



Romanino
(Girolamo Romani)
(Brescia, 1484/1487-1560)

205. *Madonna col Bambino*.
Olio su tavola di pioppo;
83 × 62 cm
(senza n. inv.).

La superficie del dipinto ha purtroppo sofferto per l'esposizione a una forte fonte di calore che ha gravemente compromesso il manto azzurro cupo della Vergine, ma il volto palmesco della Madonna, il cui corpetto rosso è decorato con un elegante cammeo, il Gesù tizianesco e il magnifico brano del lenzuolo adagiato sul cuscino sono intatti, benché tutta la tavola sia coperta da una fitta "craquelure". Due ritocchi, zone biancastre sopra l'incarnato originale, si notano

205

sotto il mento della Vergine a sinistra e nella parte fra il collo e il petto al di sopra del cammeo. Sul verso vi è una parchettatura rad-drizzata eseguita in epoca moderna, forse quando l'opera venne prestata alla mostra di arte bresciana nel 1939; un'iscrizione sul retro della tavola ricorda che il legno fu disinfestato fra il 12 e il 20 agosto 1978.

L'opera, già proprietà del cardinale Monti che nel 1650 la donò all'Arcivescovado di Milano insieme agli altri quadri della sua collezione, entrò a Brera nel 1895 in seguito allo scambio concordato fra Giuseppe Bertini e il cardinal Ferrari (Bertini, 1897).

Gustavo Frizzoni (1909) fu il primo ad analizzare criticamente il dipinto mettendolo in relazione con analoghe composizioni dell'artista quali la *Madonna col Bambino* di Leningrado (in realtà copia secentesca di un originale perduto), la *Madonna col Bambino che scherza con un cagnolino* allora nella Collezione Vittadini ad Arcore presso Monza e oggi di ubicazione ignota (ne esiste tuttavia una riproduzione inedita nella Fototeca Berenson a I Tatti che consente di attribuire l'opera al giovane Moretto al tempo della *Sacra Conversazione* Benson restituitagli dal Ballarin, vale a dire intorno al 1516) e la *Madonna col Bambino* della Collezione Nosedà di Milano (anche questa è in realtà una debole copia o variante di un originale perduto).

Secondo il Frizzoni le opere da lui elencate appartengono tutte al secondo decennio, ma la *Madonna* di Brera risale allo stesso anno – per non dire agli stessi mesi, tanto sono puntuali i riscontri tipologici dei volti delle due figure muliebri – di quella conservata nella Galleria Doria Pamphilj di Roma, attribuita al Romanino dal Morelli (Lermolieff, 1890, p. 371). Le due *Madonne* si collocano a ridosso della pala di San Francesco eseguita dal pittore fra il 1516 e il 1517 subito dopo il suo rientro a Brescia dal soggiorno padovano. Nella città veneta il Romanino aveva potuto meditare a lungo sugli affreschi dipinti da Tiziano nella Scuola del Santo ed aveva gradualmente

smorzato i toni espressionistici di cui si era caricata la sua pittura durante il prolungato sodalizio con il cremonese Altobello Melone. In effetti tutte le opere prodotte nel breve periodo che intercorre fra il suo ritorno in patria e il viaggio a Cremona (dove affrescò alcune delle storie che decorano la navata centrale del Duomo) sono improntate a uno scoperto tizianismo – sebbene mescolato con apporti dal Palma e dal Lotto evidenti anche nelle *Madonne* di Brera e di Roma. Tuttavia questa fase di serene sicurezze non durò a lungo e quando il Romanino si riaccostò agli affreschi cremonesi dell'amico Altobello ne fu così turbato da modificare decisamente il suo orientamento espressivo in direzione di quel linguaggio anticlassico che divenne la cifra stilistica delle sue opere mature.

Berenson (1968, p. 370, fig. 1688) ha pubblicato una *Madonna col Bambino* di ubicazione ignota attribuendola al Romanino. L'opera, che nel 1926 si trovava presso J. Böhler a Monaco (si vedano le note sul *passpartout* della fotografia conservata nelle scatole del Romanino alla Witt Library di Londra) e che oggi è in una Collezione privata bresciana, non è altro che una copia, di dimensioni quasi identiche (81 × 60 cm), del quadro braidense.

Bibliografia

Bertini, 1897, pp. 113-114; Carotti, 1901, p. 161; *Elenco* [...], 1906, p. 13; Ricci, 1907, p. 234; Berenson, 1907, p. 285; Malaguzzi Valeri, 1908, p. 43, n. 98; Frizzoni, 1909, p. 2; Crowe-Cavalcaselle, 1912, ed. Borenius, III, p. 286; *Elenco* [...], 1913, p. 15; Modigliani, 1913/1914, pp. 10 e 25; Nicodemi, 1925, pp. 65-66 e 198; A. Venturi, IX/III, 1928, pp. 841-842 e 856; Berenson, 1932, p. 488; Morassi, 1932, p. 42; *Catalogue* [...], 1933, p. 32; Suida, 1934, p. 550; Modigliani, 1935, p. 32; Berenson, 1936, p. 419; Pittaluga, II, 1938, p. 35; Lechi-Panazza, 1939, p. 237, n. 127; Calletti-Camesasca, 1950, II, p. 2144; Modigliani, [1950], p. 26; Ferrari, 1961, tavv. 26 e 31; Bossaglia, 1963, p. 1044; Kossoff, 1963, p. 74; Panazza-Damiani-Passamani, 1965,

p. 54, n. 16; Cheney, 1966, pp. 106-107; Berenson, 1968, p. 368; Ballarin, 1970/1971, pp. 60-61, 86 e 92; [Matalon], 1977, p. 102; Bertelli e altri, 1980, pp. 93 e 102; Cook, 1986, p. 158; Frangi, in *La Pittura del Cinquecento* [...], 1986, p. 174; Nova, 1986, p. 257; Frangi, in *La Pittura in Italia*, 1988, p. 823.

Alessandro Nova

206. *Presentazione di Gesù al Tempio.*

Olio su tavola;
188 × 140 cm
(Reg. Cron. 2155).

Nonostante la fenditura che attraversa la tavola passando per la mano dell'ancella che presenta al sacerdote l'offerta delle due colombe, l'opera è in condizioni eccellenti. Purtroppo non è stato possibile analizzare il verso del dipinto.

La pala, firmata e datata sul cartiglio in basso a destra «*HIERONIMY ROMANI BRIXIANI / OPVS / 1529*», è citata per la prima volta in una Guida di Brescia del 1826 (Brognoli), ma l'assoluto silenzio delle fonti anteriori a questa data induce a ritenere che il dipinto provenga in realtà da un altro centro. In effetti sappiamo che nel 1529 l'artista si trovava a Salò dove eseguì l'ancora per l'altare dedicato a Sant'Antonio da Padova nella Chiesa di San Bernardino (la tela, oggi nel Duomo di Salò, è firmata e datata «*HIERONIMI / ROMANI / BRIXIA / NI / OPVS / 1529*») ed è pertanto possibile che anche la *Presentazione* sia stata realizzata per una delle comunità della zona del Garda.

Entrata prima del 1826 nella Collezione Avoltori di Brescia, dove la videro il Brognoli e in seguito l'Odorici (1853, che però registrò una diversa iscrizione: «*HIERONIMVS ROMANI BRIX. 1522*»), la pala passò nelle mani della famiglia Brunelli prima del 1871. Infatti Crowe e Cavalcaselle (1871, II), la elencarono nella casa di «Antonio Brucello» – «lapsus calami» per Brunelli – pur chiarendo di non avere una conoscenza diretta del dipinto come del resto indicano la

storpiatura del nome del proprietario e la data (1522) certamente derivata dall'Odorici. Gli errori vanno imputati a un probabile malinteso con il loro corrispondente bresciano, l'erudito locale Stefano Fenaroli, e all'imprecisione delle fonti utilizzate. La corretta ubicazione dell'opera è però confermata dal catalogo dell'*Esposizione dell'arte bresciana* del 1878 in cui il da Ponte (1878) la diceva di proprietà del nobile Antonio Brunelli. Nella nuova edizione del Crowe - Cavalcaselle annotata da Borenius (1912, III), il curatore affermò di non avere rintracciato il quadro, ma nel 1923 la *Presentazione* entrò a Brera per acquisto come proveniente dalla Collezione Brunelli di Brescia (Nicodemi, 1925, p. 20), una notizia confermata dal catalogo della Pinacoteca (Modigliani, 1935).

L'opera, fra le meglio conservate, eppure fra le meno studiate del catalogo del Romanino, si colloca in un periodo di transizione che non è stato ancora indagato a sufficienza. All'epoca del suo rientro da Cremona (1520), l'artista si era dovuto confrontare con una situazione radicalmente mutata poiché con l'aprirsi del terzo decennio era venuta meno quella "leadership" che gli aveva consentito di assicurarsi le più importanti allogazioni bresciane del periodo fra il 1516 e il 1519. Nel 1521 accettò di dividere con il Moretto la decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista, e per quasi tutto il terzo decennio le opere del più giovane collega diventarono un essenziale punto di riferimento per il Romanino. La pala di Brera va letta in questo contesto e s'inserisce fra due cicli di affreschi molto diversi fra loro, le *Storie di Sant'Obizio* (1526/1527) nell'omonima cappella di San Salvatore a Brescia e i dipinti (1531/1532) nella Loggia del Castello del Buonconsiglio a Trento. Nel primo ciclo, commissionato dalla badessa Adeodata Martinengo il cui simbolo araldico campeggia nel celetto che sormonta la finestrina della torre campanaria da cui è ricavata la cappella (Nova, 1986, pp. 39-40 e 101-103), sono ancora evidenti gli sforzi dell'artista





di adeguarsi sulla scia del Moretto a un linguaggio più controllato e meditato ma a lui poco congeniale; al contrario, nella Loggia e negli altri ambienti del Castello di Trento è già palese la nuova svolta del Romanino pronto a recuperare la lezione tizianesca che tanta parte aveva avuto sulla sua formazione e quella vena espressionistica che aveva già caratterizzato alcune opere giovanili e che avrebbe, in seguito, alimentato i grandi capolavori camuni eseguiti nel quarto e nel quinto decennio. Tra questi due poli la tavola di Brera si presenta più affine agli affreschi di San Salvatore per l'evidente adesione alle formule morettesche. La rigorosa simmetria della scena e lo sfondo architettonico incorniciato dall'arco rimandano infatti a opere del Moretto come la pressoché coeva pala di San Francesco (1530). Tuttavia il Romanino non rinuncia ad alcune sue cifre come il putto sulla chiave di volta nell'arco e i tondi monocromi nei pennacchi, mentre i colori smaglianti – il rosso acceso, il bianco, il giallo e il verde delle vesti intonati su una tinta d'argento bigio – denunciano un progressivo riavvicinamento del Romanino alla pittura veneziana che trovò la sua espressione più compiuta nei preziosi accostamenti cromatici della Loggia del Buonconsiglio.

Bibliografia

Brognoli, 1826, p. 202; Odorici, 1853, p. 174; Crowe Cavalcaselle, 1871, II, p. 385 nota (ed. Borenius, III, 1912, p. 274 nota 2); da Ponte, 1878, p. 23, n. 46; Odorici, 1882, p. 53; Belotti, 1925, p. 355; Nicodemi, 1925, pp. 20, 138, 141 e 198; A. Venturi, IX/III, 1928, pp. 793 e 856; Berenson, 1932, p. 488; Morassi, 1932, pp. 6 e 42; *Catalogue [...]*, 1933, p. 34; Suida, 1934, p. 550; Modigliani, 1935, p. 33 n. 801; Berenson, 1936, p. 419; Lechi, 1939, p. 11; Lechi-[Panazza], 1939, p. 271, n. 145; Nicodemi, 1939, pp. 362 e 369; Morassi, 1945, pp. 6 e 42; Galetti-Camesasca, 1950, II, pp. 2140 e 2144; Modigliani, [1950], p. 66; Ottino Della Chiesa, 1953, p. 64; Dell'Acqua-Russoli, 1960, p. 43, tav. 104; Ferrari, 1961, pp. 35 e 72, tav. 59; Bossaglia, 1963,



p. 1050; Panazza-Damiani-Passamani, 1965, p. 92, n. 40; Ferrari, 1965, p. 35 (ed. 1979, p. 142); Berenson, 1968, p. 368; Ballarin, 1970, p. 52; [Matalon], 1977, p. 102; Bertelli e altri, 1980, pp. 93 e 102; de Gramatica, 1985, p. 167; Cook, 1986, p. 157; Frangi, in *La Pittura del Cinquecento* [...], 1986, p. 168; Nova, 1986, p. 41; Frangi, in *La Pittura in Italia*, 1988, p. 823; Sciolla, 1989, p. 225.
Alessandro Nova

Romanino

(copia da)

207. *Cristo portacroce*.

Olio su tavola;

37 × 30 cm

(Reg. Cron. 5548).

Sul verso della tavola si legge «221» in gesso bianco e «PROPRIETA' DELLA R. PINACOTECA DI BRERA. DONO SIPRIOT 1903» su un cartellino incollato al supporto; in alto a destra vi è un timbro in ceracca quasi del tutto scomparso; il legno presenta alcuni fori dovuti all'azione dei tarli.

L'opera si presenta di difficile lettura per la vernice giallastra che la ricopre e per uno spesso strato di sporcizia. In ogni caso non è altro che una copia di dimensioni ridotte di un noto quadro di Girolamo Romanino già nella Collezione Averoldi di Brescia (Odorici, 1853, p. 179) quindi nella Raccolta Crespi di Milano (A. Venturi, 1900, p. 127) e oggi in un'altra Collezione privata della stessa città.

Il *Cristo portacroce* del Romanino (81 × 72 cm), eseguito intorno al 1542/1543, come ha proposto di recente il Ballarin in una conferenza (1988) tenuta all'Università di Padova, è stato esposto alla mostra bresciana del 1878 (da Ponte, 1878, p. 22, n. 33, per errore lo dice «tondo» ma poi dà le misure 80 × 75 cm); alla mostra celebrativa dell'artista (Panazza-Damiani-Passamani, 1965, p. 107, n. 51) e ad altre esposizioni recenti ("The Genius of Venice, 1550-1600", 1983, n. 83, e "I Campi e la cultura cremonese del Cinquecento", 1985, n. 1.8.1.).

Alessandro Nova



207

Giovanni Gerolamo Savoldo
(Brescia?, 1480 circa - Venezia?,
poco dopo il 1548)

208. *Madonna in gloria*
col Bambino, due angeli musici
e i Santi Pietro, Domenico,
Paolo e Girolamo.
Olio su tavola di pioppo;
475 × 307 cm
(Inv. Nap. 574; Inv. Gen. 212;
Reg. Cron. 148).

La pala è formata da 19 tavole orizzontali alte circa 25 centimetri ognuna. La superficie del dipinto, in apparenza ben conservata al di sotto di una vernice giallastra probabilmente ottocentesca, presenta invece numerose lacune, in parte mascherate da antiche stuccature e abrasioni del colore più o meno estese. Le lacune più evidenti sono in varie parti del mantello del San Domenico, mentre sopra la testa del San Pietro e sulla veste dell'angelo, in alto a sinistra, si notano alcune stuccature; altre stuccature e tasselli di legno inseriti nella pala sono visibili anche in alto a destra sopra le spalle dell'altro angelo musico e la pellicola pittorica è danneggiata soprattutto nella zona del libro impugnato da San Pietro. Nella parte alta della pala si sono aperte due profonde fenditure: una attraversa tutta la larghezza della tavola all'altezza del volto dell'angelo di sinistra, mentre l'altra, più ridotta, si è aperta al di sotto del mento della Vergine. Sulla sinistra del San Pietro si notano inoltre due saggi di pulitura, effettuati intorno al 1980 da Pinin Brambilla Barcilon (Comunicazione orale di Mariolina Olivari). Purtroppo non è stato possibile analizzare il verso del dipinto.

La tavola, firmata sul masso su cui San Girolamo appoggia il piede («*Opera de Jouane Jeronimo de Brisia / de Sauoldj*») venne commissionata dai monaci domenicani di Pesaro il 15/6/1524 come pala dell'altar maggiore della Chiesa di San Domenico (documenti pubblicati in Cecini, 1970, pp. 87-91 e Bonali, 1988/1989, che ha rintracciato il contratto di allogazione). La scoperta dell'accordo stipulato fra i monaci e il pittore non ha fatto al-



Località
diverse

Brescia

G. G. Savoldo



tro che confermare la datazione già avanzata da alcuni studiosi in base a considerazioni di carattere stilistico. Il Crowe e il Cavalcaselle (1871, ed. Borenius, 1912, III) avevano pensato di collocarla dopo il 1521, vale a dire dopo la pala di San Nicolò a Treviso, mentre il Berenson nella sua monografia sul Lotto (1895) aveva preferito datarla intorno al 1529 per analogie con la lottesca pala del Carmine a Venezia; anche R. Longhi (1927, p. 75 nota) e A. Venturi (1928, IX/III, pp. 760-762) assegnarono l'opera al terzo decennio, benché il primo la datasse prima del 1527 e il secondo fra il 1527 e il 1530 circa. Tuttavia è stato merito del Gilbert l'aver perfezionato l'esegesi del dipinto proponendo una datazione intorno al 1527 (1945, p. 124, 1953, pp. 10-17), poi anticipata al 1525/1526 circa (1955, pp. 177-178).

In seguito alla pubblicazione dell'accordo fra i committenti e il pittore, allora residente a Venezia ma presente di persona alla stesura del contratto avvenuta nel Capitolo del Monastero di San Domenico a Pesaro, la maggior parte dei partecipanti al convegno sul Savoldo patrocinato nel 1983 dall'Ateneo di Brescia ha ritenuto opportuno anticipare ulteriormente l'esecuzione della pala al biennio 1524/1525 (si vedano ad esempio Gilbert, 1985, p. 21 e Zampetti, 1985, p. 55). La proposta sembra essere in apparenza confermata dal contratto di allogazione pubblicato di recente (Bonali, 1988/1989) poiché in esso si stabilisce che la tavola avrebbe dovuto essere consegnata il giorno di Pentecoste del 1525. Tuttavia i termini di consegna stabiliti dai contratti non venivano quasi mai rispettati e il Savoldo, artista lento e meticoloso, non faceva certo eccezione: ad esempio, il *Compianto* commissionato il 2/6/1537 dalle Monache agostiniane di Santa Croce a Brescia non venne terminato entro la fine di novembre, come stabilito, bensì il 6/7/1538 (si vedano gli *Apparati* nel catalogo della mostra sul Savoldo (*Giovanni Gerolamo* [...], 1990, pp. 321-322). A ciò si aggiunga che l'imponente tavola di Pesaro fu la più importante opera pubblica mai realizzata dall'artista

e che alloggiamenti di pale di dimensioni analoghe all'ancona di Brera ed eseguite durante il primo quarto del XVI secolo da artisti attivi nei territori soggetti alla Repubblica di Venezia venivano di norma soddisfatte in un arco di tempo che variava fra i quindici (Romanino, pala di Santa Giustina a Padova) e i trenta mesi (Lotto, Pala Martinengo, oggi in San Bartolomeo a Bergamo). È pertanto possibile che la maestosa ancona per i Domenicani di Pesaro abbia impegnato il Savoldo per un periodo più lungo dell'anno previsto dal contratto di allogazione e, pur ammettendo che il Savoldo si sia messo subito all'opera, è improbabile che la tavola sia stata consegnata prima del 1526. Il testamento redatto il 17 ottobre 1526 (Ludwig, 1905, pp. 118 e 120) è un indizio che potrebbe confermare questa cronologia poiché, come è noto, era allora consueto dettare le ultime volontà prima di intraprendere un viaggio; in altri termini, è possibile che il pittore abbia fatto testamento prima di recarsi a Pesaro per l'inaugurazione della pala.

L'opera – la cui lettura critica è piuttosto complessa per la presenza di componenti lombarde mescolate a influssi lotteschi e tizianeschi – pone anche il problema dell'eventuale soggiorno pesarese dell'artista. Contrariamente a quanto ha argomentato lo Zampetti, il Savoldo partecipò di persona alla stipulazione del contratto, ma l'ipotesi dello studioso sulla splendida veduta che si dispiega alle spalle dei quattro Santi resta valida: essa non rappresenterebbe il porto della città marchigiana bensì la riva delle Fondamenta Nuove a Venezia con la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo nello sfondo (Zampetti, 1985, pp. 55-56), un indizio che potrebbe far pensare a una realizzazione dell'ancona nella bottega veneziana del pittore. Le proporzioni della tavola avrebbero tuttavia dovuto consigliare l'esecuzione dell'opera all'interno del convento domenicano: a favore di questa alternativa gioca il fatto che il Savoldo meditò a lungo su un'opera che allora si trovava già nelle Marche, la Pala Gozzi dipinta nel 1520 da Tiziano

per l'altare maggiore di San Francesco ad Ancona, anche se è possibile che egli abbia potuto studiarla a Venezia prima del suo invio nelle Marche. Gli argomenti a sostegno delle due ipotesi, vale a dire se la pala sia stata eseguita a Pesaro oppure a Venezia, si equivalgono: una soluzione al problema va pertanto cercata nelle carte d'archivio e, in effetti, il contratto di allogazione rintracciato dal Bonali e trascritto negli *Apparati* del catalogo della mostra dedicata al Savoldo (*Giovanni Gerolamo* [...], 1990, pp. 318-319) consente ora di sciogliere ogni dubbio sulla questione poiché i committenti s'impegnarono a sostenere le spese relative all'invio della pala e degli altri elementi dell'ancona (la cimasa e la predella): «La quale conducta de dicti due quadri et quadrici se habij ad fare ad tucte proprie spese de li dicti frati et convento».

La preziosa notizia sulla cimasa che doveva rappresentare «una pietà de Nostro Signore Yhesu Christo» e sulla predella composta da «dui quadrici» e da «una testa de san pier Martyre de sua propria mano in quello sportello de la predella che se alza per vedere il Sacramento» può aiutarci a far luce su alcuni dipinti ricordati in un manoscritto anonimo della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, redatto dopo il 1707 e prima del 1740, in cui sono attribuiti al pittore bresciano altri quadri elencati fra i beni della chiesa da cui proviene la pala braidense: un *San Tommaso d'Aquino*, un *Cristo morto* e un piccolo dipinto di soggetto imprecisato (Zampetti, 1985, p. 53). È infatti possibile che il *Cristo morto* fosse la cimasa, che il piccolo dipinto di soggetto imprecisato fosse uno dei due scomparti minori della predella, e che il *San Tommaso* fosse in realtà il *San Pietro Martire* che proteggeva il tabernacolo. Questi frammenti dell'ancona avrebbero potuto essere trasferiti in altre parti della chiesa a causa di una ristrutturazione barocca dell'altare che però non deve aver interessato la pala.

A conclusioni analoghe era già giunto il Gilbert che ha tuttavia proposto una diversa ricostruzione del complesso: prendendo le

mosse dalla notizia fornita dal manoscritto settecentesco e mettendo giustamente in luce le analogie iconografiche con la Pala Pesaro di Giovanni Bellini, già in San Francesco a Pesaro e oggi divisa fra il locale Museo Civico e la Pinacoteca Vaticana, il Gilbert (1986, pp. 535-537) ha ipotizzato che la stupenda *Pietà* di Cleveland fosse in origine la cimasa della pala braidense e che questa *Pietà* fosse affiancata dal *Profeta* di Vienna e dall'*Apostolo* già Gussalli (ora a Milano, Collezione Saibene). Nonostante gli argomenti addotti dal Gilbert, l'ipotesi non convince ed è stata ora smentita dal ritrovamento del contratto di allogazione. Innanzi tutto si tratterebbe di uno schema anomalo e, in secondo luogo – come ricordato dallo stesso Gilbert –, la somma della larghezza dei tre dipinti che formerebbero la parte superiore di questo curioso polittico è maggiore di quella della pala braidense. Il merito di questa ipotesi consiste nell'aver richiamato l'attenzione sulle eventuali analogie con la pala di Giovanni Bellini, ma benché sia possibile che l'ancona del Savoldo fosse anch'essa coronata da una *Pietà*, la ricostruzione proposta dal Gilbert risulta assai improbabile. (Queste considerazioni sono state confermate dalla scoperta del contratto di allogazione, ammesso che i termini dell'atto notarile siano stati rispettati dall'artista).

La Chiesa di San Domenico, fondata nel XIII secolo, era a tre navate, ma come tanti altri edifici dell'Ordine dei Predicatori venne adattata a stalla e caserma dall'amministrazione giacobina e, in seguito, trasformata in squallida sede delle Poste; oggi non resta che la facciata tardogotica nei pressi della piazza maggiore della città (Brancati, 1975).

In epoca napoleonica la pala, sul cui verso si legge «1797 levato» (Malaguzzi Valeri, 1908, p. 53), fu inviata a Brera dove entrò il 10 giugno 1811 con il numero di inventario 574 («Madonna in gloria, due angeli, San Pietro, San Domenico e San Paolo [si tralascia il San Gerolamo], opera bellissima del Girolamo Savoldo detto il Cavalier Bresciano») e il 4 agosto 1812 ven-

Località
diverse
Brescia
G. G. Savoldo





Località
diverse
Brescia
G. G. Savoldo

Località
diverse

Brescia

G. G. Savoldo



ne esposta nella Sala dei Gessi (*Inventario Napoleonico*, 1976, carta 11 *recto*). Da allora non ha mai lasciato i locali della Pinacoteca, fatta eccezione per il periodo del secondo conflitto mondiale quando venne trasferita in un convento nei pressi di Bergamo (Comunicazione orale di Mariolina Olivari). La fortuna critica dell'opera è relativamente recente, ma piuttosto nutrita. Ricordata per la prima volta nel già citato manoscritto della Biblioteca Oliveriana, l'ancona venne segnalata dal canonico e studioso d'arte pesarese Giovanni Andrea Lazzarini nelle sue note sui dipinti della città pubblicate nella guida alle chiese di Pesaro del Becci (1783). La maestosa tavola era dunque rimasta ignorata per più di due secoli, benché il Vasari avesse visitato la chiesa di cui descrisse lo splendido portale gotico nella seconda edizione delle *Vite* (ed. Milanese, I, 1878, pp. 444-445). È probabile che tanta indifferenza sia in parte da imputare alla sua ubicazione ai margini dei più battuti itinerari d'arte della Penisola, eppure la provenienza della pala è carica di significati poiché è impensabile che il pittore potesse ottenere un'allogazione di così grande prestigio a Venezia dove il mercato era disposto ad assorbire soprattutto le opere in cui l'artista indagava con virtuosistica sottigliezza gli effetti creati dalla luce naturale e artificiale. Come Lotto, anche Savoldo operò prevalentemente per la provincia (a Treviso, Pesaro, Verona, Brescia e nelle Puglie) e come Lotto mantenne un rapporto privilegiato con l'Ordine dei Predicatori poiché l'allogazione della tavola di Brera fu certamente favorita dalla precedente attività per i Domenicani di Treviso dove il Savoldo era stato chiamato a completare la pala dell'altar maggiore di San Nicolò lasciata incompiuta da fra' Marco Pensaben. In effetti il contratto di allogazione della tavola di Pesaro è senza dubbio ispirato dal modello trevigiano: «una nostra Donna cum el suo puttino in mezzo de decto quadro, et da lun de lati, San piero et San paolo, et da laltro San Dominico et San Hieronymo in habito de penitentia, item alli piedi

de la Madonna uno angelo che soni uno violone». Da questa descrizione si viene a sapere che nel corso dell'esecuzione dell'opera il San Domenico e il San Paolo vennero scambiati di posto: inoltre, sembra che all'inizio i frati avessero in mente una composizione molto simile a quella di Treviso e benché ciò non sia specificato in modo esplicito è possibile che in origine il progetto fosse per una Madonna in trono poiché l'angelo col violone si sarebbe inserito meglio in uno schema tradizionale di questo genere. Oltre a sottolineare i legami del Savoldo con il circuito dei conventi domenicani (si pensi anche all'*Annunciazione* di San Domenico di Castello), è necessario ricordare che nel monastero pesarese alloggiavano numerosi concittadini dell'artista e che alcuni di loro presenziarono alla stipulazione del contratto: Alessandro da Martinengo, Ciriaco da Brescia e Teodoro da Brescia. (Per i rapporti di Savoldo con Sebastiano Serlio, presente come testimone alla stipulazione del contratto della pala pesarese, e con Lorenzo Lotto, si veda la recensione di chi scrive sul «Burlington Magazine» giugno 1990, pp. 431-434 al catalogo della mostra dedicata al Savoldo). Dopo essere entrata nella Pinacoteca di Brera la *Madonna in gloria* suscitò un maggiore interesse da parte degli eruditi e Bennassuti (1825, p. 89; 1848, p. 106) fu il primo a rendersi conto che la pala savoldesca in Santa Maria in Organo a Verona, una variante ridotta e semplificata dell'ancona di Brera, non poteva mantenere il tradizionale riferimento a Bonifacio de' Pitati: l'autore non citò il dipinto braidense, ma la nuova attribuzione al Savoldo della pala veronese era senza dubbio dovuta a una visione diretta del quadro da poco giunto a Milano. La *Madonna in gloria* costituisce uno dei caposaldi della produzione del Savoldo, ma chiunque abbia affrontato il difficile compito di ricostruire il tortuoso percorso della sua carriera ha dovuto preoccuparsi più della cronologia che della qualità formale dei suoi dipinti. Tuttavia i conoscitori settecenteschi avevano già avuto modo di at-

tirare l'attenzione dell'osservatore sul prodigioso effetto di luce della pala. L'abate Lanzi lodò in particolare la nuvola «che sembra veracemente illustrata dal sole» ([1789], 1970, [ed. II Capucci], p. 85), ma è al Lazzarini che si deve la più acuta descrizione dell'opera: «Uno de' suoi pregi più considerabili è la grand'arte della luce maneggiata da bravo maestro, e con tanta più mirabile maniera, quanto che ha preso l'assunto di far le figure di tinta bassa e forte, ma in campo chiaro. Nella nuvola, entro cui sta la Bma Vergine tra due angeli, par che veramente percuota il sole» (Lazzarini, in Becci, 1783, p. 68). In effetti la suggestiva illuminazione della scena fa risaltare le monumentali figure dei Santi e contribuisce a mantenere su due piani separati l'apparizione celeste e la realistica concretezza del mondo terreno.

Bibliografia

Becci, 1783, pp. 67-68; Lanzi, 1789, p. 149 (ed. Capucci, 1970, II, p. 85); *Inventario Napoleonico*, c. 11 *recto* (ed. Matalon, 1976); Incisione di C. Della Rocca in Bisi-Gironi, 1812, Scuola veneziana, n. XXX; *Guida* [...], 1838, p. 25; Burckhardt (1855), 1963, p. 1066; Note manoscritte e schizzo di G.B. Cavalcaselle in Parisio, 1985, pp. 142-145 e 153; Crowe-Cavalcaselle (1871), 1912 (ed. Borenius), III, p. 315; *Guida* [...], 1872, p. 31; *Pinacoteca* [...], 1877, p. 49 (ed. 1887, p. 64); Lermolieff [G. Morelli], 1880, p. 450 (ed. italiana, 1886, p. 418); F.D., 1882, p. 49; Eastlake, 1883, pp. 85-87 (secondo cui il paesaggio con il porto ai piedi delle montagne «is rendered with all the refinement and conscientious care of a Turner»; [Carotti], 1892, p. 77; Berenson, 1894, p. 115; Biscaro, 1895, pp. 363-365; Berenson, 1895, p. 305 (ed. 1901, p. 247; ed. 1955, p. 180); Carotti, 1901, p. 167; Ricci, 1907, pp. 90 e 130-131; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 53-54, n. 114); Jacobsen, 1911, p. 197; L. Venturi, 1913, p. 220; Modigliani, 1913/1914, pp. 24-25; L. Venturi, 1915, p. 206; R. Longhi, 1917, pp. 112-113 (ed. 1961, pp. 340-341); *Id.*, 1927, pp. 72 e 75 nota (ed. 1967, p. 155); A. Venturi, IX/III, 1928, pp. 760-762 e

791; Berenson, 1932, p. 514; Morassi, 1932, pp. 5 e 43; Modigliani, 1935, p. 33; Suida, 1935, p. 511; Berenson, 1936, p. 442; Pittaluga, 1938, pp. 33-34; Gamba, 1939, p. 384; Nicco Fasola, 1940, p. 71; Gilbert, 1945, pp. 124-126 e p. 124 nota 6; Capelli, 1950, pp. 399-406; Galletti-Camesasca, 1950, II, pp. 2231 e 2235; Modigliani [1950], p. 24; Matalon, 1952, tav. 6; Gilbert, 1953, pp. 10-17; *Id.*, 1955, pp. 71, 77, 79 e 177-178; Berenson, 1958, p. 163; Dell'Acqua-Russoli, 1960, p. 43 tavv. 106-107; Boschetto, 1963, p. 46 e tavv. 54-60; Bossaglia, 1963, pp. 1025 e 1030; Ballarin, 1966, s.n.p. (ma cfr. pp. 3 e 5); Gilbert, 1969, pp. 116-117; Weise, 1969, p. 62; Cecini, 1970, pp. 87-91; Russoli, [1978?], p. 106; Bertelli e altri, 1980, pp. 45 e 103; Pasquini, in Dal Poggetto-Zampetti, 1981, pp. 227-228; Magnabosco, 1984, pp. 24 e 39 nota 8; Zampetti, 1984, pp. 387-392; Anelli, 1985, p. 75; Bossaglia, 1985, p. 12; Gilbert, 1985, pp. 21 e 27; Parisio, 1985, p. 140; Rosa Barezzi, 1985, pp. 113-114; Rossi, 1985, pp. 103-104; Zampetti, 1985, pp. 51-57; Gilbert, 1986, pp. 508, 518, 525, 535-537 e 559; Frangi, in *La Pittura del Cinquecento* [...], 1986, pp. 12 e 16; Gregori, *ibid.*, 1986, pp. 171, 180-181 e 190; Parisio, *ibid.*, 1986, p. 270; Arcangeli, 1988, p. 397; Begni Redona, 1988, p. 148; Frangi, 1988, p. 834; Bonali, 1988/1989; Ebert-Schifferer, *Giovanni Gerolamo Savoldo*, 1990, p. 74; Frangi, *ibid.*, 1990, p. 49; Gilbert, *ibid.*, 1990, p. 42; Gregori, *ibid.*, 1990, p. 87; Lucchesi Ragni, *ibid.*, 1990, p. 132; Mazza, *ibid.*, 1990, p. 271; Panazza, *ibid.*, 1990, pp. 34-35; Passamani [...], 1990, pp. 13-16 e 25; *Giovanni Gerolamo Savoldo* [...], 1990, pp. 318-319; Nova, 1990, pp. 431-434.

Alessandro Nova

Cariani

(attribuito a)

212. *Ritratto virile.*

Olio su tela; 71 × 57 cm;
(Reg. Cron. 2223).

Sul parapetto si leggono con difficoltà la data «M D X [v?]» e più chiaramente le lettere «E» e «C» incrociate (queste ultime sembrano, tuttavia, apocrife).

Il dipinto si presenta in ottime condizioni di conservazione.

Pubblicato per la prima volta da A. Venturi (1927) con un'attribuzione al Savoldo, il ritratto venne assegnato dallo stesso studioso all'attività giovanile dell'artista, non lontano dal *Riposo nella fuga in Egitto* della Collezione Loetzbech (Venturi, *Un primitivo ritratto* [...], 1928; Id., *Storia dell'arte* [...], IX/III, 1928, p. 754). L'opera si trovava allora nella raccolta del conte Sottocasa di Bergamo e venne acquistata dalla Pinacoteca di Brera nel 1929.

Accolto fra le opere del Savoldo negli "Indici" berensoniani (1932), venne esposto sotto il suo nome alla mostra della pittura bresciana del Rinascimento (Lechi-[Panazza], 1939); tuttavia, gli autori della scheda del catalogo, seguendo un'opinione del Longhi, presero le distanze dall'attribuzione al maestro bresciano. L'autografia savoldesca del quadro è stata in seguito messa in dubbio da tutti gli studiosi che si sono occupati del ritratto braidense (Nicco Fasola, 1940; Capelli, 1951; Pallucchini, *Guida* [...], 1955; Bossaglia, 1963), ma solo il Gilbert (1949), ha avanzato una possibile alternativa attribuendo il ritratto a Francesco Torbido. La proposta del Gilbert, accolta dal Boschetto (1963), è stata però respinta da Repetto Contaldo (1984), che ha espunto l'opera dal catalogo del pittore. Più di

recente Gould (1986, p. 71) ha preferito attribuire il dipinto al giovane Tiziano.

Una corretta attribuzione dell'opera è legata alla soluzione di un problema filologico poichè la difficile decifrazione delle lettere dipinte sul parapetto ha consentito a diversi studiosi di leggere una data che oscilla fra il MDV o MDX (si veda ad esempio Modigliani, 1935), e il MDXX (Gilbert, 1949, p. 104).

La questione è stata sottilmente analizzata dal Gould (1986, pp. 67-69) che ha interpretato l'ultima lettera indistinta non come un'altra X, secondo quanto affermato dal Gilbert, bensì come un pentimento della prima X. In realtà un accurato esame del dipinto rivela l'esistenza di una quarta lettera, anche se allo scrivente la data MDXV sembra preferibile a quella proposta dal Gilbert (MDXX). In ogni caso viene a cadere una datazione al 1510 e con essa anche l'improbabile attribuzione a Tiziano.

Sin dalle pubblicazioni del Venturi si è sempre sottolineato il taglio giorgionesco del ritratto e, come ha notato il Gould, la moda del parapetto rialzato su cui l'effigiato può appoggiare comodamente la mano sembra essersi sviluppata a Venezia poco dopo il 1500 nell'immediata cerchia di Giorgione al quale si fa risalire l'invenzione di questa tipologia. In effetti certe asprezze del modellato e lo stesso abbigliamento dell'effigiato di Brera puntano verso i suoi seguaci di terraferma e in particolare verso il Cariani: vi è più di un'analogia con i ritratti del secondo decennio che oggi gli vengono riconosciuti, come il *Giovane gentiluomo con pugnale* nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth, e la qualità ombrosa dei toni sembra confortare questa nuova attribuzione.

Le radiografie del quadro hanno rivelato l'esistenza di un secondo ritratto dipinto leggermente più in alto di quello attualmente visibile e di un doppio ritratto che si può leggere con qualche difficoltà se si gira la tela di novanta gradi (formato orizzontale): la coppia rappresenta un uomo sulla destra

e una donna sulla sinistra che lo guarda volgendo la testa verso la spalla, una composizione analoga alla cosiddetta *Seduzione* del Cariani oggi all'Ermitage di Leningrado.

L'ispirazione giorgionesca del tema è palese, ma è proprio questa coesistenza di elementi desunti da Giorgione (il ritratto di Brera venne fra l'altro esposto alla mostra veneziana del 1955) e da Tiziano che consente di collocare la tela in via ipotetica fra le opere del Cariani in un momento di poco precedente alla sua partenza per Bergamo quando l'artista era partecipe delle più sottili esperienze dell'arte veneziana stimolate dalle ricerche del Vecellio.

Bibliografia

A. Venturi, 1927, pp. 286-287; Id., *Un primitivo ritratto* [...], 1928, p. 116 (con una illustrazione a colori); Id., IX/III, 1928, pp. 745-755 e 790; Berenson, 1932, p. 514; Morassi, 1932, p. 43; Modigliani, [1935], p. 31; Berenson, 1936, p. 442; Gamba, 1939, p. 374; Lechi-[Panazza], 1939, p. 301 n. 159; Nicco Fasola, 1940, p. 65; Gilbert, 1949, pp. 103-105; Galetti Camesasca, 1950, II, pp. 2230 e 2235; Capelli, 1951, pp. 20-22; Gilbert, 1955, p. 17; Pallucchini, *Guida* [...], 1955, p. 30; Zampetti, 1955, p. 218, n. 107; Berenson, 1958, p. 163; Boschetto, 1963, p. 226; Bossaglia, 1963, p. 1035 nota I; Repetto Contaldo, 1984, pp. 64-65; Gould, 1986, pp. 67-71.

Alessandro Nova

Località diverse

Bergamo

Cariani
B. Licinio
(bottega)

Località
diverse
Bergamo
Cariani

