto muliebre (verso)*

penna e inchiostro marrone,
le tracce di matita nera
fra le gambe del cavallo sono
probabilmente il risultato
di un ritocco (*recto*);
penna e inchiostro bruno,
ma il busto è tracciato
a matita nera (*verso*),
292 x 408 mm
Londra,
The British Museum,
inv. Sloane 5237.116

Stato di conservazione: gravemente
mutilato nella parte inferiore e sui
margini, numerose grinze al centro
provocate dal piegamento del foglio,
l'inchiostro e forse alcune vaghe
tracce d'acquerello sono sbiadite,
macchie soprattutto in alto a sinistra
Provenienza: Sir Hans Sloane (1660-
1753), lascito del 1753



Nonostante il pietoso stato di conservazione, si tratta di un disegno di grande impatto visivo che è stato pubblicato per la prima volta da chi scrive nel 1995 benché il foglio si trovasse già catalogato nel gabinetto dei disegni del British Museum come "attributed to Girolamo Romanino" (Nova 1995^b, p. 306). Il viso glabro del giovane Nastagio degli Onesti sulla destra anticipa quello del guerriero sulla destra del *Muzio Scevola* (cat. 86), mentre il volto del cavaliere sulla sinistra ricorda quelli dei personaggi romaniniani intorno all'inizio del quinto decennio; eppure mi sembra che la monumentalità del corpo nudo della donna richiami le figure muliebri del pianerottolo d'ingresso alla loggia e che tutta la scena sia improntata a una voglia di misurarsi con l'opera di Pordenone cui Romanino guardò con grande interesse all'inizio del quarto decennio. Un confronto fra questo foglio e la *Conversione di Saulo* nella Pierpont Morgan Library (cat. 77) illustra tuttavia le notevoli differenze tra i due artisti: là dove la composizione altamente teatrale del friulano è animata da un'energia manieristica di origine romana intesa a sedurre un pubblico norditaliano assetato di novità, l'interpretazione favolistica di Romanino stempera la violenza di

una storia fortemente drammatica in un piacevole paesaggio rustico; i cavalli di Pordenone, resi scultorei dai tocchi di biacca, s'impennano dando l'impressione di voler uscire dal "quadro" e contribuiscono a costruire una scena rigorosamente prospettica in un ambiente paesistico, mentre quello più mansueto di Romanino, che ricorda nella posa quello sull'arazzo già nella collezione Benguiat, volge lo sguardo in direzione della donna che fece soffrire Guido degli Anastagi per partecipare all'episodio narrato nella novella del Boccaccio.

Un elemento utile alla datazione è dato dagli schizzi sul *verso*, poiché la bellissima nuda che piega il braccio destro (sinistro per chi guarda) potrebbe essere uno studio per una delle figure monocrome nelle vele della loggia del Buonconsiglio; è probabile però che alcuni colleghi siano propensi a datare questo tipo di disegno a penna in una fase più tarda della carriera dell'artista. Per la datazione di questo foglio difficile è consigliabile pertanto restare nel vago, collocandolo fra il 1535 e il 1545. Lottava novella della quinta giornata del *Decameron*, sotto il reggimento di Fiammetta, dove "si ragiona di ciò che ad alcuno amante dopo alcuni fieri o sventurati

accidenti felicemente avvenisse", appartiene al nostro immaginario collettivo, ma qui è forse bene riassumerne i fatti principali. Il ravennate Nastagio degli Onesti era innamorato di una donna molto più nobile, la figlia di messer Paolo Traversari, che non ricambiava il suo affetto; avendo sperperato la sua eredità inutilmente e pensato più volte al suicidio, si fece convincere dagli amici ad allontanarsi dalla città. Trasferitosi ai bordi della meravigliosa pineta di Classe, divenne un giorno testimone di una scena terribile e cruenta: "vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; ed oltre a questo, le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole, spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano, e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando". Questa è la scena illustrata dal disegno, ma la novella continua.

Nastagio si offre di difendere la fanciulla, ma il cavaliere, che rivela di

essere un suo avo, Guido degli Anastagi, gli intima di non intromettersi. Guido aveva amato la donna che ora insegue ancor più di quanto egli non ami la figlia dei Traversari e la loro pena infernale consiste in un contrappasso che punisce tanto il cuore duro e freddo dell'amata quanto il suicidio del cavaliere: ogni volta che Guido raggiunge l'oggetto della sua venerazione terrena, lo pugnala alla schiena e ne estrae il cuore e le viscere per darli in pasto ai cani, ma, non appena consumata la pena, la fanciulla riacquista le sue fattezze e si allontana di corsa inseguita dai veltri per essere martirizzata senza posa.

Udita la storia, Nastagio organizza un banchetto per i Traversari nella pineta, poiché Guido lo aveva informato che la scena cui aveva assistito si ripeteva ogni venerdì: giunto il giorno prestabilito, i presenti rimangono ovviamente sconvolti dall'amaro destino degli avi e la figlia di Paolo Traversari si decide ad abbandonare la sua alterigia per sposare Nastagio degli Onesti.

Il disegno ci restituisce pertanto un aspetto della cultura profana di Romanino, lettore di Boccaccio, che le fonti non ci avevano tramandato.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

78. Cavalieri

penna e inchiostro
su carta grigio-verde,
280 × 269 mm
Budapest,
Szépművészeti Múzeum,
inv. 1990

Iscrizioni: in basso a destra, in grafia
antica: "Tiziano" o forse "Ticiano"
Stato di conservazione: ottimo, anche se
con alcune lacune e macchie
Provenienza: collezione Esterházy
(Lugt 1965)





Si tratta di uno dei fogli più noti dell'artista poiché è stato esposto in numerose occasioni, ma la sua qualità ne impone la presentazione. Attribuito a Tiziano da due grandi conoscitori quali Schönbrunner e Meder per via della scritta nell'angolo inferiore destro (Schönbrunner, Meder 1860-1908, n. 585), venne in seguito inserito nel catalogo di Paris Bordone da Lili Fröhlich-Bum (1928, p. 187), che lo datava intorno al 1525, per poi essere declassato a scuola veneziana del XVI secolo (Vayer 1957, n. 37), benché i Tietze lo avessero ricono-

sciuto come un disegno autografo di Romanino già nel 1944 (Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 119, n. A387). Recuperato contemporaneamente da Morassi, che lo datava intorno al 1530 mettendolo in relazione con gli affreschi del Buonconsiglio (Morassi 1959, p. 192), e da Puppi, che pensava invece a uno studio preparatorio per gli affreschi nel castello Colleoni di Malpaga (Puppi 1959-1960, p. 289), il foglio venne datato intorno al 1535 da Peters, che lo riteneva leggermente posteriore agli affreschi di Santa

Maria della Neve a Pisogne (Peters 1965, p. 163). Questa datazione fu accolta di fatto dalla letteratura seguente, fatta eccezione per chi scrive (Nova 1995^a, p. 163) che incautamente aveva cercato di collegare lo schizzo a un'opera persa ricordata nel 1525 da Michiel nella sua *Notizia d'opere di disegno*: "La tela grande a colla dell'ordinanza di cavalli fu de mano de Jeronimo Romanin Bressano" (Morelli 1884, p. 165).

Dei tre cavalieri in prima fila impegnati a trattenere i cavalli scalpitanti, soltanto il primo indossa un

elmo ed è affiancato da un palafreniere di cui si scorgono solo le gambe: questo gruppo apre la strada a una vera parata di cavalieri che si dirigono verso il riguardante per poi svoltare al seguito dei capitani, un movimento che si addice bene a un'adunata militare come quella ricordata dalla fonte veneziana. Mi sembrava che la qualità del disegno potesse inoltre giustificare la connessione con un'opera allogata da un committente esigente quale Taddeo Contarini detto "el richo" (su cui si veda Settis 2005, p. 148). Ma i caratteri stilistici rimandano a un periodo posteriore: già Loránd Zentai aveva proposto di mettere questo foglio in rapporto con la *Crocifissione* sulla controfacciata di Pisogne (Zentai 1985, p. 32, n. 8), un suggerimento precisato ulteriormente da Nello Forti Grazzini che vi ha riconosciuto dei punti di contatto con l'*Adorazione dei magi* affrescata dall'artista sulla parete esterna della chiesa intorno al 1534-1535 (Forti Grazzini 1997, p. 169; per l'affresco, assai malconcio, si veda Nova 1994^b, figg. 170-171).

Straordinario è il modo in cui Romanino anima la scena con veloci e numerosi tocchi a penna: due ovali, neppure completi, bastano a tratteggiare i volti dei due cavalieri più lontani sulla sinistra, un ricciolo è sufficiente a indicare la barba del cavaliere all'estrema destra, poche linee ondulate ci fanno immaginare il mantello gonfiato dal vento del soldato con l'elmo seduto in sella a un destriero dalla corporatura massiccia ma alleggerito, a quanto sembra, da una penna che ne orna la testa. Ancora una volta l'artista si preoccupa di suggerire la profondità del campo attraverso lo stratagemma della sovrapposizione delle figure: le gambe dello staffiere al centro, di cui però non vediamo la testa, segnalano un piano intermedio fra il cavaliere in primo piano e quello che si trova al suo fianco, mentre tutta la composizione acquista una maggiore mobilità per l'inserimento di una *Rückenfigur* nell'angolo inferiore destro.

Alessandro Nova

79. *Cristo e l'adultera*

penna
e inchiostro marrone
su carta bianca ingiallita,
198 x 185 mm
Milano,
Biblioteca Ambrosiana,
Cod. F. 269 Inf. n. 26

Iscrizioni: "Romanino" (sul verso); "Giulio Campi (K. Oberhuber 1968)" (sul *passpartout*)

Stato di conservazione: mutilo nell'angolo superiore a sinistra e lacune nei due angoli inferiori; controfondato
Provenienza: Federico Fagnani, 1841 (Coleman 1984, p. 146); timbro dell'Ambrosiana in alto al centro

Benché la seguente informazione sia sfuggita a chi si è occupato dell'*Adultera*, il foglio venne attribuito a Romanino da Giovanni Morelli già nel 1890 e nel 1893 (Morelli 1890, p. 373, nota 1; 1893, p. 117, nota 2). Maria Luisa Ferrari, ripubblicandolo come opera del maestro bresciano su segnalazione di Giacomo Bargellesi, ne riprodusse per prima la fotografia nel suo storico articolo su "Calisto de la Piazza" (Ferrari 1965, p. 25; 1979, p. 132), un'attribuzione accolta quasi all'unanimità, cioè da Florence Kossoff (comunicazione orale a Maria Luisa Ferrari), Giulio Bora (1971, p. 21), Ugo Ruggeri (1979^a, p. 26; 1979^b, p. 43), Randy Coleman (1984, p. 146) e da chi scrive (Nova 1994^b, p. 355), con la sola eccezione di Konrad Oberhuber che sul *passpartout* preferiva fare il nome di Giulio Campi.

Molto spinoso invece il problema della cronologia. Ferrari rilevava, a ragione, l'impronta dureriana di questo foglio, riscontrabile nelle fitte e, a dire il vero, ripetitive linee verticali dello sfondo e nei graffi uncinati su cui ritorneremo, che lei riteneva caratteristica dei disegni eseguiti dall'artista intorno al 1540, mentre Bora, seguito da Coleman, si orientava decisamente verso il periodo cremonese: secondo gli studiosi, l'indiscutibile gusto germanizzante del segno, delle tipologie e dell'impaginazione non rimanderebbero al rinnovato contatto con l'arte tedesca avvenuto nel quarto decennio, bensì all'impatto subito in gioventù a contatto con quell'e-



sperienza e documentato tanto dall'affresco di Tavernola Bergamasca quanto dalla *Flagellazione* e dall'*Incoronazione di spine* nel duomo di Cremona.

A un primo sguardo, il riferimento agli affreschi cremonesi pare condivisibile poiché l'impaginazione dell'*Adultera* sembrerebbe ripetere il loggiato ad angolo ottuso che si vede alle spalle dell'*Incoronazione di spine*; questo elemento architettonico, però, ritorna anche sulla parete absidale di Sant'Antonio a Breno (circa 1536-1537), mentre le fogge dei cappelli a cilindro della figura sullo sfondo in corrispondenza della donna o degli altri dottori, sempre sullo sfondo ma all'estrema destra della composizione, corrispondono a quelle dei personaggi più eleganti nei frammenti dell'*Aadorazione dei magi* di Pisogne (circa 1534-1535). Inoltre andrà notato il

modo di disegnare e di dipingere gli occhi di alcune figure con una specie di gancio uncinato che Romanino comincia a introdurre come cifra a partire dal quarto decennio: si confronti il segno a lato della fossa oculare della figura posta esattamente al centro della composizione dell'*Adultera* con il volto seminascosto di un personaggio effigiato sul lato sinistro delle cosiddette *Storie di Daniele* di Breno e si giungerà a una datazione ragionevole per il disegno dell'Ambrosiana. Appartiene a una fase in cui il fuoco del rinnovato contatto con l'arte tedesca non si è ancora spento anche se si sta già dirigendo verso forme meno esasperate: propongo pertanto di datare questo schizzo fra il 1535 e il 1540.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

**80. Uomo seduto
che impugna uno scettro**

pennello e acquerello marrone
sopra un disegno a matita nera,
261 × 184 mm
Linz, Stadtmuseum Linz-Nordico,
inv. S III/37

Iscrizioni: nell'angolo inferiore destro
a penna e inchiostro: "83"; in quello
inferiore a sinistra, a matita nera:
"Guercino"

Provenienza: forse dalla collezione
Crozat (Lugt 474) come indicherebbe
il numero "83" in basso a destra
(Widauer 1997, p. 100: comunica-
zione orale di Nicholas Turner); col-
lezione dr. Justus Schmidt, Linz
(Lugt, Supplemento, 1129c), timbro
nell'angolo inferiore destro

**81a. Aiuto di Romanino,
Uomo seduto che impugna uno scettro
(verso)****81b. Due uomini nudi di cui uno
è appoggiato a un albero (recto)**

penna e inchiostro marrone
su carta bianca ingiallita (recto);
acquerello marrone (verso),
285 × 205 mm
Düsseldorf, Museum
Kunst Palast, collezione della
Kunstakademie (NRW),
inv. KA (FP) 9496

Iscrizioni e stato di conservazione: visto
dal recto si notano lacune e abrasioni
sul bordo sinistro, una grossa mac-
chia in alto a sinistra, altre macchie,
un foro in alto a destra e numerose
grinze della carta. Incollato su tre lati
a una cornice cartacea: sul bordo
inferiore si legge "Titianus 58"

Provenienza: Lambert Krahe (artista,
collezionista e primo direttore del-
l'Accademia di Düsseldorf); cedette
la sua collezione nel 1778 al princi-
pe elettore Karl Theodor che ne
fece il nucleo dell'Accademia appena
fondata. I disegni appartengono
tuttora a questa istituzione, ma si
trovano dal 1932 in deposito al
Museum Kunst Palast (ringrazio
Sonja Brink per le informazioni sul-
la provenienza)

Un tempo catalogato come cerchia
di Tiziano, il disegno di Düsseldorf
è stato attribuito a Romanino da
Hans Albert Peters (1965, p. 164)
che vi vedeva uno studio preparatorio
per la figura del giudice dipinta
da Romanino sull'anta interna del-
l'organo di San Giorgio in Braida a
Verona nel 1540. Un'opinione
accolta e condivisa da tutta la lette-
ratura successiva, cioè da Ballarin (in
una comunicazione orale a Elena
Lucchesi Ragni), da quest'ultima
(Lucchesi Ragni 1980, p. 104), da
chi scrive (Nova 1995^b, pp. 302-
304) e da Elisabetta Saccomani (in
Disegni della donazione 1998, p. 8), sino
a quando Heinz Widauer ha pubbli-
cato il meraviglioso foglio di Linz in
cui Romanino dà sfoggio delle sue
straordinarie qualità grafiche
(Widauer 1997, p. 100). Il gioco fra
luci e ombre, come quella proiettata

sulla parete alle spalle della figura, è
ottenuto attraverso l'impiego estre-
mamente libero e altamente virtuo-
sistico del pennello: si notino per
esempio l'ombra gettata dal coprica-
po sul volto del vecchio la cui pal-
pebra destra (sinistra per chi guarda)
è ottenuta sfruttando il bianco del
foglio, oppure le sedici, al massimo
venti, pennellate molto liquide ma
di diversa consistenza con cui l'arti-
sta definisce l'ampia parte inferiore
dell'abito; gli basta girare veloce-
mente il pennello in senso inverso in
basso a sinistra per trasformare l'orlo
del mantello in un rigonfiamento
che suggerisce la presenza del piede
sottostante.

Il rinvenimento del disegno nella
collezione austriaca c'impone evi-
dentemente di riesaminare l'ormai
tradizionale attribuzione del foglio
di Düsseldorf al pittore bresciano, un
problema tutt'altro che semplice
quando si consideri che la paternità
del recto è stata recentemente ribadita
da due conoscitori quali Ballarin e
Agosti (2001, p. 472). Widauer non
mostra esitazioni – come vedremo, a
ragione – nel catalogare il disegno di
Düsseldorf come una copia da quel-
lo di Linz, ma penso che questo giu-
dizio vada argomentato poiché il
primo schizzo, senza dubbio traccia-
to nel XVI secolo, è di una qualità di
poco inferiore al secondo: sfiderei
chiunque a trovare argomenti ade-
guati per negare l'autenticità del
foglio tedesco senza avere sotto gli
occhi quello austriaco, ma l'oppor-
tunità di confrontarli in mostra, l'uno
di fianco all'altro, proverà l'impaccio
di certi passaggi nel disegno di Düs-
seldorf. Non credo che un pittore
sanguigno come Romanino potesse

ripetersi in modo così letterale: ama-
va sempre improvvisare in corso d'o-
pera, figuriamoci se si sarebbe messo
a ricopiare un proprio disegno. Si
tratta quindi dell'esercizio di un aiu-
to di bottega di buon talento, in gra-
do di avvicinarsi al modello ma inca-
pace di coglierne le sottigliezze: l'e-
liminazione dell'ombra alle spalle
della figura cancella il senso dello
spazio ottenuto con la semplice
applicazione dell'acquerello marrone
a macchia, il rapido gesto del pen-
nello che nell'originale definisce l'in-
cavo del braccio sinistro (destro per
chi guarda) diventa quasi uno sgor-
bio, lo scorcio sapiente dello stesso
avambraccio s'irrigidisce in una posa
statica, lo scettro a forma di giglio
perde ogni carattere tridimensionale
e il rialzamento dell'orlo della veste
in basso a sinistra si trasforma in una
linea curva senza significato. Il verso
del foglio di Düsseldorf è pertanto
una copia, ma tale considerazione
non ne sminuisce il valore storico
poiché questo foglio ci permette di
documentare il metodo di lavoro
della bottega romaniniana e il *ductus*
di un suo aiuto che potrà forse esse-
re utile a identificare l'autore di altri
disegni eseguiti nell'orbita dell'artista
bresciano ma che non spettano alla
sua mano.

Per quanto concerne il recto con i due
nudi, uno visto di fronte e l'altro da
tergo appoggiato a un albero, Balla-
rin e Agosti continuano a conside-
rarlo originale. È un bel disegno a
penna, molto sciolto, soprattutto nel
volto della figura di schiena: tuttavia
il panno che sembra avvolgersi in
modo goffo all'albero e i contorni di
quest'ultimo sono molto schematici,
tanto da far sospettare di trovarsi di



fronte a una copia, ma nell'attesa di rintracciare un foglio di qualità manifestamente superiore, come è avvenuto nel caso del *verso*, preferisco mantenere il *recto* nel catalogo dell'artista bresciano.

Se si tratta di un'opera di Romanino la cronologia non può che essere tarda: Ballarin lo datava un tempo intorno al 1540 (comunicazione orale a Elena Lucchesi Ragni 1980, p. 104) ma oggi pensa all'inizio del sesto decennio (comunicazione orale a Giovanni Agosti 2001, p. 472), una proposta ragionevole. Se così fosse, ci troveremo di fronte a un reperto di grande interesse "archeologico" poiché sul *recto* il pittore avrebbe schizzato due figure intorno al 1550, mentre sul *verso* un suo assistente avrebbe ricopiato un'invenzione di Romanino realizzata dall'artista dieci anni prima, al tempo delle ante di San Giorgio in Braida (si noti che il foglio di Düsseldorf è solo due centimetri e mezzo più alto e due centimetri più largo di quello di Linz), documentando così la vivace realtà di una giornata di lavoro nella sua bottega.

Benché lo schizzo di Linz sia stato messo in relazione, come era avvenuto in precedenza per quello di Düsseldorf, con il giudice dipinto su una delle ante interne dell'organo della chiesa veronese, datata 1540, non si può dire di trovarsi di fronte a un "disegno preparatorio" nel senso tecnico del termine. L'inclinazione del personaggio, che nel disegno impugnava lo scettro nella mano sinistra e nell'anta lo stringe in quella destra, è ribaltata nell'opera dipinta, ma i punti di contatto tra le due figure sono molto forti e una datazione intorno al 1540 sembra plausibile. Si tratta di un caso simile a quello della *Nuda seduta* degli Uffizi (cat. 70) la cui affinità con la personificazione della *Luna* nella loggia del castello del Buonconsiglio è fuori discussione, benché un rapporto diretto sia indimostrabile.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

82. *Convegno di dame e cavalieri* (*festa campestre*)

penna e inchiostro marrone,
187 x 292 mm
Berlino, Kupferstichkabinett,
inv. 5144



Stato di conservazione: una macchia in alto a sinistra

Provenienza: collezione Jonathan Richardson Senior (1665-1745), Karl Eduard von Liphart (1808-1891), Adolf von Beckerath (1834-1915) la cui collezione di 3456 disegni venne acquistata dai Musei di Berlino nel 1902 (Lugt 1921, p. 471; Lugt 2504)

Acquistato dal Kupferstichkabinett di Berlino nel 1902, questo foglio venne pubblicato per la prima volta nel 1910, con la corretta attribuzione a Romanino, da Elfried Bock venendo così a costituire una sorta di pietra di paragone per le attribuzioni successive (*Zeichnungen alter Meister* 1910, I, tav. 67). Il nome dell'artista bresciano non è mai stato messo in discussione nella letteratura, fatta eccezione per i Tietze che, nei loro contributi allo studio organico dei disegni veneziani del Cinquecento (Tietze, Tietze-Conrat 1937, p. 86), proposero di avvicinarlo a Lorenzo Lotto, senza trovare il coraggio di attribuirglielo, per poi ritornare, subito dopo, al nome di Romanino nella loro "summa" sul disegno veneziano del Rinascimento (Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 185, A 758). Il loro commento del 1937 è tuttavia importante ed eloquente perché documenta lo stato degli studi a quel tempo: "E come potrebbe il foglio accordarsi con l'opera disegnativa di Romanino? Anche di lui non esiste alcuno schizzo accertato". Sin dai tempi della voce biografica

redatta da Wilhelm Suida per il Thieme-Becker (Suida 1934, p. 551), il foglio è stato messo in relazione con gli affreschi, andati persi, eseguiti dall'artista nella sala del Capitano del Broletto di Brescia, un ciclo realizzato - a quanto pare (Nicodemi 1925, p. 22) - nel 1558 e ricordato sia da Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte* (Ridolfi 1648) sia dallo storico locale Francesco Paglia nel *Giardino della pittura*. I Tietze tuttavia avevano già fatto notare come quei dipinti fossero stati costruiti per essere visti di sotto in su, mentre il disegno di Berlino avrebbe dovuto servire come traccia per una pittura sulla parete (Tietze, Tietze-Conrat 1937, p. 86). Benché le fonti ricordino numerosi altri cicli profani dell'artista, l'opinione senza fondamento di Suida è stata spesso ripetuta, anche se il ciclo del Broletto venne eseguito negli ultimi anni della vita del pittore e il disegno è stato invece datato all'inizio del quinto decennio. Il collegamento con gli affreschi distrutti resta pretestuoso, ma la cronologia tradizionale del foglio è convincente poiché il modo di tracciare le colline alberate o i rilievi montuosi sullo sfondo e i volti caricaturali di alcune figure sono direttamente confrontabili con gli stessi elementi del disegno preparatorio (cat. 83) per un arazzo con *Augusto e la sibilla* che è stato datato con fondamento al 1540-1545. Il nesso tra i due schizzi era già stato rilevato da van Regteren Altena, un conoscitore olandese di disegni antichi che, pubblicando lo schizzo di Düsseldorf

(cat. 83) come preparatorio per le ante di Asola, finiva implicitamente per retrodatare ambedue i fogli al 1525 circa (Regteren Altena 1978, pp. 43-45). Il disegno di Berlino va datato invece, come detto, al 1540 circa.

Di recente Anna Forlani Tempesti (1991, p. 91), accogliendo la datazione intorno al 1540, faceva notare come la composizione fosse più costruita e l'effetto meno luminoso dei *Concerti* Lehman e Scholz (cat. 64-65), ma non ne trarrei un giudizio di qualità. Romanino rimane sempre grande: si può preferire l'impostazione pastorale, idillica e giorgionesca dei fogli di New York, ma la vena eterodossa degli anni più tardi non è meno suggestiva. Il profilo da oste unto e sazio in piedi sulla sinistra, il bambino che pretende di partecipare al ballo sulla destra e quel cane vagamente scuriale in primo piano, parente povero di quello già aulicamente veronesiano dipinto sull'anta sinistra esterna nella chiesa di San Giorgio in Braida (1540), sono brani indimenticabili che anticipano non solo certa pittura veneziana di tardo Cinquecento ma persino Callot e altri incisori del secolo seguente.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

83. Augusto e la sibilla Tiburtina

penna e inchiostro marrone,
tocchi di acquerello marrone
su tracce a matita nera,
208 × 312 mm
Düsseldorf, Museum
Kunst Palast, collezione della
Kunstakademie (NRW),
inv. KA (FP) 4843

Iscrizioni: nell'angolo inferiore destro
si legge la cifra "30" a penna e inchiostro,
aggiunta in seguito. Sul verso:
"Vinckboons/Romanino V R A"

Stato di conservazione: qualche lacuna
in basso a destra e, più estesa, nell'
angolo superiore destro, contro-
fondato

Provenienza: Lambert Krahe (artista,
collezionista e primo direttore del-
l'Accademia di Düsseldorf); cedette
la sua collezione nel 1778 al princi-
pe elettore Karl Theodor che ne
fece il nucleo dell'Accademia appen-
na fondata. I disegni appartengono
tuttora a questa istituzione ma si
trovano dal 1932 in deposito al
Museum Kunst Palast (ringrazio
Sonja Brink per le informazioni sul-
la provenienza)

Questo foglio fondamentale per ricostruire il percorso grafico di Romanino è stato pubblicato nel 1978 da van Regteren Altena come uno studio preparatorio per lo stesso soggetto dipinto su una delle ante dell'organo di Sant'Andrea ad Asola nel 1525 (Regteren Altena 1978, pp. 43-45). Già il conoscitore olandese aveva puntualizzato le notevoli differenze tra le due composizioni, ma proprio questo fatto sembrava confermare l'autenticità di uno schizzo descritto comprensibilmente dallo storico come un "absolutely documented sheet". La corrispondenza iconografica e l'evidente aria di famiglia tra le figure principali delle due composizioni fecero sì che l'opinione di van Regteren Altena venisse accolta da altri colleghi, che lo datavano prima degli affreschi di Trento (Lucchesi Ragni 1980, p. 107), e da chi scrive, che tuttavia esprimeva qualche dubbio sul rapporto diretto fra le due opere (Nova 1995^a, pp. 163-165). Facevo allora notare non solo come la figura dello staffiere fosse stata radicalmente trasformata nel



dipinto, ma soprattutto come il formato orizzontale del foglio di Düsseldorf mal si adattasse all'andamento accentuatamente verticale dell'anta dell'organo. La scarsità di punti fermi per la ricostruzione del catalogo grafico dell'artista era però così acuta da indurre ad accogliere quello che sembrava un dato inoppugnabile, un "absolutely documented sheet".

Tutto è cambiato con la pubblicazione, da parte di Nello Forti Grazzini (1997, p. 169), della fotografia di un arazzo a tempo nella collezione Benguiat. In seguito al lascito del medico Luigi Villa, i Musei Civici di Varese erano entrati in possesso nel 1993 di un arazzo con il *Giudizio di Salomone*, il cui cartone era stato attribuito, a ragione, a Romanino da Francesco Frangi (cat. 39). Partendo da questo dato Forti Grazzini fu in grado di ricostruirne la serie di appartenenza e di istituire un rapporto diretto fra il disegno di Düsseldorf e il pannello di ubicazione tuttora ignota. Poiché lo stile della serie è riconducibile nel percorso dell'artista, come è stato ricostruito da Balarin e da chi scrive, alla prima metà del quinto decennio, si deve ora collocare il foglio tedesco tra i quindici e i venti anni dopo rispetto alla cronologia proposta dagli studi precedenti. La datazione intorno al 1540, che potrà spingersi forse qualche anno più in là, sino al 1543 circa, è confermata da

numerose considerazioni scontate, con il senno di poi. Se si osservano gli abiti delle due madri nel *Giudizio di Salomone*, si può ricostruire mentalmente il disegno preparatorio del pittore, che in questo caso deve essere esistito per via del cartone da consegnare all'arazziere: la gonna della donna in primo piano e le pieghe del vestito di quella al suo fianco sono state tradotte in modo così fedele dall'arazziere da lasciar intuire le pennellate liquide del modello, direttamente confrontabili con quelle utilizzate per definire il manto del giudice nel disegno di Linz (cat. 80). E se ci rivolgiamo direttamente al foglio, noteremo inoltre l'identità tra questo paesaggio, indicato con rapidi tocchi a penna di grande virtuosismo, e quello alle spalle del convegno di dame e cavalieri (cat. 82), un rapporto già sottolineato da van Regteren Altena, ma per retrodatare lo schizzo di Berlino. Una volta imboccata la direzione giusta, si può infine notare come la foggia del cappello in basso a sinistra nel disegno non sia poi molto distante dai copricapi indossati da molte figure sulle ante esterne dell'organo di San Giorgio in Braida, datate 1540.

La nuova cronologia del foglio è stata accolta immediatamente da chi scrive nel 1998 (Nova 1998^a, pp. 307-309).

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

84. Pietà con Nicodemo, Giovanni evangelista, Giuseppe di Arimatea e Maria Maddalena

matita rossa e tracce
di matita nera su carta bianca
leggermente ingiallita,
448 × 400 mm
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi, inv. 17453F

Iscrizioni: sul foglio di supporto "12" a matita e "14" a penna nell'angolo superiore destro, in grafia antica; in basso al centro di nuovo "12" a penna e in grafia antica; a sinistra in basso, a matita "Tabernacolo di Santa Rosa? / Dal Perugino"; sul verso in alto a sinistra, visibile in controluce, si legge a fatica "Pordenone", a penna in grafia antica (Agosti 2001, p. 462). Sul vecchio foglio: "Romanino (G[iovanni] A[gosti])" e "sì M[arco?] T[anzi?]"
Stato di conservazione: una lacuna nell'angolo inferiore destro e una piega orizzontale in mezzo al foglio. Macchie di umidità e di unto al centro in alto e vicino al volto della Madonna, ma soprattutto sulla fronte del san Giovanni. Controfondato: incollato parzialmente su un foglio di carta antica
Provenienza: Fondo Mediceo Lorenese (?). Timbro degli Uffizi (Lugt 929) in basso al centro



Inventariato da Ferri come opera di un pittore del XVII secolo, questo foglio di dimensioni esorbitanti è stato attribuito a Romanino e pubblicato da Giovanni Agosti nel programma di sala realizzato in occasione della messa in scena a Ravenna dei *Due lai* di Giovanni Testori (Agosti 1998, p. 12 e fig. a p. 6) e poi, in modo più approfondito, nella straordinaria mostra sui "Disegni del Rinascimento in Valpadana". L'autore propende per una datazione al principio del quinto decennio, che è sostanzialmente da condividere per i rapporti evidenti con due tele del maestro bresciano eseguite intorno al 1545, la *Pietà fra le Marie, san Paolo e san Giuseppe* nella Pinacoteca Tosio Martinengo e la *Pietà* di Cizzago. Agosti vede maggiori affinità con la pala già nella chiesa dei francescani osservanti di Brescia, San Giuseppe, e in effetti il modo in cui la Vergine sostiene in grembo il corpo di Cristo, per quanto in controparte, e la Maddalena con le mani congiunte nel dolore, benché si trovi a sinistra mentre nel disegno è inginocchiata sulla destra, sembrano rifarsi al grande modello degli Uffizi, eppure non va taciuto come le somiglianze con il dipinto della parrocchiale di Cizzago siano altrettanto significative: per esempio, la figura di Nicodemo con il turbante e i chiodi nella mano sinistra (destra per chi guarda) ritorna in quella pala d'altare, benché ancora una volta in controparte, ma è il rapporto spaziale fra le tre croci sul Calvario e i personaggi in primo piano a essere costruito in modo analogo e organico nelle due composizioni. In ogni caso, come accade spesso nell'opera dell'artista bresciano, non è possibile parlare di uno "studio preparatorio", poiché Romanino sembra ancora una volta staccarsi decisamente dal modello durante l'esecuzione delle sue opere. Può darsi che un giorno riemerga una tela che si avvicini di più al foglio degli Uffizi di quanto non lo facciano i due dipinti testé menzionati, ma se ciò non accadesse ci si potrebbe spiegare perché i committenti si lamentassero spesso delle presunte inadempienze del pittore. Un disegno così grande non poteva che avere un valore contrattuale, non poteva che servire come base per un accordo tra artista e cliente, e se questo modello fosse veramente da mettere in relazione con l'allogazione di una delle due *Pietà* appena citate, non si potrebbe far altro che giungere alla conclusione, peraltro già ribadita, che Romanino si prendeva delle grandi libertà in corso d'opera. Un fatto che in qualche caso avrà porta-



to a malintesi e dissapori con i suoi committenti.

La matita rossa è una tecnica che riemerge a intervalli nel corso della carriera dell'artista, ma se la *Madonna tra i santi Francesco e Antonio abate* della collezione Woodner e il *Concerto Scholz* (cat. 65) manifestano reminiscenze dell'arte del giovane Tiziano e di Giorgione, mentre il *Concerto Stewart Gardner* (cat. 66) mostra punti di contatto con l'arte di Pordenone che primeggiava nell'impiego della sanguigna, nel grande foglio degli Uffizi si nota uno sfaldarsi delle forme che non sembra sostenere confronti diretti con altri prodotti del quinto decennio.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino (Brescia, 1484/1487-1560)

85. *L'assedio di Sagunto*

penna e inchiostro marrone
su carta bianca ingiallita,
266 x 420 mm
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi, inv. 8199S

Iscrizioni: in basso al centro "Saguntom obsessom", un'iscrizione che Rearick giudicava autografa (Rearick 1976, p. 129). Nell'angolo infe-

riore destro si legge "8199" e "43", in grafia moderna

Stato di conservazione: gli angoli superiore destro e inferiore sinistro sono stati reintegrati con carta antica, altri strappi sono stati restaurati, due grosse macchie d'unto sfigurano il foglio in alto a sinistra, una piega verticale al centro

Provenienza: entrato agli Uffizi nel 1866 con la collezione di Emilio Santarelli (Lugt 907)

Le parole in primo piano, "Saguntom obsessom", alludono all'assedio e alla capitolazione della città iberica di Sagunto, un episodio avvenuto nel 219-218 a.C. e che ha dato il via alla seconda guerra punica. Credendo che questa scritta costituisse invece una firma, gli studiosi dell'Ottocento attribuirono il foglio a un certo Sargomson, un artista sconosciuto a qualsiasi repertorio (Santarelli, Burci, Rondoni 1870, p. 538; Ferri 1890, p. 376). Verso l'inizio del XX secolo l'allora direttore del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Pasquale Nerino Ferri, lo riferì con una nota sul *passpartout* a scuola lombarda del XVI secolo, ma si dovette attendere la competenza specifica di Florence Kossoff per vederlo assegnato a Romanino sia attraverso un'opinione espressa sul cartone di montaggio sia in una comunicazione scritta agli organizzatori della personale di Romanino nel 1965 (Panazza 1965^b, p. 242). La studiosa lo metteva in rapporto con altri fogli di dimensioni analoghe, fra cui il

Muzio Scevola del British Museum (cat. 86), e proponeva di collegare la serie agli affreschi di Lattanzio Gambara sulle facciate delle case del Cambero a Brescia – benché non vi sia una corrispondenza precisa con le scene di quel ciclo – avanzando pertanto implicitamente una datazione al sesto decennio del secolo, cronologia condivisa dai pochi autori che si sono occupati del disegno degli Uffizi. Due anni più tardi il foglio venne esposto per la prima volta nella mostra della collezione Santarelli e in quell'occasione Annamaria Petrioli, accogliendo l'opinione di Roberto Longhi, identificava il soggetto della scena rappresentata (Forlani Tempesti e altri 1967, pp. 47-48): gli abitanti della città di Sagunto bruciano e distruggono i loro averi piuttosto che farli cadere nelle mani dei nemici di Roma postisi all'assedio della città. Sullo sfondo vediamo infatti le truppe cartaginesi di Annibale raccolte intorno alla sua tenda, mentre, all'interno delle mura, sulla sinistra i cittadini bruciano i loro beni e sulla destra la torre-porta di Sagunto è in preda alle fiamme. Grandi esperti del disegno antico hanno accolto l'attribuzione di Florence Kossoff, non solo Annamaria Petrioli (Forlani Tempesti e altri 1967, pp. 47-48), ma anche Philip Pouncey, in una comunicazione orale a Rearick (1976, pp. 129-131): ma si tratta veramente di uno schizzo così tardo? Vent'anni fa, considerando l'estrema rarità dell'episodio rappresentato, ho proposto di collegare il foglio a un evento specifico, l'entrata trion-

fale del cardinale Andrea Cornaro in occasione della presa di possesso del vescovato di Brescia avvenuta il 29 luglio 1546 (Nova 1986, pp. 296-304: cfr. Regesto, alla data 1546). I Cornaro si vantavano di discendere dalla *gens Cornelia* ed è pertanto logico che alcuni degli episodi scelti per decorare gli archi trionfali eretti per accogliere l'illustre prelado alludessero ad alcuni celebri avvenimenti della storia romana: fra questi vi era l'assedio di Sagunto, che ebbe luogo quando uno dei consoli in carica era Publio Cornelio Scipione, il padre di Scipione l'Africano. Il secondo dei cinque archi trionfali, dipinto in modo da sembrare di bronzo o di pietra, era di ordine dorico ed era dedicato alla Fede e i suoi piedistalli avrebbero dovuto accogliere "trionfi et historie", come indicava il programma stilato il 19 marzo 1546. Fra queste storie vi era anche l'episodio della saga cartaginese così descritto: "Una città ossessa: *quam non levare ex fame docet fides. Sagunto città ardente cum breve: fides salutis publicae praeponitur*". Mi è sembrato pertanto plausibile retrodatare il foglio di Romanino a quell'anno, una proposta accolta da Giovanni Agosti che però vi aggiunge un "verosimilmente", e a ragione, poiché il caso del disegno di Düsseldorf (cat. 83) indica in modo esemplare come si debba diffidare da argomentazioni esterne a quelle dello stile quando si ha a che fare con un artista estroso e al contempo ripetitivo come Romanino. I disegni a penna che di solito vengono fatti risalire all'ultimo decennio di attività dell'artista mi sembrano tuttavia molto diversi da quello sotto esame e, fino a quando non emergeranno nuovi dati per fare ulteriore chiarezza su questo punto, mi sembra ragionevole continuare a datare la serie delle storie romane al 1546. Per due motivi: nulla vieta di pensare che il pittore abbia realizzato più tardi un ciclo di affreschi dedicato alle virtù civiche, ma i fatti di Sagunto sono un episodio rappresentato molto di rado; inoltre le misure notevoli (266 x 420 mm per l'*Assedio di Sagunto* e 279 x 410 mm per il *Muzio Scevola*, cat. 86) e la tecnica sommaria dei fogli – il segno è persino quasi schematico nel caso dell'esemplare sotto esame – sembrano adattarsi bene al compito di guida approssimativa per le decorazioni effimere degli archi trionfali o per l'approvazione da parte dei committenti. Rearick giudicava autografa la scritta "Saguntom obsessom" e in effetti sembra essere stata tracciata con la stessa penna e con lo stesso inchiostro del disegno.

Alessandro Nova



Girolamo Romanino
(Brescia, 1484/1487-1560)

86. *Muzio Scevola*

penna e inchiostro marrone,
279 x 410 mm
Londra, The British Museum,
inv. 1946-7-13-50

Iscrizioni: nell'angolo inferiore a sinistra "Raffaello d'Urbino", a penna e inchiostro marrone, in grafia antica ma posteriore al XVI secolo; ripetuto sul verso "raffael di urbino" in grafia antica

Stato di conservazione: gravemente mutilato in alto a sinistra e con altre lacune nell'angolo superiore destro e in quello inferiore destro

Provenienza: Samuel Woodburn (Londra, asta Christie's, 13 giugno 1860, lotto 1377); acquistato all'asta Woodburn da Sir Thomas Phillipps (1792-1872) nel 1860; ereditato dal nipote Thomas Fitzroy Phillipps Fenwick (1856-1938); acquistato dal conte Antoine Seilern (1901-1978) che, mantenendo l'anonimato, lo donò al museo il 13 luglio 1946 insieme ad altri disegni, circa 1250, un tempo appartenuti alla collezione Fenwick (ringrazio Hugo Chapman per le informazioni sulla provenienza).

A detta di Lugt (1956, p. 136), la maggioranza dei fogli della collezione di Sir Thomas Phillipps acquistati all'asta Woodburn proveniva dalla

collezione del grande pittore e collezionista inglese Sir Thomas Lawrence (1769-1830)

Elencato per la prima volta come opera di Romanino da Arthur E. Popham nel 1935 nel rarissimo catalogo della collezione Phillipps Fenwick (Popham 1935, p. 97), il foglio venne poi ricordato in una voce del catalogo della mostra romaniniana del 1965, in cui si riportava l'opinione scritta di Florence Kossoff che riferiva questo disegno e quello della collezione Santarelli (cat. 85) alla decorazione delle facciate delle case del Gambero a Brescia (Panazza 1965^b, p. 242). Secondo la studiosa appartenevano a questo gruppo altri due fogli: un episodio di storia romana nell'Ashmolean Museum di Oxford (si veda Parker 1956, ed. 1972, pp. 361-362, n. 670)¹ e uno schizzo del British Museum. Quest'ultimo (inv. 1936-10-10-11) è stato descritto spesso nella letteratura come un episodio di storia romana, ma in realtà rappresenta la lotta fra due squadre di putti che combattono sopra un ponte e non ha nulla a che vedere, dal punto di vista tematico, con gli altri tre disegni.

Riprodotta da chi scrive nel 1995 (Nova 1995^b, pp. 303-304), il *Muzio Scevola* è stato messo in relazione con il foglio Santarelli e pertanto con l'entrata trionfale a Brescia del cardinale Andrea Cornaro avvenuta il 29 luglio 1546. Va detto che il

programma stilato nel marzo di quell'anno non prevedeva questo episodio della storia romana, eppure il quarto arco avrebbe dovuto essere decorato con episodi di carità patria: oltre a Quinto Curzio che si gettava nella fornace, era infatti previsto l'elogio dell'impresa solitaria del console Decio Mure entrato a cavallo fra le schiere dei latini e immolatosi per assicurare la vittoria dei romani nella battaglia alle falde del Vesuvio. L'episodio di Muzio Scevola sarebbe pertanto risultato adatto al tema delle decorazioni di questo arco e non si può escludere che questa scena venisse aggiunta al programma dopo il marzo del 1546 (Nova 1986, p. 302).

Sullo sfondo si vede Muzio Scevola che uccide il segretario di Porsenna nella sua tenda, mentre in primo piano è rappresentato il sacrificio dell'eroe, la cui posa impacciata tradisce i primi esperimenti con un contrapposto di sapore già "manieristico".

Alessandro Nova

¹ L'attribuzione a Romanino di questo foglio è stata messa in dubbio nel catalogo della mostra del 1965, in cui lo si preferiva avvicinare all'opera di Lattanzio Gambara, e da Giulio Bora, che ha proposto di attribuirlo a Callisto Piazza (Bora 1989, p. 243). Il nome di Callisto è molto suggestivo e può cogliere nel segno, ma per il momento non vedo motivo di mettere in discussione la scritta antica "Romanino da Bres" (si veda Nova 1995, p. 304). Ferrari (1961, tavola 82) metteva il foglio in relazione con gli affreschi di Romanino a Breno.

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

87. Il suicidio di Lucrezia

penna e inchiostro marrone,
260 × 200 mm
Parigi, Musée du Louvre,
Département des Arts graphiques,
inv. 5520

Iscrizioni: nell'angolo inferiore destro "41" a penna e inchiostro marrone. Timbri delle collezioni di Nicholas Lanier in basso al centro (Lugt 2886), di Pierre-Jean Mariette (Lugt 1852) e del Musée National (du Louvre) in basso a destra (Lugt 1899)

Stato di conservazione: lacuna a forma di squadra in alto

Provenienza: Nicholas Lanier (1588-1666), il conte d'Arundel (notizia nell'archivio del Cabinet des Dessins al Louvre), Pierre-Jean Mariette (1694-1774), comprato dalla corona all'asta Mariette del 1775 come opera di Tiziano (notizia nell'archivio del Cabinet des Dessins al Louvre)



Il foglio era attribuito a Tiziano nella collezione del grande conoscitore Pierre-Jean Mariette. Venduto all'asta nel 1775 ed entrato nelle raccolte reali con quel nome, giustificato dall'ottima qualità del disegno, venne assegnato a Paris Bordon da Lili Fröhlich-Bum (1928, p. 186) prima di essere riconosciuto come uno schizzo di Romanino da Antonio Morassi (1959, p. 191).

L'attribuzione non è stata accolta con favore nonostante l'alta opinione che Mariette dimostrò di coltivare per questo foglio. Nel catalogo della mostra romaniniana del 1965 si riscontrava "un'eleganza manieristica" nelle figure e "un modo più fermo" nel tratteggio "che potrebbero far pensare anche a Lattanzio Gambara o almeno al momento della collaborazione fra i due artisti" (Panazza 1965^b, p. 244), mentre Florance Kossoff lo giudicava "doubtful" nella recensione della mostra (Kossoff 1965, p. 518). Altri lo hanno passato sotto silenzio ma è sempre apparso a chi scrive un disegno di grande scioltezza, energia e sprezzatura, nonché di paternità romaniniana come indica l'alluce quasi slogato del piede destro (a

sinistra per chi guarda) di Lucrezia, una deformazione che vale quanto una firma. Anche Peters (1965, p. 161) e Saccomani (in *Disegni della donazione* 1998, p. 12) condividono l'attribuzione al maestro bresciano. Problematica, al solito, la cronologia. Peters vi vedeva delle affinità con la *Diana* e la *Personificazione dell'Avarizia* (o dell'*Invidia*) affrescate rispettivamente sulla volta della scala e sulla parete del pianerottolo che collegano la loggia nel castello del Buonconsiglio con il "revolto soto la loza", finendo così per datare il disegno al 1532. Saccomani pensa invece di poter suggerire per un gruppo di fogli a penna, fra cui quello sotto esame, "una datazione quanto meno posteriore al quarto decennio".

Ancora una volta le affinità iconografiche hanno sviato le ricerche. Chi ha collegato il disegno del Louvre con gli affreschi di Trento si è fatto probabilmente influenzare dall'analogia tematica tra l'episodio di *Virginio che uccide la figlia*, affrescato in una delle lunette della loggia, e il *Suicidio di Lucrezia*; inoltre l'eroticismo vagamente morboso della scena – i capezzoli e l'ombelico dell'eroina sembrano incollati alla veste

come se questa fosse bagnata – mostra una certa analogia con l'eroticismo un po' greve delle lunette della loggia; infine il tema, pur tutt'altro che sconosciuto in Italia – si pensi a Sodoma ma anche a Domenico Campagnola e a Tiziano – era assai diffuso nell'arte d'Oltralpe come indica, per fare un solo esempio, un foglio anonimo della National Gallery di Edimburgo. Tutti indizi che sembravano giustificare una collocazione del disegno al tempo del soggiorno trentino. Ma la linea nervosa dei contorni mi sembra corrispondere a quella dei due nudi degli Uffizi (cat. 88), una volta che questi siano spogliati dei tocchi ad acquerello che ne costruiscono la plasticità. Una datazione del foglio del Louvre intorno al 1550, quando Romanino era già entrato in contatto con il futuro genero Lattanzio Gambara, sembra pertanto per il momento plausibile, anche se sarà necessario risistemare la cronologia dei fogli a penna realizzati durante gli ultimi due decenni della carriera dell'artista (si veda il commento al cat. 89).

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

88. Due uomini nudi (recto); Testa di profilo (verso; emerge anche sul recto)

penna, pennello
e acquerello marrone
su carta bianca ingiallita,
263 × 207 mm
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi,
inv. 1003S

Iscrizioni: "Aspertini" a penna in basso a sinistra sul *recto*, in grafia antica. Sul *verso* si legge "Giorgio Vasari" in una grafia antica diversa da quella del *recto*, ma questa seconda scritta è visibile soltanto con la lampada a raggi ultravioletti (Agosti 2001, p. 471). Sul foglio di montaggio si legge "57" (sopra) e "Giorgio Vasari 1003" (sotto). Controfondato

Stato di conservazione: l'angolo superiore destro è stato reintegrato con un foglio di carta antica

Provenienza: entrato agli Uffizi nel 1866 con la collezione di Emilio Santarelli (Lugt 907); timbro degli Uffizi nell'angolo inferiore sinistro (Lugt 929)

Questo capolavoro inquietante della grafica romaniniana venne ricondotto nell'orbita del pittore bresciano da Konrad Oberhuber che sul *passpartout* scrisse: "Veneto, cerchia del Romanino". È stato tuttavia Giovanni Agosti a sciogliere recentemente ogni dubbio riconoscendo la completa autografia di questo foglio strepitoso (Agosti 2001, pp. 471-474).

A un primo sguardo sembrerebbero probanti le affinità con il nudo del Metropolitan (cat. 74), sicuramente databile intorno al 1535: i corpi muscolosi delle figure, la modellazione affidata a un uso virtuosistico dell'acquerello usato anche per definire velocemente la profondità di campo, gli scorci arditi, quasi disumani delle braccia. Ma Agosti ha probabilmente ragione quando lo giudica un'opera tarda, da collocarsi nel sesto decennio del secolo per via di "un'accentuazione dei caratteri grotteschi" e per l'uso "fortemente espressivo delle acquerellature marroni". Sarà tuttavia bene ricordare che non possediamo alcun elemento per datare un foglio dell'artista a quegli anni e se ci si affi-



da esclusivamente a considerazioni di carattere stilistico si dovrà pur concedere che l'uso dell'acquerello è espressivo anche nel nudo di New York, mentre i dipinti degli anni cinquanta rappresentano sì un'umanità a volte rachitica ma tutto sommato meno eccentrica e brutale di quella immortalata sulle pareti delle chiese camune oppure su questo foglio davvero sbalorditivo. Anche il volto dalla mascella pronunciata tracciato sul verso sembra dimostrare qualche affinità con le teste realizzate intorno al 1540, come nel bel disegno della collezione Puech ad Avignone (l'attribuzione di Jean-Cristophe Baudequin è stata confermata da Saccomani, in *Disegni della donazione* 1998, p. 10), ma poiché non è possibile offrire confronti precisi sarà meglio assestarsi sulla cronologia proposta sinora.

Per quanto concerne il soggetto, è improbabile che ci si trovi di fronte a uno studio dal vero o a una scena di genere e Giovanni Romano esprimeva l'opinione (comunicazione orale ad Agosti) che ci si potesse trovare di fronte a un tema mitologico. Non è possibile che si tratti di un Ercole e Anteo perché quest'ultimo appena toccato terra dovrebbe risorgere con rinnovata energia, ma anche il mito di Deucalione e Pirra non convince del tutto perché mancano le pietre sul terreno.

Giovanni Agosti ha giustamente osservato come l'antica attribuzione ad Amico Aspertini, documentata dall'iscrizione in basso a sinistra, fosse molto acuta poiché solo l'artista bolognese restò tanto fedele agli ideali dei suoi primi anni quanto Romano in un contesto storico e sociale profondamente mutato.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino (Brescia, 1484/1487-1560)

89. *Gruppo di figure nude, un uomo anziano con mantello e un cane*

penna e inchiostro marrone
su carta rossa preparata,
99 x 184 mm
Vienna, Albertina,
inv. 25.000

Stato di conservazione: qualche mac-



chia, una piccola lacuna in basso a destra

Provenienza: collezione "Z" (Lugt 2683), timbro nell'angolo inferiore sinistro, collezionista sconosciuto di disegni antichi di scuola tedesca (Lugt 1921, p. 505); acquistato nel 1925 (Birke, Kertész 1997, p. 2433)

Non si sa nulla di questo foglio prima del suo ingresso nelle collezioni dell'Albertina, avvenuto per acquisto nel 1925, a eccezione del fatto che in precedenza era appartenuto al collezionista sconosciuto, probabilmente austriaco, che amava timbrare i disegni della sua raccolta con una "Z", lo stesso marchio rinvenuto su un altro foglio di Romanino conservato nel museo viennese (cat. 72).

Appena entrato all'Albertina il foglio venne pubblicato con un'attribuzione a Paris Bordone nel catalogo generale dei disegni veneziani della collezione redatto da Alfred Stix e Lili Fröhlich-Bum (1926, p. 205, n. 86A), la quale confermò due anni più tardi la sua opinione datando lo schizzo tra il 1535 e il 1545 e confrontandolo con un gruppo di disegni – tra cui i *Cavaliere* di Budapest (cat. 78) e *Il suicidio di Lucrezia* del Louvre (cat. 87) – che poi si sono rivelati opere dello stesso Romanino e non di Paris Bordone come pensava la studiosa (Fröhlich-Bum 1928, p. 190).

Furono i Tietze (Tietze, Tietze-Conrat 1944, p. 121, A 409) a proporre, a ragione, il nome di Romanino e da allora il foglio è stato accolto all'unanimità nel catalogo dell'artista

bresciano, fatta eccezione per Benesch e Oberhuber che vi aggiunsero un punto interrogativo (Benesch, Oberhuber 1961, pp. 30-31; da ricordare inoltre, data l'auto-revolezza dello studioso, anche un tentativo di attribuzione a Gambara compiuto da Bora (1978, commento al numero 120 del codice Resta). La prima proposta di collocazione cronologica spetta tuttavia al catalogo della mostra romaniniana del 1965, quando lo si definì eseguito "probabilmente in età avanzata" (Panazza 1965^b, p. 249).

Nel tentativo di ancorare i disegni di Romanino ad alcuni punti fermi, per poter poi ricostruire un catalogo generale plausibile della sua opera grafica, qualche anno fa ho cercato di illustrare gli argomenti che mi spingevano a datare questo foglio non verso la fine della carriera del pittore bensì al tempo del suo soggiorno trentino (Nova 1995^a, pp. 166-168). Il metodo consisteva nell'identificare studi preparatori o presunti tali per opere datate, fonti scritte (inventari, iscrizioni sui fogli o altri documenti) e tecniche a sostegno di una ricostruzione basata su dati per così dire oggettivi e rifiutando espressioni vaghe e poco precise quali "quarto decennio" o "periodo tardo" senza che queste venissero argomentate. Il mio ragionamento di allora era articolato nel modo seguente:

1. il disegno della Achenbach Foundation di San Francisco (si veda cat. 71) è da mettere in rapporto con i nudi nelle vele della loggia di Trento (si confrontino i gesti e la posizione delle gambe);
2. il disegno della Achenbach Foun-

dation è tracciato a penna su carta rossa preparata, una tecnica molto amata dagli artisti tedeschi e svizzeri i cui prodotti potrebbero essere venuti tra le mani di Girolamo durante il suo soggiorno trentino;

3. i due disegni di Vienna (cat. 72, 89) sono anch'essi eseguiti a penna su carta rossa preparata;

4. i due disegni di Vienna si trovavano un tempo nella stessa collezione "Z", probabilmente austriaca se i due fogli sono entrati all'Albertina per acquisto e per lascito in epoche diverse;

5. il disegno 32976 (cat. 72) reca due scritte che ricordano Bressanone.

Tutti questi indizi mi facevano ritenere plausibile una provenienza trentina-tirolese delle opere e pertanto una retrodatazione dei fogli viennesi all'inizio del quarto decennio.

I colleghi hanno accolto solo parzialmente oppure respinto la mia proposta. Elisabetta Saccomani concorda nel ritenere lo schizzo della Achenbach Foundation come un'"imprescindibile opera-pilota" per gli affreschi di Trento, ma fa notare, forse a ragione, che il disegno sotto esame, il *Gruppo di nudi con cane*, manifesta uno stile diverso "quantomeno posteriore al quarto decennio del secolo" (Saccomani, in *Disegni della donazione* 1998, p. 12). Giovanni Agosti (2001, p. 468), seguendo le opinioni orali di Alessandro Ballarin, si spinge invece molto più in là e data il disegno di San Francisco agli anni cinquanta, periodo cui fa risalire anche altri due fogli dell'Albertina (cat. 72, 90).

Poiché la maggioranza dei colleghi si è espressa a favore della tesi

di uno schizzo realizzato in età avanzata ho deciso di rispettare la loro opinione e di esporre il foglio nell'ultima sezione della mostra, ma non sono del tutto convinto che si tratti della soluzione più corretta. Per il momento la mia proposta è ancora quella più "economica". Se Romanino avesse veramente tracciato questo disegno e quelli che gli sono connessi nell'ultimo decennio della sua vita, credo che si dovrebbero accettare due corollari: un ritorno di Romanino in Trentino nel sesto decennio – per via del riferimento a Bressanone sui fogli di Vienna e già a Brema (cat. 72), un fatto possibile ma sinora non documentato – e un interesse molto tardivo dell'artista per una tecnica (la carta preparata rossa) che avrebbe dovuto affascinarlo in gioventù, quando guardava con maggiore interesse all'arte tedesca, e che invece avrebbe sviluppato improvvisamente nella sua fase "manieristica".

È probabile che ci si trovi di fronte a un problema analogo a quello dei concerti: tendiamo a riunire i fogli in gruppi che pensiamo omogenei o per via dei temi o per via della tecnica, ma è possibile che in futuro dovremo cominciare a distribuire questi disegni a penna in periodi diversi, prendendo in maggior considerazione le loro funzioni specifiche.

Alessandro Nova

Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

90. *Lotta tra nudi (recto); Nudo visto di spalle e due arcate di una loggia (verso)*

penna
e inchiostro marrone,
250 × 184 mm
Vienna, Albertina,
inv. 25.154

Iscrizioni: al centro del verso "586", a matita, in grafia moderna. Capovolgendo il verso si trovano alcuni conti di mano dell'artista; sul verso del *passepartout* "Romanino (K. Oberhuber)"

Stato di conservazione: una lacuna triangolare nell'angolo superiore sinistro del *recto*; qualche macchia
Provenienza: legato Oswald Kut-

scher-Woborsky (Birke, Kertész 1997, p. 2446), come cat. 72

Assegnato a Tiburzio Passarotti da Alfred Stix e Anna Spitzmüller (1941, vol. VI, n. 58, *recto* e *verso*), un'attribuzione accolta da Corinna Höper (1987, vol. II, p. 219, F. 70), il foglio venne riconosciuto come appartenente alla stessa mano del disegno 25.000 dell'Albertina (cat. 89) da parte di Otto Benesch e Konrad Oberhuber (1961, p. 31) e quindi inserito, ma con un punto interrogativo, nel catalogo di Romanino, una riserva sciolta in seguito dallo stesso Oberhuber con una nota sul verso del *passepartout*.

Questi schizzi sono stati discussi in modo articolato per la prima volta da chi scrive e il *recto* è stato in seguito riprodotto da Veronika Birke (Nova 1986, pp. 309-310; Birke 1991, p. 102).

Nella mia tesi di dottorato (1986) pensavo di poter ricondurre la composizione del *recto* ai monocromi affrescati sulla volta della scala tra la loggia e il "revolto soto la loza" nel castello del Buonconsiglio, mentre le due arcate della loggia tracciate sul verso e i quattro tondi disegnati a lato della figura di spalle, sempre sul verso, mi sembravano una prima idea per la decorazione della volta del pianerottolo, poi affrescata con un motivo a racemi su uno sfondo a finte tessere musive.

Di recente Giovanni Agosti (2001, p. 468) ha proposto di datare il foglio agli anni cinquanta, un suggerimento che oggi mi trova concorde. L'energia scatenata delle figure ha veramente qualcosa di "manieristico" e il modo di disegnare gli occhi non solo come pozze d'inchiostro ma con un graffio ricurvo, come nel caso del vecchio con la barba nell'angolo inferiore sinistro del *recto*, sembra puntare in direzione di un'epoca più tarda rispetto a quella del periodo trentino documentato.

Mi sembra tuttavia di cogliere alcune differenze tra questo foglio e il *Gruppo di nudi con un cane* della stessa collezione (cat. 89).

La possibilità di confrontarli, in questa mostra, l'uno di fianco all'altro ne faciliterà l'analisi: a mio modo di vedere il disegno 25.000 dell'Albertina appartiene a un periodo anteriore rispetto a quello sotto esame e alla *Scena mitologica* degli Uffizi (cat. 91).

Alessandro Nova



Girolamo Romanino

(Brescia, 1484/1487-1560)

91. *Scena mitologica*

penna e inchiostro
marrone su carta bianca ingiallita,
281 × 206 mm
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi, inv. 7393S

Iscrizioni: sul *recto* "N. 718" in alto al centro, a penna, e "16" nell'angolo inferiore sinistro, a matita; in basso a destra: "Titiano" a penna, in grafia antica; sul verso "Mater gratie mater misericordie / Mater", in alto, a penna e acquerello marrone. Sul vecchio cartone di montaggio si leggeva: "Romanino? (John Gere); Romanino (Ballarin '74); Romanino (H. Wethey)"

Stato di conservazione: piccole lacune lungo i margini superiore e sinistro; macchie d'inchiostro e tracce di colore rosso nella parte centrale e in quella inferiore

Provenienza: entrato agli Uffizi nel 1866 con la collezione di Emilio Santarelli (Lugt 907); timbro degli

Uffizi nell'angolo inferiore sinistro (Lugt 929)

Elencato come opera di Tiziano nel catalogo a stampa della collezione Santarelli (Santarelli, Burci, Rondoni 1870, p. 480), il foglio venne attribuito con qualche titubanza a Romanino da John Gere (nota sul vecchio *passepartout*) per poi essere ricondotto senza esitazioni al catalogo del maestro bresciano da Alessandro Ballarin nel 1974 (nota sul cartone di montaggio), che lo datava nell'ultimo periodo di attività dell'artista segnalando, tra l'altro, l'esistenza al Louvre di uno schizzo per i tre putti in basso a sinistra (Agosti 2001, p. 466). Un'attribuzione in seguito confermata da Harold Wethey (nota sul vecchio *passepartout*), da Mario Di Giampaolo (*Dessins anciens* 1978, n. 5) e da Giovanni Agosti, il solo a essersi interrogato sul tema iconografico della mosca composizione. Gli alberi in alto a destra sono piegati da un vento fortissimo, indice di tempesta, e Agosti si chiede se una scena così drammatica – poiché il bambino nell'angolo inferiore destro si copre il volto con una



mano mentre quello in primo piano a sinistra sembra essere privo di vita – non possa voler rappresentare il mito tragico dei figli di Niobe che vennero massacrati dalle frecce di Diana e di Apollo. Il putto di spalle in alto a destra è tipicamente rominiano ma i contorni delle figure sono ormai influenzati dal contatto con l'opera grafica del genero, Lat-

tanzio Gambara, e il paesaggio è schizzato in modo molto sommario tanto da giustificare una collocazione cronologica agli ultimissimi anni di attività dell'artista, tra il 1555 e il 1559. Difficile decifrare l'iscrizione sulla targa impugnata dal bambino all'estrema sinistra.

Alessandro Nova

Anonimo incisore

(su disegno attribuito a Girolamo Romanino)

93. *Adamo ed Eva*

bulino,
238 × 185 mm
Vienna, Albertina,
inv. DG 1962/1171

Iscrizioni: sul verso "Sigmd Bermann, m.dest.pes. Vienne 1831"

Provenienza: Vienna, Hofbibliothek (HB 1.3, p. 74/19) (ringrazio Achim Gnann per i dati tecnici e le informazioni sulla provenienza)

Anonimo incisore

(su disegno di Girolamo Romanino?)

94. *Flagellazione*

bulino,
175 × 128 mm
Londra, The British Museum,
inv. 1876-10-14-153

Provenienza: acquistata nel 1876 presso mr. Gutekunst [sic] (ringrazio Hugo Chapman per l'informazione sulla provenienza). Si tratta dell'unica impressione oggi nota.

Il grande conoscitore di stampe Johann David Passavant (1787-1861) pensava che l'*Adamo ed Eva* andasse restituito alla mano di Giovanni Antonio da Brescia, un artista cresciuto a stretto contatto con l'opera di Mantegna e attivo dal 1490 circa sino almeno al 1525 (sull'artista si veda Levenson, Oberhuber, Sheehan 1973, pp. 235-264). Ma la maggiore autorità del XX secolo in questo campo, Arthur Mayger Hind, eliminò l'incisione dal suo catalogo poiché aveva rilevato nelle figure un carattere fiammingo, pur concordando con Passavant nell'attribuirne l'esecuzione a un artista italiano, probabilmente appartenente alla "scuola romana". Inoltre notava come altre due incisioni, la *Flagellazione* e *Due uomini nudi con una capra*, spettassero probabilmente alle stesse mani sia per quanto riguarda l'autore del disegno sia relativamente all'esecutore delle stampe. Precisava infine che il disegnatore della *Flagellazione* avrebbe dovuto appartenere alla cerchia di Luca di Leida (Hind 1938-1948, vol. V, 1948, p. 299).

Si deve a Peters (1965, p. 172, nota 173) la proposta di ricondurre a Romanino la *Flagellazione* – da lui

datata prima del 1520 oppure intorno a tale anno per presunte affinità con la *Flagellazione* del duomo di Cremona –, l'*Adamo ed Eva* e la scena di genere, da lui collocate nel quarto decennio (Peters 1965, p. 170). L'autore si chiedeva tuttavia se l'attribuzione della *Flagellazione* al maestro bresciano potesse essere difesa, mentre nel caso dell'*Adamo ed Eva* scorgeva delle analogie con gli affreschi del castello del Buonconsiglio. Qualche anno fa mi sembra inoltre di aver dimostrato la correttezza dell'attribuzione al maestro bresciano dell'incisione dei due uomini nudi con una capra pubblicandone il disegno preparatorio conservato al Louvre (Nova 1995^b, p. 306). Anche l'*Adamo ed Eva* e la *Flagellazione* mostrano caratteri decisamente romaniniani: il palmismo dell'acconciatura dell'Eva e il pordeonismo dei corpi dei due progenitori mi fanno accogliere la datazione ai primi anni del quarto decennio per questa immagine, ma il problema della *Flagellazione*, il cui aspetto germanizzante è molto accentuato, è assai più complesso.

Il presunto recupero, per l'artista bresciano, del ruolo di ideatore di composizioni da incidere non può che essere proposto con grande

cautela e giustamente Giovanni Agosti ha accolto il mio suggerimento con meditata prudenza sostenendo che nell'opera di Romanino "non è esclusa una sua attività come fornitore di disegni per incisioni" (Agosti 2001, p. 469). In effetti, se i caratteri delle figure delle due stampe esposte sono apertamente romaniniani, la mancanza di spontaneità, forse dovuta alla traduzione nella tecnica a bulino, lascia emergere qualche perplessità, ma vale la pena di ricordare che anche Fogolino, un altro artista impiegato dal cardinale Clesio al Buonconsiglio, era incisore.

Alessandro Nova

