

Francesco Frangi

# Giovan Girolamo Savoldo

## Pittura e cultura religiosa nel primo Cinquecento



biblioteca d'arte

SilvanaEditoriale

Nato a Brescia, ma attivo soprattutto a Venezia, Giovan Girolamo Savoldo (circa 1480 - post 1548) è stato uno dei pittori più misteriosi e affascinanti del suo tempo. Immerse in un'atmosfera incantata, le sue opere si distinguono per i raffinati studi chiaroscurali e le ambientazioni notturne, oltre che per il sincero naturalismo delle figure. Tutte peculiarità che contribuiscono a riconoscere nell'artista una fonte di ispirazione imprescindibile per la formazione di Caravaggio.

Ma le creazioni di Savoldo presentano anche altri caratteri assolutamente originali, che risiedono in una singolare interpretazione dei soggetti religiosi. Lo testimoniano alcuni suoi dipinti in cui i committenti, invece di rimanere immobili ai margini della scena, diventano protagonisti accanto ai personaggi sacri e instaurano con loro un rapporto di sorprendente confidenza.

Prendendo spunto da quelle immagini, il volume indaga l'ambiente culturale nel quale si giocò l'avventura di Savoldo, mettendo a fuoco gli orientamenti del pittore e dei collezionisti a lui fedeli. Si scopre così come le invenzioni dell'artista riverberino un sentimento diffuso nella religiosità di primo Cinquecento, che sollecitava i devoti a percepire gli avvenimenti della storia sacra come attuali e realmente presenti davanti ai loro occhi, al fine di sperimentare una più coinvolgente partecipazione a quei fatti. Un atteggiamento che si rivela un'imprevedibile chiave di lettura anche per le simili scelte iconografiche di altri grandi maestri attivi in Italia settentrionale negli anni di Savoldo, da Lorenzo Lotto a Tiziano, da Moretto a Giovan Battista Moroni.

**Francesco Frangi** insegna Storia dell'arte moderna presso l'Università degli studi di Pavia. Nel corso dei suoi studi si è occupato di vari temi inerenti la cultura figurativa in Italia settentrionale tra XVI e XVIII secolo. Oltre ad aver pubblicato i cataloghi completi di Giovan Girolamo Savoldo (1992) e di Francesco Cairo (1998), ha curato diverse mostre, tra le quali si segnalano quelle dedicate a *Il ritratto in Lombardia* (2002), a Girolamo Romanino (2006), al Seicento lombardo (2014), a *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia* (2018) e a Simone Peterzano (2020).

biblioteca d'arte

Francesco Frangi

# Giovan Girolamo Savoldo

Pittura e cultura religiosa nel primo Cinquecento

SilvanaEditoriale

## Sommario

7 Introduzione

### **I.**

17 “Come se li fossi presente”. Pittura e cultura religiosa  
nel Rinascimento, tra Veneto e Lombardia

### **II.**

131 Il caso Savoldo: cultura figurativa, committenza, contesto

### **III.**

263 Tra Venezia e la Palestina. Il pellegrinaggio immaginario  
di Pietro Contarini

### **Appendice**

332 Modalità di rappresentazione del devoto

351 Bibliografia

387 Indice dei nomi

## Introduzione

Mi ha sempre incuriosito la propensione di Giovan Girolamo Savoldo, il grande pittore bresciano attivo nella prima metà del Cinquecento, a raffigurare i suoi contemporanei in figura di santi. Come accade in un dipinto della Pinacoteca Capitolina a Roma, nel quale una donna in abiti signorili tiene legato accanto a sé, quasi fosse un animale da compagnia, un drago con le fauci spalancate che la trasforma in un *Ritratto in figura di santa Margherita d'Antiochia*. In un'altra tela della National Gallery of Art di Washington, invece, un uomo ancora giovane si presenta comodamente seduto con una corazza e una lancia spezzata che rimandano in modo esplicito all'iconografia di san Giorgio, rievocata anche dalla scenetta sul fondo, nella quale compare il santo cavaliere in atto di uccidere il mostro per liberare la principessa.

La singolare frequenza di queste immagini all'interno del ristretto catalogo di Savoldo invita a ragionare sulla fisionomia culturale dei personaggi cui erano dedicate, evidentemente animati da motivazioni devozionali non superficiali, tali da sollecitare quella sovrapposizione di identità. E se le informazioni in nostro possesso non consentono di dare un nome ai protagonisti, tutti laici, di quei dipinti, vi sono valide ragioni per ritenere che le loro vite si dipanarono tra le case e i canali di Venezia. Lo indica la data di esecuzione dei ritratti, collocabili certamente in anni in cui l'artista risiedeva e lavorava in laguna, che del resto fu teatro quasi costante dell'intero tratto noto della sua storia, quello che si gioca tra la metà del secondo decennio del Cinquecento e il 1548, anno oltre il quale non abbiamo notizie.

È dunque su quel contesto che occorre insistere per fare luce sui committenti e le frequentazioni di Savoldo: sul suo mondo, insomma. Un tema attorno al quale si è cominciato a lavorare in occasione della mostra sul pittore tenutasi a Brescia nel 1990, ma che merita senz'altro una ricognizione di più largo respiro. Lo suggerisce, al di là di quanto ci dicono quei ritratti singolari, la concezione sempre originale, meditata, a volte misteriosa, delle opere savoldesche. Soprattutto di quelle destinate al collezionismo privato, in larga misura di tema religioso, tra le quali compaiono, ad esempio, raffigurazioni fantasmagoriche di santi eremiti in fuga da incendi, mostri e creature diaboliche. Oppure interpretazioni del tutto insolite di soggetti convenzionali, come la celebre *Maddalena al sepolcro* della National Gallery di Londra, nella quale è fissato un preciso momento del racconto del Vangelo di Giovanni, quando la protagonista piangente sta volgendosi per riconoscere Cristo risorto accanto a lei. Una presenza che non vediamo ma di cui percepiamo l'esistenza attraverso il raggio di luce intensa che si infrange sul manto della donna e che Savoldo restituisce attraverso una comprensione dei fenomeni luministici che egli seppe perfezionare come nessun altro al suo tempo.

Di fronte a quel manto irrorato di luce e ai molti altri prodigi analoghi che si ritrovano nelle opere del pittore, tra giochi chiaroscurali restituiti con sorprendente esattezza e scene notturne rischiarate solo dalle fiamme delle lampade (come nel *San Matteo e l'angelo* di New York), appare comprensibile che gli studi su Savoldo si siano prevalentemente

mente concentrati sulle sue scelte di stile e sulla sua cultura figurativa. Del resto, è proprio in ragione di quelle peculiarità che Roberto Longhi, più di un secolo fa, riconobbe al pittore un ruolo centrale nella parabola del naturalismo lombardo da lui ricostruita e nella sequenza di esperienze che avrebbe poi aperto la strada alle conquiste effettuate a partire dalla fine del Cinquecento da Caravaggio.

Le indagini sul concreto contesto nel quale si mosse Savoldo sono invece rimaste a lungo frenate. Come se la lettura in senso lombardo della sua identità stilistica avesse finito con lo scoraggiare un lavoro di ricerca che si sarebbe dovuto per forza indirizzare verso il mondo lagunare. Sta di fatto che, a fronte delle ricognizioni insistenti rivolte negli ultimi decenni, ad esempio, agli ambienti che accolsero le due personalità con cui Savoldo più si apparenta culturalmente, vale a dire il concittadino Moretto e il veneziano Lorenzo Lotto, non si può dire che lo stesso sia avvenuto con il nostro pittore. È proprio nel tentativo di porre parziale rimedio a questa lacuna che il secondo e il terzo capitolo del libro ripercorrono la parabola di Savoldo con uno sguardo soprattutto storico e biografico, incentivato dal desiderio di conoscere quale fu davvero la Venezia nella quale lavorò e trascorse la sua vita. Le questioni di stile non sono certo trascurate: a nessuno sfugge che è proprio su quel terreno che vanno rintracciate le ragioni della solitaria grandezza dell'artista e dell'interesse che oggi nutriamo nei suoi confronti. Non c'è motivo, però, di impedire di spostare anche su diversi piani la ricerca, nel tentativo di fare luce sulla fisionomia dei committenti del pittore, sui personaggi da lui frequentati e sugli interessi che li animavano. Anche da lì, come si vedrà, provengono infatti indizi in grado di confermare il percorso del tutto insolito di Savoldo e di comprendere meglio il senso e le implicazioni sottese a molte sue creazioni.

Pur se guidata da indizi frammentari, l'esplorazione produce qualche risultato significativo, utile innanzitutto a mettere a fuoco la dimestichezza dell'artista con il mondo della "nuova filantropia", per usare la felice espressione di Brian Pullan<sup>1</sup>, gravitante attorno all'ospedale degli Incurabili, l'istituzione sorta a Venezia nel 1522 sulla scia del fervore caritativo di Gaetano da Thiene. Una realtà con la quale erano in rapporto non solo Savoldo in prima persona, ma anche un suo accertato committente come Giovan Paolo Averoldi, la cui figura non può essere sottovalutata se si considera che proprio alla sua raccolta apparteneva, molto verosimilmente, la *Maddalena al sepolcro* della National Gallery di Londra appena ricordata.

Ciò non toglie che, nella platea degli interlocutori di Giovan Girolamo, quello che presenta i requisiti di maggiore interesse vada riconosciuto in Pietro di Gian Ruggero Contarini, il nobiluomo veneziano che nel testamento redatto nel 1527 dava disposizione affinché quattro dipinti dell'artista raffiguranti la *Fuga in Egitto* fossero collocati nella cappella di sua competenza all'interno della chiesa dei Santi Apostoli. Coloro che si sono finora occupati del Contarini avendo l'attenzione rivolta a Savoldo non hanno sfruttato le aperture offerte a suo tempo da Manfredo Tafuri<sup>2</sup>, puntuali nel restituire il profilo di laico devoto di questo personaggio, partecipe di molte delle tensioni che scuotevano la più sensibile società veneziana del tempo, a partire dalla propensione per una rinascita spirituale e per una radicale riforma dei costumi.

Fornisce una testimonianza esemplare di questi orientamenti il poema sacro *Christilogos peregrinorum* (Racconto di Cristo dei pellegrini): un testo in endecasillabi danteschi conservato alla Biblioteca Marciana, al quale Pietro lavorò lungamente negli anni della maturità, senza mai approdare alla sua pubblicazione. Ambientata in prossimità

del 1515, la storia ci parla di quattro cittadini veneziani, uno dei quali è lo stesso Contarini, che si trasfigurano nei pastori della Palestina chiamati dall'annuncio dell'angelo alla capanna della Natività. Senza rinunciare a far trapelare la loro vera identità e l'epoca a cui realmente appartengono, i quattro interpretano di conseguenza il ruolo di testimoni in presa diretta dei giorni fatidici della rivelazione cristiana: pellegrini, dunque, in grado di viaggiare non solo nello spazio ma anche nel tempo.

Bastano questi accenni per percepire la singolarità dell'invenzione poetica del committente di Savoldo, che una volta apprezzata nei suoi tratti salienti non manca di proiettare una speciale suggestione su alcune opere del pittore di poco successive, nelle quali sembrano manifestarsi inclinazioni in qualche modo parallele. Lo testimonia, all'altezza circa della metà degli anni venti, la sorprendente confidenza tra devoti e personaggi sacri che si inscena nell'*Adorazione del Bambino con la Vergine e due devoti* delle collezioni reali inglesi o nel *Compianto* del Museum of Art di Cleveland, nel quale un uomo in abiti cinquecenteschi è collocato accanto al sepolcro e sostiene fisicamente con le proprie braccia, nuovo Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea, il corpo senza vita di Cristo. Per non dire di ciò che avviene nel *Riposo durante la fuga in Egitto* già della raccolta Castelbarco Albani, in cui l'episodio evangelico risulta spettacolarmente ambientato sulle quinte cinquecentesche della Riva degli Schiavoni a Venezia, in perfetto accordo con la tendenza a sovrapporre il tempo presente e quello dei primi giorni della cristianità che attraversa l'intero poema del Contarini.

Di fronte a tali corrispondenze non è facile rinunciare alla strada più breve, immaginando una diretta connessione tra i dipinti di Savoldo e la fatica letteraria del suo committente. Una simile interpretazione rischia però di eludere un dato fondamentale, e cioè che l'atteggiamento di fondo del poema della Marciana, la sua propensione a rivivere i misteri evangelici in termini di totalizzante adesione personale, fino a vagheggiare un coinvolgimento fisico nei fatti raccontati, non si pone come un caso isolato nella letteratura devozionale del tempo. Quello che a qualcuno è apparso un "incredibile anacronismo" del poema<sup>3</sup> si configura in realtà come un sentimento largamente condiviso negli anni in cui scriveva Contarini, allorché "la meditazione metodica della vita e della passione di Cristo, per molti fedeli di spiritualità esigente ed esercitata", si svolgeva proprio "immaginando i fatti di quella vita come presenti ed attuali, in una sorta di personale partecipazione"<sup>4</sup>.

Per rendersene conto è sufficiente avere una certa dimestichezza con la cospicua tradizione testuale che prende avvio con le *Meditationes Vitae Christi*, il fortunato manuale francescano per la preghiera personale composto intorno al 1300, che fu uno degli scritti più letti a Venezia tra il tardo Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Sfogliando le pagine di quel volumetto e dei molti successivi che ne replicano lo spirito, si scopre infatti come il lettore sia invitato in modo quasi ossessivo non solo a visualizzare nei minimi particolari "con gli occhi della mente" gli episodi della vita di Cristo, ma anche a entrare concretamente in contatto con i personaggi della storia sacra, immaginandosi presente accanto a essi.

La consapevolezza di questo radicamento del manoscritto del Contarini dentro una tradizione spirituale di vasto respiro costringe dunque ad affrontarne gli eventuali riverberi figurativi in una prospettiva più larga. Qual è quella su cui si apre il primo capitolo del libro, in necessario anticipo sulle riflessioni dedicate a Savoldo, a Contarini e al suo poema.

Mantenendo l'attenzione puntata sul contesto dell'Italia settentrionale, il volume prende così avvio con una riflessione sulle peculiarità della letteratura devota e sulla complessa trama delle sue interferenze con la produzione artistica negli anni tra Quattro e Cinquecento<sup>5</sup>. Non è nemmeno il caso di far notare la delicatezza del tema, ben chiara a chi abbia a mente gli avvertimenti di Massimo Firpo agli storici dell'arte, affinché evitino un approccio troppo disinvolto, oltre che strumentale, ai contenuti della cultura religiosa e alle testimonianze che la documentano<sup>6</sup>. Nonostante non sia sicuro di aver del tutto evitato simili sbandamenti, ho cercato almeno di controllarli, affiancando ad esempio all'analisi degli scritti devozionali la verifica della loro concreta fortuna editoriale (in molti casi assai vasta), nel tentativo di misurare anche dal punto di vista quantitativo il loro impatto sul frangente che qui preme affrontare.

L'obiettivo, in sostanza, è quello di mettere in luce la formidabile consistenza del fenomeno e la singolare compattezza dei suoi contenuti, peraltro ribaditi, negli stessi decenni, da molte altre espressioni della vita religiosa. Lo rivelano le parallele modalità riscontrabili nell'attività di predicazione, così come nelle forme del teatro sacro, nelle pratiche di pietà delle confraternite, nella lirica devota e nei diversificati rituali della *Via Crucis*. Tutti contesti nei quali, come ha spiegato a più riprese Danilo Zardin<sup>7</sup>, è facile imbattersi in una rivisitazione degli avvenimenti della storia cristiana giocata su un registro 'realistico' e palpitante, oltre che fortemente connotato in senso visivo. Il medesimo che permeava un'ulteriore, più rara consuetudine, profondamente legata alle pagine del manoscritto di Pietro Contarini. Intendo alludere all'esperienza del pellegrinaggio, evocata fin dal titolo del poema del patrizio veneziano, che trova anche nel suo proporsi come racconto di pellegrini una giustificazione al curioso "anacronismo" che lo qualifica.



Tra le pagine del libro l'analisi della vicenda figurativa di Savoldo si incrocia dunque con quelle dedicate ai suoi committenti e con un'apertura di orizzonte sulle relazioni tra cultura devozionale e produzione artistica nei decenni che videro operare il pittore. Questa molteplicità di percorsi non deriva da un'opzione pensata a priori, ma si è imposta in modo per così dire naturale, sulla scorta degli interrogativi che la ricerca progressivamente poneva. E ai quali era necessario rispondere operando spesso sconfinamenti interdisciplinari, nella consapevolezza che ogni episodio figurativo è un fenomeno complesso, frutto della combinazione variabile di forze in campo molteplici. Quali di fatto sono gli orientamenti di stile dell'autore, le sue predilezioni iconografiche, le aspettative dei committenti, le esigenze determinate dalla destinazione delle opere, la sensibilità culturale e visiva del tempo, e via dicendo.

Per quanto sia scaturita quindi come un'avventura quasi inevitabile, la scelta di muoversi su molti fronti obbliga in ogni caso a confrontarsi con problemi di interpretazione che non si possono eludere. Andando subito al cuore della questione, l'interrogativo principale che si affaccia concerne l'utilità stessa delle ricognizioni relative all'universo di persone e di idee entro cui si svolse la carriera di Savoldo: in che misura quelle informazioni possono servire a capire meglio i caratteri delle sue opere?

Al riguardo c'è una risposta che si può dare subito e che ci conduce al punto di partenza di questa introduzione: è infatti chiaro che la messa a fuoco delle personalità dei collezio-

nisti dell'artista e della loro indole di laici fortemente motivati sul versante religioso fornisce un viatico decisivo per comprendere la dimestichezza di Savoldo con il genere del ritratto in figura di santo, del tutto consono, evidentemente, a personaggi di quel profilo. La ricerca di ulteriori riscontri propone tuttavia questioni più spinose. A partire dalla tentazione di stabilire una contaminazione tra gli orientamenti di stile di Savoldo e le istanze che animavano i suoi interlocutori, nelle quali risulterebbe suggestivo, almeno a una prima analisi, individuare le ragioni delle predilezioni in chiave sinceramente naturalistica del pittore bresciano. Che verrebbero in tal modo a configurarsi come un rispecchiamento dell'approccio a sua volta 'realistico' alla storia sacra e dell'attenzione per la dimensione quotidiana dei suoi accadimenti, che ispira molte espressioni della devozione rinascimentale.

Si tratta però di argomentazioni insidiose, che rischiano di far dimenticare come le scelte stilistiche di Savoldo siano in realtà il portato di una tradizione figurativa – quella radicata soprattutto nelle province venete dell'attuale Lombardia, tra Bergamo e Brescia, ma in grado di attecchire anche a Venezia – che già vantava a quelle date una solida identità, affermatasi senza la sollecitazione di particolari motivazioni religiose. Non si spiegherebbero altrimenti le molte testimonianze di carattere profano in cui la vocazione naturalistica degli artisti di quell'area geografica risulta pienamente espressa. Se è vero che molte forze in campo concorrono a determinare i caratteri di un'opera, è altrettanto chiaro, insomma, che stabilire rapporti di causa-effetto tra tali componenti è una scelta sempre ad alto rischio.

Rispetto a queste ipotesi di travasi degli orientamenti spirituali entro quelli dello stile, meglio dunque seguire l'invito alla prudenza di Bruno Toscano<sup>8</sup>, che ha bene chiarito come tali connessioni possano risultare credibili solo quando ci siano note in profondità – e la cosa accade piuttosto di rado nell'epoca qui indagata – le aspettative di un determinato committente rispetto agli esiti formali ed espressivi di una determinata opera. Quando dunque il patrimonio delle informazioni si fa stringente e consente di cogliere nel vivo le dinamiche in gioco in una specifica circostanza.

Del resto, che il problema non potesse essere affrontato percorrendo facili scorciatoie già l'aveva intuito parecchi decenni fa Lucien Febvre. Soffermandosi sugli studi esemplari dedicati da Émile Mâle all'arte religiosa in Francia al tramonto del Medioevo e sul ruolo decisivo attribuito dallo studioso alla diffusione della cultura francescana nei progressi del linguaggio artistico in quel contesto, Febvre si chiedeva garbatamente se le motivazioni più rilevanti di quell'evoluzione non fossero da rintracciare nella suggestione esercitata in Francia dai modelli dell'arte italiana<sup>9</sup>. Quanto basta per comprendere come, all'occhio dello storico, le equazioni tra clima religioso e storia dello stile formulate dallo storico dell'arte suscitassero una certa diffidenza.

È anche tenendo a mente questi precedenti che bisogna ragionare su Savoldo, i cui committenti noti non presentano ai nostri occhi preferenze figurative sufficientemente esplicite per aggirare quella motivata diffidenza. Non è però questa una buona ragione per rinunciare ad altre verifiche, da condurre tenendo presente che esistono terreni di indagine meno scivolosi per riflettere sulle corrispondenze tra cultura religiosa e produzione artistica. Mi riferisco ad esempio agli effetti che le prerogative della devozione poterono determinare, oltre che sulla nascita di particolari soluzioni iconografiche, anche sull'affermazione di specifiche tipologie di rappresentazione. Non tanto nuovi soggetti, dunque, ma un nuovo modo di mettere in scena quelli già frequentati: un

orientamento che, negli anni tra Quattro e Cinquecento, lascia tracce molto evidenti specialmente nella produzione di destinazione privata.

Basti pensare a ciò che hanno rivelato le indagini di Salvatore Settis sulle consuetudini del collezionismo veneziano al tempo di Giorgione<sup>10</sup>. Oppure alle ricerche di più vasto orizzonte geografico di Sixten Ringbom, relative al diffondersi nelle opere di devozione domestica realizzate a cavallo tra i due secoli di quello che lo studioso ha definito con felice intuizione il *dramatic close-up*. Vale a dire la raffigurazione ravvicinata e isolata del personaggio sacro, finalizzata a instaurare un dialogo diretto, di alta densità emotiva, con l'osservatore<sup>11</sup>. Non si può fare a meno di individuare in quei dipinti così concepiti, che molto spesso si concentravano sul Cristo sofferente, un'eco della sensibilità religiosa dei decenni che li videro proliferare, quando il diffondersi su larga scala di una letteratura dai toni accesi e fortemente cristocentrica incentivava il devoto alla meditazione solitaria, avendo come tema privilegiato i diversi momenti della Passione. Se si riflette sulle circostanze nelle quali doveva concretizzarsi la fruizione delle opere in *close-up*, con il riguardante chiamato a confrontarsi senza intermediazioni con il volto di Cristo (ma anche della Vergine o dei santi, come nel caso della *Maddalena savoldesca*), risulterà quasi inevitabile, poi, introdurre nel nostro discorso un altro tema, al quale mi pare vada riservata la più grande attenzione. Quello cioè relativo alle innovazioni spesso sorprendenti che coinvolgono negli anni che qui interessano la raffigurazione del devoto-committente all'interno dei dipinti. In particolare proprio quelli di destinazione privata, nei quali quel personaggio è spesso inserito nella scena con un'attitudine ben più attiva sul piano psicologico, oltre che più rilevante sul piano teatrale, rispetto a quanto era avvenuto fino ad allora. Un fenomeno che, per sua natura, costituisce un terreno d'indagine tra i più fertili per afferrare, quasi fotografandole in atto, le prerogative del modo di porsi di laici e religiosi di fronte ai contenuti della storia sacra.

Affrontate in maniera solo episodica all'interno della storiografia dedicata ai fatti rinascimentali italiani, queste sperimentazioni mi pare presentino caratteri di forte originalità specialmente nel contesto dell'Italia settentrionale. Vi è dunque un'ulteriore motivazione per osservarle con interesse, tenendo lo sguardo puntato proprio verso le occorrenze lombarde e venete, ripercorse in un'ampia porzione del primo capitolo con lo scopo di disegnare il panorama entro cui si collocano le invenzioni di Savoldo delle collezioni reali inglesi e del museo di Cleveland prima ricordate, da annoverare tra gli episodi più spettacolari di quella consuetudine.

Passando in rassegna le opere di Savoldo e quelle di simile assetto di molti pittori precedenti e contemporanei attivi tra Veneto e Lombardia, risulta difficile non cogliere in esse il riflesso delle indicazioni fornite dai testi coevi finalizzati a incentivare la preghiera singola e a visualizzare nel dettaglio gli episodi della storia sacra "con gli occhi della mente". Proprio come avviene nel memorabile ritratto di Elisabetta Rota all'interno del *Commiato di Cristo dalla Vergine* eseguito nel 1521 a Bergamo da Lorenzo Lotto, le cui prerogative ricompaiono in un qualificato manipolo di dipinti di Andrea Solario, di Vittore Belliniano, di Moretto e di Giovan Battista Moroni. Per non dire di quelle rappresentazioni in cui il committente appare calato nel bel mezzo della scena, in un rapporto di complicità con i suoi protagonisti. Esattamente la situazione vissuta dall'elegante gentiluomo cremonese che si insinua con fare assorto nel cuore della *Cena in Emmaus* realizzata nel 1507 da Marco Marziale; oppure dalla coppia di probabili co-

niugi che Moretto, circa due decenni più tardi, introduce nella tela di identico soggetto della Pinacoteca di Brescia, nella quale la gentildonna non rinuncia a tramutarsi in parte attiva dell'episodio, portando in tavola le pietanze. Un po' come poteva avvenire in tante azioni del teatro sacro di quegli anni.

Solo raramente, purtroppo, la ricognizione consente di trovare una sponda utile nelle notizie sull'identità anagrafica e intellettuale dei committenti delle opere – in molti casi del tutto sconosciuti – e dunque di ancorare il discorso, come si vorrebbe, a una più concreta verifica storica. Compensa almeno in parte questa lacuna la consapevolezza che le vicende raccontate nel libro si dispongono entro un contesto connotato da sentimenti fortemente condivisi sul fronte dell'esperienza religiosa. Un dato cui contribuì in modo decisivo la formidabile lievitazione dell'attività editoriale, vero e proprio volano, come già a suo tempo ha avuto occasione di notare Carlo Ginzburg<sup>12</sup>, alla diffusione su larga scala, a partire dalla fine del Quattrocento, di un novero ingente di testi devozionali dai contenuti affini. Tanto che si fa fatica a considerare casuale la coincidenza tra il primato che l'Italia settentrionale sembra conquistare nel campo delle invenzioni compositive prima evocate e il ruolo guida che quel territorio, Venezia in testa, ebbe nell'ambito della produzione libraria di argomento religioso e nella ricezione, alla stregua di un patrimonio comune, dei suoi contenuti.

Forte è il sospetto, tuttavia, che le ragioni di questo primato risiedano anche altrove. E cioè nelle complessive tendenze stilistiche della pittura lombarda e veneta del tempo e nella sua propensione per un registro narrativo di grande immediatezza, che non veniva meno nelle immagini sacre, contribuendo a caratterizzarle in senso confidenziale e a garantire caratteri di schietta umanità ai personaggi raffigurati. Tutte qualità apprezzabili, ad esempio, nelle sacre conversazioni all'aperto con la Madonna, il Bambino e i santi, placidamente seduti tra le radure della campagna, realizzate dai primi seguaci di Tiziano, da Palma il Vecchio a Paris Bordon, tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento. In quelle adunate informali e spontanee poteva infatti risultare facile inserire senza sussulti, alla stregua di invitati aggiuntivi, immagini di committenti in grado di dialogare amicalmente con le figure sacre. Quasi si trattasse di membri di una medesima compagnia.

Qualcosa di analogo accade in fondo nelle opere di Savoldo, con la differenza però che nel pittore bresciano, così come negli altri campioni del naturalismo del Cinquecento in Italia settentrionale, da Lorenzo Lotto a Moretto, al giovane Moroni, quel rapporto ravvicinato e confidenziale è restituito con accenti nuovi di verità, capaci di renderlo ancora più stupefacente e paradossale. Se dunque risulta improprio cercare le ragioni delle scelte di stile di questi artisti nelle inclinazioni della spiritualità coeva, non vi sono dubbi che l'impegno realistico e la sincerità di sguardo che contraddistinguono le loro opere migliori consentano di inscenare con un'insuperabile efficacia la presenza 'effettiva' dei devoti accanto alle figure sacre. Restituendola in termini che potevano essere ottenuti solo da pittori capaci di distribuire "la stessa indole ai personaggi divini ed umani"<sup>13</sup>.

Quanto basta per intuire come la prospettiva entro cui osservare le relazioni tra orientamenti del linguaggio figurativo e cultura devozionale vada dunque verosimilmente ribaltata. Riconoscendo cioè nella schiettezza espressiva e nei toni accostanti di molta pittura lombarda e veneta del Rinascimento una naturale predisposizione a tradurre in immagine le istanze 'realistiche' della sensibilità religiosa del tempo. E a fare rivivere le

storie della tradizione evangelica, così come quelle dei santi, con accenti che ne esaltavano lo *status* di avvenimenti autentici e, soprattutto, di perenne attualità.

Ne derivano due conclusioni quasi ovvie, che è bene però ribadire. La prima è che lo studio delle traiettorie dello stile rimane la via maestra per affrontare qualsiasi questione storico-artistica. La seconda è che quando si prova ad affondare lo sguardo nella trama di sensibilità, pensieri e aspirazioni del tempo che li vide nascere, i fatti figurativi ci appaiono, a volte, sotto una nuova, imprevedibile luce.

#### *Ringraziamenti*

Questo libro deve moltissimo, innanzitutto, a Giovanni Agosti e Danilo Zardin, due studiosi, due amici, che hanno discusso con me il testo in ogni sua parte, fornendomi un'infinità di suggerimenti dai diversi angoli di osservazione delle loro competenze: la storia dell'arte e quella della cultura religiosa.

Non posso poi dimenticare i generosi consigli ricevuti a suo tempo, quando il volume era ancora in lavorazione, da Carlo Ginzburg e Salvatore Settis, fonte imprescindibile per la messa a fuoco di numerose questioni relative ai rapporti tra spiritualità e produzione figurativa. Un tema sul quale mi è stato di grande aiuto anche Andrea De Marchi. Grazie poi a mio fratello Giuseppe, che si è sobbarcato la lettura di una prima versione (molto più ampia...) del testo, aiutandomi a trovare il bandolo di alcune sue matasse.

Negli anni, parecchi, che ho dedicato a queste ricerche, le persone che in diverso modo mi sono state d'aiuto sono un'infinità. Ne do qui un elenco certamente lacunoso, scusandomi in anticipo per le eventuali dimenticanze: Marco Albertario, Edoardo Barbieri, Giulia Barcella, Danele Benati, Milvia Bollati, Linda Borean, Keith Christiansen, Marcella Culatti, Roberta D'Adda, Nino De Angelis, Bram de Klerck, Andrea Di Lorenzo, Simone Facchinetti, Maria Fiori, Giorgio Fossaluzza, Giovanni Frangi, Michael Fried, Aldo Galli, Virginio Gilberti, Luisa Giordano, Matteo Lampertico, Elena Lucchesi Ragni, Mauro Lucco, Laura Mauri, Alessandro Morandotti, Giorgio Panizza, Maria Cristina Passoni, Alessandra Pattanaro, Piergiacomo Petrioli, Paolo Plebani, Cristina Quattrini, Marco e Matteo Rapuzzi, Adelaide Ricci, Maria Cristina Rodeschini, Vittoria Romani, Giovanni Romano, Laura Sala, Barbara Maria Savy, Piera Tabaglio, Marco Tanzi, Rodobaldo Tibaldi, Piera Tomasoni, Claudio Vela, Monica Visioli.

<sup>1</sup> Pullan 1971; Idem 1989, pp. 19-34.

<sup>2</sup> Tafuri 1985, pp. 37, 51 e *ad indicem*.

<sup>3</sup> Frasson 1983, p. 264.

<sup>4</sup> Gentile 1999, p. 42.

<sup>5</sup> Segnalo che i contenuti del primo capitolo del volume corrispondono, nella loro sostanza, a quelli di alcune conferenze che ho avuto modo di tenere dal 2013, a partire da quella presso il Museo Bernareggi a Bergamo, su invito di Simone Facchinetti.

<sup>6</sup> Firpo 2001, pp. 3-36.

<sup>7</sup> Si veda ad esempio Zardin 2001, pp. 695-739.

<sup>8</sup> Toscano 1979, pp. 271-318; Idem 1990, pp. 61-70.

<sup>9</sup> Febvre 1941, ed. 1966, pp. 151-152.

<sup>10</sup> Settis 1979, pp. 117-144.

<sup>11</sup> Ringbom 1965.

<sup>12</sup> Ginzburg 1972, pp. 631-636.

<sup>13</sup> Longhi 1929, ed. 1968, p. 117.

# I. “Come se li fossi presente”. Pittura e cultura religiosa nel Rinascimento, tra Veneto e Lombardia

## Temi e atteggiamenti della letteratura devozionale

Alla Gemäldegalerie di Berlino si conserva una delle invenzioni più originali di Lorenzo Lotto. Si tratta di una tela raffigurante il *Commiato di Cristo dalla Madre* (figg. 1-2), che il pittore veneziano firmò e datò nel 1521<sup>1</sup>, nel cuore del suo felice soggiorno bergamasco. Ambientato entro un curioso edificio di tipo basilicale, fantasiosamente aperto però sull'esterno, il dipinto illustra un momento della Passione di Cristo di cui non c'è traccia nei vangeli, nemmeno in quelli apocrifi, e che, come già ebbe modo di precisare a suo tempo Émile Mâle<sup>2</sup>, compare per la prima volta in un testo devozionale prodotto in ambito francescano tra fine Duecento e inizio Trecento: le *Meditationes Vitae Christi*. In quel fortunatissimo manuale per la preghiera<sup>3</sup>, infatti, alla scena del Commiato è dedicato un lungo brano che ne fissa i tempi e le circostanze, ambientandolo nella casa di Marta e Maria a Betania e collocandolo il mercoledì della Settimana Santa, giorno in cui Cristo avrebbe incontrato la Madre per annunciarle il suo imminente destino di morte.

A costituire il tema predominante del racconto delle *Meditationes* è il dolore che travolse la Vergine alle parole del Figlio e non stupisce dunque che Lotto, nell'immaginare la vicenda, ponga al centro proprio lo svenimento di Maria e il conseguente sentimento di costernazione dei cinque santi che assistono all'episodio<sup>4</sup>, inseriti peraltro dal pittore in totale autonomia rispetto al testo medievale, che non fa menzione di nessuno di essi. Non è quella, tuttavia, la variante della composizione che colpisce maggiormente, da riconoscere piuttosto nel ritratto della committente in preghiera visibile sulla destra e certamente identificabile, come assicura l'affidabile testimonianza settecentesca di Francesco Maria Tassi, nella nobildonna bergamasca Elisabetta Rota, moglie del conte Domenico Tassi<sup>5</sup>. Non si può fare a meno di notare la speciale rilevanza che connota quella figura, della quale Lotto restituisce magnificamente, mettendo in gioco tutta la sua capacità di scrutare l'interiorità, la pratica di preghiera e la particolare situazione psicologica. In ginocchio, appena di tre quarti, Elisabetta è rappresentata con un piccolo libro di devozione aperto in mano e con lo sguardo assorto, indirizzato verso un punto imprecisato, al di sopra delle pagine del volumetto: come a indicare che il preciso momento nel quale si trova coinvolta è quello della meditazione che segue la lettura. Nessun dubbio che l'oggetto di questi pensieri coincida con la storia che il dipinto illustra a breve distanza da lei, in una situazione che un leggero ma sensibile scarto prospettico contribuisce ad allontanare in profondità.

La messa a fuoco dell'atteggiamento della nobildonna si inserisce dunque entro una regia calibrata, che attribuisce a Elisabetta uno *status* più influente rispetto a quello che di norma compete ai ritratti dei committenti all'interno delle immagini sacre; tanto che la sua assenza comporterebbe un evidente squilibrio nella scena. Non solo: posta su un piano diverso rispetto ai protagonisti del *Commiato*, la donna si trova a giocare un ruolo di mediatrice tra l'osservatore e l'episodio della Passione, col risultato che quest'ultimo viene inevitabilmente a connettersi, ai nostri occhi, con la preghiera della devota. E cioè

come un avvenimento che ci appare in quanto oggetto della lettura e della successiva meditazione da parte della figura che, anche sul piano spaziale, ci fa da tramite verso di esso. È grande merito di Francesca Cortesi Bosco avere fatto chiarezza, già in un intervento del 1976, sull'esatta dinamica che presiede alla concezione del capolavoro di Berlino<sup>6</sup>. E soprattutto aver capito come questa singolare invenzione trovi una precisa sintonia con certe peculiarità della letteratura devozionale sicuramente famigliari a Lotto e ai suoi contemporanei. Vale a dire, in prima battuta, proprio quelle che caratterizzano le *Meditationes Vitae Christi*, lo scritto che costituisce la più antica fonte testuale dell'iconografia del dipinto<sup>7</sup> e la cui fortuna è testimoniata dalle numerose versioni a stampa pubblicate tra Quattro e Cinquecento. Come ha precisato la studiosa, tra le pagine di quel manuale di preghiera si rintraccia infatti non solo il primo racconto dell'episodio, ma anche la chiave di lettura della singolare concezione del dipinto e del ruolo giocato al suo interno dalla committente. Ne è prova la precisa coincidenza tra la pratica meditativa che assorbe quest'ultima e le sollecitazioni divulgate dallo scritto francescano, attraversato da un costante invito al lettore a visualizzare nella propria mente, nel modo più circostanziato possibile, i dettagli e i protagonisti di ogni passaggio cruciale della vita di Cristo. Una pratica mnemonica, silenziosa e solitaria, alla quale si attribuiva, al tempo di Lotto, la definizione di orazione mentale, locuzione che si riscontra ad esempio tra le pagine del *Giardino de Oratione*, un altro testo di preghiera evocato dalla Cortesi Bosco e perfettamente allineato agli intendimenti delle *Meditationes*, nonostante sia successivo di circa un secolo e mezzo, risalendo ormai alla metà del Quattrocento<sup>8</sup>.

L'interpretazione del dipinto berlinese proposta dalla studiosa ha subito trovato pieno consenso all'interno della letteratura lottesca<sup>9</sup>. E non è un caso che già negli anni di poco successivi si sia più volte provato a reperire altre testimonianze figurative nelle quali riconoscere simili implicazioni. Col risultato di puntare i riflettori, in particolare, su alcune notevoli invenzioni di Giovan Battista Moroni, il grande ritrattista bergamasco attivo nei decenni centrali del Cinquecento, le cui opere confermano come questa consuetudine si diffonda specialmente nell'ambito lombardo-veneto di quel secolo.

Ad attirare un comprensibile interesse è stato specialmente il *Ritratto di devoto con il Battesimo di Cristo* (figg. 3-4), realizzato da Moroni intorno al 1555 per un committente che ancora non riusciamo a identificare<sup>10</sup>. A prima vista la tela rivela un'impostazione in parte difforme rispetto all'esemplare di Lotto, complice la collocazione molto più ravvicinata del devoto, rappresentato con spettacolare efficacia realistica in primo piano a mezza figura, secondo le consuetudini tipiche della messa in posa ritrattistica. È sufficiente tuttavia fare attenzione allo scrupolo con cui Moroni descrive l'attitudine meditativa del personaggio, con le mani giunte e lo sguardo perso nel vuoto, e alla sua sistemazione vistosamente decentrata, finalizzata a lasciare spazio alla scena del Battesimo nella finestra di paesaggio sulla sinistra, per comprendere come nel dipinto entrino in gioco componenti del tutto contigue a quelle della tela berlinese.

Osservata nel suo insieme, l'opera rivela infatti una simile propensione a istituire una connessione vincolante tra l'esperienza di preghiera del devoto e l'episodio sacro al suo fianco che, in modo forse ancora più plateale di quanto avviene nel *Commiato* di Lotto, prende forma all'interno della tela in quanto pensato e immaginato dal concentratissimo committente di profilo. E difatti, nell'analizzare la tela all'interno della sua monografia sul pittore data alle stampe nel 1979, Mina Gregori non aveva mancato di soffermarsi su tali sofisticati stratagemmi. Proponendo di individuarvi un "rapporto con le visualizzazioni

e le oggettivazioni di tipo mistico" divulgate dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, il testo pubblicato nel 1548 (ma concepito tra gli anni venti e trenta del Cinquecento), che si imporrà come un punto fermo per le modalità di preghiera dei decenni a venire<sup>11</sup>. Pur muovendo dalle medesime evidenze figurative riscontrate dalla Cortesi Bosco nell'opera di Lotto, la studiosa indirizzava dunque lo sguardo verso un diverso e più tardo orizzonte della letteratura devozionale. E per quanto il suo commento non ne faccia esplicita menzione, è facile capire come il riferimento a Ignazio intendesse chiamare in causa quella che nelle varie giornate degli *Esercizi spirituali* è descritta come "composizione vedendo il luogo": una tecnica di orazione basata anche in quel caso su un procedimento tutto interiore e mnemonico, teso a visualizzare con la massima precisione i contesti e le azioni dei vari momenti della vita di Cristo<sup>12</sup>.

Ciò che conta sottolineare, tuttavia, è che il collegamento con la precettistica del fondatore della congregazione gesuitica portava inevitabilmente con sé un'esegesi del dipinto di Moroni dentro una stagione ben circoscritta della storia religiosa, scandita dalle nuove esigenze di rigore e disciplina che negli stessi anni trovavano accoglimento nel Concilio di Trento. Giusto la città frequentata nella stagione della sua prima maturità, a cavallo della metà del secolo, dal pittore bergamasco.

Che non si trattasse di un'indicazione di poco conto lo si intuisce dalla radicale opposizione a questa interpretazione manifestata a botta calda da Maria Cali, secondo la quale il clima entro cui andava collocato e compreso il *Ritratto di devoto con il Battesimo di Cristo* era del tutto differente. Non la mistica ignaziana, basata, secondo la studiosa, "sull'annullamento della volontà e sulla totale immedesimazione nell'oggetto che si vuole contemplare [...] raggiungibile solo distaccandosi dalla propria realtà individuale", ma un distinto e radicato filone della cultura spirituale<sup>13</sup>. Quello cioè che da tempo promuoveva il propagarsi di "un'adesione più personale e concreta al fatto religioso" ed esaltava l'esperienza di devozione del singolo fedele, attraverso testi come il *Giardino de Oratione*, già menzionato dalla Cortesi Bosco. Ne derivava dunque una lettura della tela per molti aspetti parallela a quella proposta da quest'ultima studiosa per il Lotto di Berlino. Con l'aggiunta che, secondo la Cali, ancorarsi a quegli scritti e a quella tradizione spirituale significava, per Moroni, aderire alla medesima ricerca di un "rapporto diretto" tra la divinità e l'uomo che stava alla base del pensiero erasmiano e soprattutto delle istanze della riforma luterana. Delle quali, dunque, il pittore bergamasco si sarebbe fatto silenzioso simpatizzante nel concepire la scenografia della tela con il *Devoto e il Battesimo di Cristo*. Da una parte quindi un'interpretazione in chiave ignaziana, ben dentro i canoni dell'ortodossia<sup>14</sup>, dall'altra una visione di segno quasi opposto, tesa a fare di Moroni e del suo sconosciuto committente dei sodali delle idee riformatrici.

Non è difficile scorgere, sullo sfondo di queste posizioni così difformi, il riverbero nei territori della storia dell'arte di orientamenti ideologici militanti, con tutte le conseguenze, non per forze negative, che una simile contaminazione portava con sé. Resta il fatto che nella successiva vicenda critica della tela moroniana non mi pare che le divergenze rivelate da questi interventi siano mai state oggetto di una riflessione in grado di sanarle e di proporre una soluzione argomentata alla questione<sup>15</sup>. Alla quale credo si possa approdare solo attraverso una ricognizione di più largo respiro sui contenuti e l'evoluzione di quel vasto repertorio di letteratura devozionale e di manuali per la preghiera evocato invece in modo frammentario all'interno delle ricerche dedicate ai due capolavori di Lotto e di Moroni qui ripercorse. Il tema è infatti troppo rilevante perché lo si possa affrontare sen-

za tenere conto del complessivo sviluppo e delle esatte peculiarità di un fenomeno che fu a tutti gli effetti cruciale. E che, come si avrà modo di verificare, porta con sé ricadute di assoluto interesse sulla produzione figurativa rinascimentale, ben al di là dei casi specifici dai quali si sono prese le mosse.

A questo riguardo, è bene innanzitutto ribadire come le implicazioni riconosciute nei due dipinti cinquecenteschi affondino le loro radici in una trasformazione del sentire religioso affermatasi in un'epoca decisamente più antica, sulla scorta della fortuna goduta da un filone letterario e una declinazione dell'esperienza di fede cresciuti inizialmente in seno alla cultura francescana. All'interno della quale si delineò, già a partire dalla metà del Duecento, una produzione coerente di testi contraddistinta da un approccio molto singolare agli avvenimenti raccontati dai vangeli, in grado di orientare in profondità la spiritualità tardomedievale e rinascimentale. E ciò anche in virtù della sua capacità di penetrare trasversalmente, come un patrimonio comune, nei più diversi ambienti culturali e sociali, ben al di là della sfera conventuale. Quanto basta per capire come sia difficile sopravvalutare la rilevanza di questa vicenda, più volte evidenziata, del resto, dagli studi specialistici che in tempi più o meno recenti le sono stati dedicati<sup>16</sup>.

In buona parte avvertibili già nel *Lignum Vitae* scritto tra il 1259 e il 1260 da Bonaventura da Bagnoregio<sup>17</sup>, i caratteri di questo capitolo della produzione letteraria raggiungono la loro compiuta formulazione, qualche decennio più tardi, proprio nelle *Meditationes Vitae Christi*: uno scritto ugualmente prodotto in seno alla comunità francescana e per lungo tempo creduto dello stesso Bonaventura, circostanza che contribuì non poco alla travolgente diffusione del testo dal pieno Trecento fino a tutto il Cinquecento. Redatte in ambito toscano<sup>18</sup> e poi divulgate in numerose versioni latine e volgarizzate<sup>19</sup>, le *Meditationes* si configurano come un dettagliato racconto degli eventi principali della vita di Cristo, compilato integrando le informazioni fornite dai vangeli con vistosi ampliamenti narrativi che, al di là di alcuni riecheggiamenti dei vangeli apocrifi, si rivelano in larga misura inediti. Quello che più conta sottolineare è tuttavia la particolare modalità con cui l'autore<sup>20</sup>, per il quale può ancora valere la denominazione di comodo di Pseudo Bonaventura, porge al lettore<sup>21</sup> gli argomenti trattati, invitandolo non solo a meditare genericamente su di essi, come già il titolo lascia intendere, ma anche a compiere un'operazione più complessa alla quale si è già brevemente fatto cenno e che costituisce la nota distintiva del testo.

Lo sforzo a cui lo scrittore francescano sollecita il devoto consiste, innanzitutto, nel ricostruire mentalmente, fin nelle più minute particolarità, le concrete circostanze ambientali, fisiche e psicologiche di ogni episodio descritto. Non è sufficiente che il lettore apprenda il senso delle storie raccontate: scopo della narrazione è infatti quello di indurlo a visualizzare in modo vivido ogni passaggio della vita di Cristo, come se si stesse svolgendo davanti ai suoi occhi, alla stregua di un fatto indiscutibilmente reale e soprattutto attuale e contingente. Al cospetto del quale risulta pertanto inevitabile sperimentare il più commosso coinvolgimento, che è poi l'obiettivo fondamentale al quale punta lo scritto<sup>22</sup>. Che proprio in questa pratica risieda il tratto distintivo delle *Meditationes* lo fanno capire i ripetuti riferimenti a essa contenuti già all'interno del prologo e bene illustrati da questo brano tratto, come quelli che seguono, da un volgarizzamento dato alle stampe a Venezia intorno all'anno 1500<sup>23</sup>: “Tu adoncha se vogli pigliare de queste cose con tutto l'affetto de la mente tua, lassando ogni altra sollecitudine, diligentemente e delectabelmente stùdiare de meditare continuamente la vita del mellifluo Jesu, sforzandote essere presente con la mente a tutte le cose che sono dicte o facte da esso Misser Jesu, come se li fusti presente,

e vedesti overo oldesti<sup>24</sup> quelle cose. E poi alcuna volta ho notati li lochi in li quali alcune cose furono facte, perché molto zova ala persona quando olde<sup>25</sup> legere lo evangelio, overo altra cosa essere facta in certo loco, sapendo la cosa facta e lo sito del loco<sup>26</sup>.”

Di lì in avanti, gli incentivi in tale direzione si ripeteranno come un *refrain*, rintracciabile ad esempio in quasi tutte le meditazioni dedicate ai momenti dell'infanzia di Cristo, a partire dal mistero dell'Annunciazione, introdotto da un invito quasi confidenziale nei medesimi toni: “ricordati di quello che te dissi nel principio e stùdiati essere presente con la mente a tutte le cose che se fanno e se dicono<sup>27</sup>”. Poco oltre, quando è di scena il mistero della Natività, a corredare il racconto è una simile sollecitazione a rievocare e ‘vedere’ il reale svolgimento dei fatti: “Hor vedi anima devota la grande humilitade de la regina del cielo, e habili compassione, poiché cavalca per così longa via sopra uno asinello [...] O anima devota pensa qui la povertade e la necessitade dela regina del cielo, che essendo madre del figliolo de Dio non ritrovò chi l'albergasse, habili compassione<sup>28</sup>.”

Finalità primaria di questa tecnica di meditazione, come si è detto, non è certo una sterile memorizzazione degli episodi, ma una più sentita partecipazione emotiva alla storia evocata. Lo ribadisce la descrizione trepidante della vicenda della Fuga in Egitto: “Considera bene queste cose anima devota, e guarda come el fanciullo Jesu essendo excitato così inportunamente piange, habili compassione e va con loro e adiuta a portare quello dolce bambino, el qual per tuo amore fu così perseguitato<sup>29</sup>”. Parole che sembrano anticipare gli accenti trepidanti che entreranno in gioco durante il commento della Passione di Cristo, quando le consuete esortazioni si faranno più accalorate, accompagnando ad esempio il mistero della Salita al Calvario con queste raccomandazioni: “Reguardalo qui con gli occhi della mente tua uscire fuora da Hyerusalem con la croce in collo, havendo in capo la spinea corona [...]. Reguarda quella faccia gloriosa, la quale soleva essere tanto splendida [...] esser hora piena de fetenti sputi de iudei et de sangue. Et di tra te medesimo con lachryme. O bon Jesu dove è la bella barba, dove sono li belli capelli?<sup>30</sup>”.

All'epoca delle *Meditationes*, l'espedito della visualizzazione come tecnica di meditazione e di preghiera non era certo sconosciuto alla spiritualità cristiana. Il ricorso a questa pratica vanta infatti una storia piuttosto frammentaria ma molto antica, di cui hanno cercato di ripercorrere le tappe – e il fatto non deve passare inosservato – anche alcuni storici dell'arte, da Sixten Ringbom a David Freedberg, a Miklós Boskovits, a Jeffrey Hamburger<sup>31</sup>, tutti in diverso modo attenti a cogliere le ricadute ad ampio raggio di queste consuetudini sulla contemporanea produzione figurativa. Ma anche a verificare l'altalenante apprezzamento nei confronti della meditazione visualizzata espresso dalla cultura religiosa tra alto Medioevo e primo Rinascimento. Un ampio arco cronologico che vede susseguirsi posizioni diversificate (basti pensare all'atteggiamento diffidente di san Bernardo<sup>32</sup>), e all'interno del quale le *Meditationes* vengono a porsi come un momento decisivo di diffusione e affermazione incontrastata di quell'esercizio<sup>33</sup>. Anche in ragione della loro propensione a intendere la visualizzazione non come un evento occasionale o connesso all'elevazione mistica, quanto piuttosto come un'esperienza abituale, disciplinata da un metodo ben chiaro, da perseguire quotidianamente quale necessario corollario alla propria preghiera<sup>34</sup>.

Sarà proprio questo nuovo modo, accessibile a ciascuno, di declinare la predisposizione meditativa e visiva, che consentirà al testo francescano di lasciare un segno profondo nelle inclinazioni della successiva letteratura devozionale, dentro e fuori i confini italiani. Un fatto già evidenziato da David Freedberg che, in calce a un'ampia citazione tratta pro-

prio dal capitolo relativo alla Fuga in Egitto sopra evocato, così commentava: “Ecco dunque gli ingredienti di tutte le future pratiche meditative: descrizione vivida e pittoresca di eventi e luoghi, in termini di conoscenza ed esperienze reali o facilmente immaginabili; attenta costruzione della scena per fasi, e deliberata intensificazione, ugualmente per fasi, dell’esperienza emotiva da cui dipendono una concentrazione e una meditazione che abbiano successo; intimità empatica; incoraggiamento del libero flusso di immaginazione pittoricizzante”<sup>35</sup>.

Pur se la realtà della pratica devota non sembra presentare contorni così omogenei, resta il fatto che il metodo e la particolare sensibilità rintracciabili nelle *Meditationes* risultano da subito accompagnati da un consenso sorprendente. Ne è prova non solo la diretta fortuna del testo, ma anche la sua capacità di proporsi come riferimento determinante per molti episodi della letteratura devozionale degli anni e dei decenni seguenti, spesso a loro volta caratterizzati da una larghissima diffusione. Com’è soprattutto il caso della *Vita Christi* composta poco oltre la metà del Trecento dal certosino Ludolfo di Sassonia e punteggiata addirittura dalla riproposizione letterale di alcuni brani delle *Meditationes*, delle quali sono accolti gli inviti iterati a immaginare realmente presenti, davanti ai propri occhi, i protagonisti delle vicende terrene di Cristo<sup>36</sup>. Una circostanza non di poco conto se si considera la vasta influenza esercitata dallo scritto di Ludolfo sulla sensibilità religiosa dell’Europa del Nord, oltre che su alcuni contesti dell’Italia settentrionale quattrocentesca<sup>37</sup>.

Ma è bene tenere presente che l’eco del testo francescano e delle sue dinamiche di meditazione si estenderà ben oltre quel crinale cronologico, inoltrandosi entro una stagione ormai radicalmente distinta e contagiando addirittura la più rilevante riflessione sulla preghiera prodotta dal Cinquecento maturo. Mi riferisco ai già menzionati *Esercizi spirituali* pubblicati nel 1548 da Ignazio di Loyola, la cui complicità con le *Meditationes* è stata posta in luce a più riprese negli studi specialistici sulla letteratura devota<sup>38</sup>. Non recepita in modo adeguato dagli storici dell’arte, come rivela la discussione attorno al dipinto di Moroni, questa sintonia è in realtà del tutto incontestabile e non è messa in dubbio dalla schematica struttura precettistica del manuale ignaziano, figlia della temperie ormai diversa entro cui gli *Esercizi* si collocano. Quando il discorso si sofferma ad affrontare in concreto gli argomenti verso cui rivolgere la preghiera, ecco infatti che i toni si fanno sorprendentemente affini a quelli del testo trecentesco, rievocati in particolare nelle sollecitazioni in favore della “composizione vedendo il luogo”, cui si è fatto in precedenza riferimento. Per rendersene conto è sufficiente rileggere uno dei passaggi relativi a quella pratica di meditazione (il tema è la Natività), precisata con suggerimenti che sembrano davvero ricalcare gli intenti divulgati dallo Pseudo Bonaventura: “Il secondo preludio è la composizione vedendo il luogo: qui sarà vedere, con la vista dell’immaginazione, la strada da Nazareth a Betlemme, considerando la lunghezza, la larghezza, e se tale cammino sia piano o se per valli o pendii; similmente, osservando il luogo o grotta della Natività veder quanto sia grande, piccolo, basso, alto, e come era sistemato. [...]. Il primo punto è vedere le persone: vedere cioè nostra Signora e Giuseppe e l’ancella e il bambino Gesù, dopo che è nato; facendomi io poverello e indegno servitorello che li guarda, li contempla e li serve nelle loro necessità come se fossi presente, con ogni possibile rispetto e riverenza; e dopo riflettere in me stesso per ricavare qualche frutto”<sup>39</sup>.

Niente di diverso, dunque, rispetto a quanto rivelano le pagine delle *Meditationes*. E il fatto non deve stupire se si ricorda che Ignazio, nel corso degli anni venti del Cinquecento,

quelli decisivi della sua formazione spirituale, aveva nutrito una speciale e documentata passione per la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia<sup>40</sup>, lo scritto in buona parte dipendente proprio dalle *Meditationes*. Si spiegano così certe affinità perfino lessicali con quei manuali trecenteschi individuabili nel passo degli *Esercizi* appena riportato.

Ma al di là della questione degli *Esercizi spirituali* e delle sue fonti letterarie, è bene tenere presente come il caso del testo del fondatore dei gesuiti costituisca un episodio tutt’altro che isolato. La fortuna delle *Meditationes* e degli scritti direttamente ispirati a esse non conoscerà infatti soluzione di continuità per oltre due secoli, inoltrandosi ben dentro il Cinquecento e trovando una preziosa testimonianza, proprio nel mezzo di quella lunga parabola, nel *Giardino de Oratione*, il piccolo trattato in volgare ancora anonimo composto nel 1454 in area veneta<sup>41</sup>, ricordato negli studi della Cortesi Bosco e della Cali.

Fondamentale obiettivo del *Giardino* è quello di insegnare le modalità dell’orazione, ovvero la “sua excellentia e grandecia e utilità”, a tutte le persone che “hanno pocha scientia e non possono intendere li libri literali e scientifici e nondimeno anche lor cercano de acostarsi a Dio”<sup>42</sup>. Compilato proprio con questo scopo in volgare, il testo, dopo avere analizzato rapidamente nei primi capitoli le pratiche di preghiera più diffuse, dalla salmodia, all’“orazione domenicale”, cioè il Padre Nostro, si concentra con ben maggiore attenzione su quella che l’autore giudica la forma di preghiera più alta (“Il stato di questa oratione avanza e excede tutti li altri”), cioè l’“oratione mentale. La quale si fa senza sono di voce e senza parola. Ma con la mente sola e con spirito”<sup>43</sup>.

Ben distinta dalla preghiera vocale, questa orazione si configura ancora una volta come un’esperienza principalmente giocata sul terreno della visualizzazione, congeniale soprattutto alle meditazioni sulla vita di Cristo, le cui circostanze “bisogna sapere havendo le prima lecte e perfectamente impresse nella mente tua”<sup>44</sup>. È questo infatti l’ovvio presupposto in virtù del quale al devoto è consentito di procedere al successivo, decisivo passo, che consiste nell’aver “come uno specchio davanti dalli occhi della mente tua la vita sua. E singolarmente avere nella mente la forma e l’habito del suo corpo sacrosantissimo [...] e questo acio che più di lui ti possi innamorare [...]. Anchora ti sarà utile formarti nella mente li lochi e le terre, e le stantie dove lui conversava. E le persone che singularmente erano in sua compagnia. Come era la nostra madonna Sancta Maria Magdalena, Martha, Lazaro e gli dodeci Apostoli”<sup>45</sup>.

Con gli “occhi della mente” il fedele dovrà dunque ricomporre l’immagine precisa, il più possibile realistica, dei fatti, dei personaggi e dei luoghi di cui riferisce il vangelo. Un procedimento che, nel ripetere alla lettera quello suggerito dalle *Meditationes*<sup>46</sup>, lo integra con una novità metodologica di rilievo, individuabile nell’invito a fare ricorso a luoghi e personaggi conosciuti, da utilizzare idealmente come contesti e attori con i quali allestire la propria orazione immaginifica: “La quale historia acio che tu meglio la possa imprimere nella mente, e più facilmente ogni acto de essa ti si reduca alla memoria ti sarà utile e bisogno che ti formi nella mente lochi e persone. Come una città de la quale sia la cittade de Hierusalem, pigliando una cittade la quale ti sia bene pratica. Nella quale cittade tu trovi li lochi principali neli quali furono exercitati tutti gli acti della passione [...]. Anchora è di bisogno che ti formi nella mente alcune persone, le quali tu abbi pratiche e note, le quali representino quelle persone che principalmente intervennero de essa passione [...]. Così dunque havendo formate tutte queste cose nella mente, si che quivi sia posta tutta la fantasia, e entrerai nel cubicolo tuo e sola e solitaria discacciando ogni pensiero exteriore, incominciarai a pensare il principio de essa passione”<sup>47</sup>.

Oltre a precisare le importanti modalità di questa “memoria locale” (così la definisce lo stesso autore), grazie alla quale il devoto può approdare a un’elaborazione delle immagini non generica e sfocata, ma sostanziata di riscontri oggettivi, il passo appena riportato aiuta a ribadire un altro aspetto saliente dell’orazione mentale, già sottolineato dalle riflessioni di Carlo Ginzburg su questo capitolo della letteratura devozionale<sup>48</sup>. La sua dimensione cioè di esperienza prevalentemente singola e solitaria, non ancorata a precise circostanze rituali e liturgiche, ma da affrontare nel concentrato silenzio del proprio “cubicolo”, vale a dire nella situazione che favoriva il processo di rievocazione affidato alla memoria<sup>49</sup>. Il che lascia intendere come un simile atteggiamento fosse già sotteso anche alle *Meditationes*, ugualmente basate su una pratica di ricomposizione visiva, attraverso gli “occhi della mente”, che richiedeva come condizione ideale la solitudine del fedele<sup>50</sup>.

Testi come le *Meditationes* e il *Giardino de Oratione* evidenziano dunque il diffondersi di una forma di preghiera preferibilmente isolata e silenziosa, nella quale la dimensione meditativa, anziché tradursi in un’esperienza aniconica, di annullamento dei sensi, risulta declinata sul versante dell’immaginazione visiva. Ed è proprio sull’accezione squisitamente sensoriale di questa pratica che occorre insistere, tenendo presente come essa sia rivendicata con particolare convinzione nelle *Meditationes*<sup>51</sup> nelle quali, a conferma di tale specifica vocazione, la tecnica della visualizzazione risulta accompagnata e vivificata da un ulteriore espediente a cui va dedicata la massima attenzione.

Non può infatti sfuggire la costante preoccupazione dell’autore affinché il lettore, oltre a ricostruire visivamente i dettagli di ogni episodio, si cali realisticamente nel contesto delle scene narrate, immaginandosi presente a esse con un ruolo che da semplice spettatore si trasforma spesso in quello di autentico coprotagonista della scena, in grado di interagire con i personaggi di volta in volta evocati<sup>52</sup>. Recepita anch’essa, come ha fatto intendere la citazione riportata poco fa, all’interno degli *Esercizi* ignaziani<sup>53</sup>, questa sollecitazione si affaccia già nel brano del prologo delle *Meditationes* prima citato, nel quale l’invito a sentirsi “come se li fusti presente”, aggiunta all’esortazione a meditare su tutte le cose “dicte o facte da esso Misser Jesu”, non ammette ambiguità interpretative. Nel contesto della rivisitazione dei vari episodi della vicenda di Cristo, quel suggerimento si ripresenterà a più riprese, arrivando in molti casi a esortare un sorprendente contatto fisico e dialettico con i protagonisti della storia. Lo fa capire, tra i molti che si potrebbero ricordare, il passo riguardante la Natività, che dopo aver descritto con la solita minuzia la scena, così si rivolge al lettore: “Delectati anchora tu o anima devota de queste cose, e va al presepio, et genuflessa davanti lo signor del cielo e dela terra, adora lo tuo dio, e la madre sua, e con ogni reverentia e timore basa li piedi al fanciullo Jesu che iace nel presepio, e reverentemente quello Sancto Joseph. Et prega dolcemente la pietosa matre a te lo voglia concedere, ovhero te lo lassi tohare e abbracciare [...] Et quando anima devota da lei lo haverai ricevuto con ogni reverentia lo strengi nele tue braze, guardandolo diligentemente in faccia, e con ogni reverentia lo basi e alegrati e delectati de lui, e con lui demorare”<sup>54</sup>.

Più avanti, al momento del ritorno della Sacra Famiglia dall’Egitto, ecco che il racconto addirittura si interrompe per lasciare il posto a una commossa divagazione dettata dalle medesime intenzioni: “Hor attende bene qui anima devota, et fa che tu ritorni in Egypto per visitare il fanciullo Jesu e la matre sua, e lui vedendote te venerà in contra, perché è tutto benigno. Et tu alhora genuflexo ali piedi suoi gli baserai. Et lui te dirà: Noi habiamo licentia de ritornare a casa nostra, e da matina se partiremo, siché tempo sei venuto, impoché ritornerai con noi in drieto”<sup>55</sup>. Per non dire di ciò che accade nella narrazione del-

la Salita al Calvario quando, interpretando in termini fattuali la celebre esortazione del Vangelo di Matteo (“chi vuole venire dietro a me [...] prenda la sua croce e mi segua”<sup>56</sup>), il fedele è invitato a farsi davvero carico del peso della croce: “Certamente tu faresti ben anima devota, se tu aiutasti el tuo Redemptor a portare la croce, e dicesti a quelli ministri: Datime ve prego la croce del mio Signore e io la porterò volentiera”<sup>57</sup>. Niente di strano quindi se, al momento della Deposizione, la notte del Venerdì santo, la consueta “anima” alla quale il testo si rivolge sarà sollecitata ad aiutare personalmente Giuseppe d’Arimatea e Nicodemo a trasportare il corpo di Cristo verso il sepolcro<sup>58</sup>.

### Libri devoti nell’Italia settentrionale, tra Quattro e Cinquecento

Da interpretare come il naturale esito della propensione della religiosità francescana a insistere sulla natura umana e dunque sull’accertabile, corporale verità dell’avventura di Cristo<sup>59</sup>, le suggestioni offerte dalle *Meditationes* si ispirano non a caso alla medesima sensibilità che già si era affermata con la cruciale esperienza del presepe di Greccio. Quando cioè, durante il Natale del 1223, Francesco in prima persona si prodigò affinché l’evento della Natività venisse ricreato realisticamente, ponendo la mangiatoia colma di fieno, oltre che un bue e un asino vivi, davanti agli occhi degli abitanti del piccolo borgo laziale, che veniva così a trasformarsi in una “quasi nova Betlheim”<sup>60</sup>. Un episodio in qualche modo fondativo della spiritualità del santo assiate, e al contempo un decisivo precedente per le sacre rappresentazioni che nei decenni e nei secoli successivi avrebbero amplificato quella finzione teatrale, replicando a loro volta molti degli atteggiamenti promossi dalla produzione letteraria appena analizzata<sup>61</sup>.

Approdato fino alla notte del presepe del 1223 e dunque entro un frangente ancora più remoto rispetto alle *Meditationes*, questo percorso a ritroso rischia di trasmettere la sensazione di un insanabile scarto cronologico tra il testo francescano, la cultura in cui affonda le sue radici e le testimonianze figurative da cui la nostra ricognizione ha preso avvio. In realtà, se già gli indizi forniti dal *Giardino de Oratione* e dagli *Esercizi* di Ignazio fanno capire che le cose non stanno in questi termini, a confortarci ulteriormente riguardo alla legittimità della connessione su cui si sta ragionando viene in aiuto un dato al quale si è prima fatto cenno, che contribuisce ad accorciare quella distanza di tempi, fino ad annullarla del tutto. Mi riferisco alla straordinaria fortuna che testi quali le *Meditationes* conobbero nei decenni a cavallo tra XV e XVI secolo, grazie soprattutto alla diffusione della stampa, variabile decisiva anche nell’ambito della divulgazione e della ricezione delle letture devote. Un concetto ben chiaro ancora una volta a Carlo Ginzburg, che già parecchi anni fa aveva spiegato come “tra la fine del Quattrocento e il principio del Cinquecento il pubblico dei lettori si trovò improvvisamente a poter disporre di una quantità di testi religiosi – raccolte di preghiere, scritti di pietà, commenti scritturali – risalenti a cinquanta, cento, trecento anni prima. Non c’è dubbio che per il lettore comune questi testi, per il loro carattere, e per il fatto di essere stati dati alle stampe, erano avvertiti come testi contemporanei”<sup>62</sup>.

Proprio così accadde, come lo stesso Ginzburg non manca di avvertire, anche per le *Meditationes*, protagoniste a partire degli anni settanta del Quattrocento di un formidabile successo editoriale testimoniato dai censimenti effettuati sulla produzione libraria del tempo<sup>63</sup>, utili a rivelare le decine di edizioni uscite in special modo a Venezia fino alla

metà del Cinquecento, oltre che la percentuale considerevole, tra di esse, di versioni volgarizzate del testo<sup>64</sup>, indizio importante di un suo approdo presso i ceti meno acculturati. Tutte indicazioni che ci assicurano della vitalità e della penetrante attualità conservate da quel libretto<sup>65</sup>. Ma c'è di più: l'attività editoriale a cavallo tra i due secoli registra infatti una vera e propria proliferazione di libri devoti che riproponevano manoscritti delle più diverse epoche i quali, oltre a propagare la sensazione che le parole stampate su quelle carte fossero coeve, ne consentivano una conoscenza smisuratamente più larga. Come avvenne tanto per la *Vita Christi* di Ludolfo, interessata da una diffusione di respiro europeo che ne favorì, come si è visto, anche l'approdo tra le letture appassionate di Ignazio di Loyola<sup>66</sup>, quanto per il *Giardino de Oratione*<sup>67</sup>, più volte stampato a Venezia tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del nuovo secolo.

Opere nate per una fruizione conventuale, o comunque circoscritta, conobbero in tal modo un'improvvisa notorietà senza steccati, che poté facilmente raggiungere anche il mondo dei laici, dando vita a una vera e propria trasformazione del quotidiano rapporto del fedele con la propria vocazione religiosa. Cosicché non deve sorprendere se – complice anche la ben maggiore difficoltà di accedere alla rare e costose versioni in lingua parlata della Bibbia<sup>68</sup> – si è giunti a identificare sia nelle *Meditationes*, che nella *Vita Christi* il vero “vangelo dei cristiani” fino a oltre il XVI secolo<sup>69</sup>. Quanto basta per riconoscere in quei volumetti toccanti un viatico quasi immancabile all'educazione spirituale rinascimentale<sup>70</sup>.

La capacità di questa tradizione letteraria di origine medievale di incidere profondamente sulla cultura dei decenni e dei secoli successivi trova del resto una conferma decisiva nei nuovi testi in volgare concepiti e dati alle stampe tra Quattro e Cinquecento, per accompagnare in privato l'esperienza di fede dei lettori. Scorrendo le pagine di questa produzione copiosa, capita spesso, infatti, di riscontrare una condivisione esplicita delle modalità di preghiera e della dimensione sensoriale divulgate dalle *Meditationes*. Che ad esempio sono platealmente riproposte nei componimenti di Pietro Bernardini da Lucca, il canonico regolare attivo come predicatore tra Venezia, Bergamo e Treviso nei primi anni del Cinquecento, i cui libri contendono a Savonarola il primato per numero di edizioni nell'ambito degli scritti di pietà composti tra XV e XVI secolo<sup>71</sup>. Un successo che trova ragione nel linguaggio schietto e coinvolgente del Bernardini, documentato in particolare dall'*Arte nova del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Iesu Christo*, pubblicato a più riprese a Venezia, dopo però che un primo esemplare era stato dato alle stampe a Bologna nel 1523. Non un fatto secondario se si considera che quell'edizione bolognese presenta come sua specifica variante un breve componimento di Girolamo Casio – il poeta noto per il suo prestigioso coinvolgimento nel mondo della committenza artistica<sup>72</sup> – in cui Cristo crocifisso si rivolge clamorosamente al lettore, per sollecitarne la pietà<sup>73</sup>.

Più delle rime ingenue del letterato bolognese interessano tuttavia i toni del testo dello stesso Bernardini<sup>74</sup>, nel quale l'autore radunava e adattava i contenuti di “circa duecento sermoni” da lui pronunciati a Venezia negli anni precedenti e come tali destinati “a donne e huomini semplici devoti pii e non dotti”<sup>75</sup>. La narrazione dei vari “articoli” della Passione si dipana così con accenti di sorprendente immediatezza, da analizzare tenendo conto delle avvertenze sui procedimenti dell'orazione esposti nella prima parte del libretto: “Debbi anchora prepararti circa al modo di meditare. Imperoché prima bisogna leggere, ovvero udire la pura historia, e quella a mente tenere, e poi elegere gli principali

punti di quella, e così distinguerli poi al tempo della meditatione, non tutti insieme, ma ad uno ad uno con morosità, e spacio di tempo quelli ben masticare, e pensare al modo che di sotto descriveremo, facendoti con la tua fantasia dunque el Signore presente e imaginando ogni cosa non altrimenti che attualmente in tua presentia tutto si facesse”<sup>76</sup>. Ecco dunque comparire di nuovo l'invito cruciale a sentirsi presenti sulla scena, finalizzato anche in questo caso a sperimentare una più totalizzante partecipazione ai fatti: “havendo tu secondo la historia semplicemente commemorato uno articolo o più della Passione, esempli gratia, l'articolo e il punto della Crucifissione e, havendo quello con alquanta mora pensato, e fattolo presente alla imaginatione quanto ti è possibile, imaginando quello come se tu fussi presente, e che attualmente vedessi il tuo Signore nudo e spogliato, come mansueto agnello tra crudi lupi [...] Essendo tu con la tua fantasia e forte imaginatione presente a questo crudele atto, ti debbi sforzare quanto puoi ad eccitarti, e commoverti alle lachrime per compassione del tuo Signore, perché molto maggiore sarà il tuo merito lacrimando che se solamente, come di sopra è detto, tu l'havera commemorato e pensato”<sup>77</sup>.

È in passi come questi dell'*Arte nova* che possiamo toccare con mano i tratti specifici dei libri in volgare per la formazione spirituale di primo Cinquecento. Il loro caratterizzarsi cioè, come ha chiarito Gabriella Zarri, “per semplicità di eloquio, assenza totale di riferimenti ad *auctoritates* bibliche, patristiche e alla stessa letteratura ascetico mistica”. In ossequio alla finalità di “indicare al lettore un metodo per vincere il peccato e le passioni, esercitare le virtù e raggiungere la contemplazione attraverso la pratica dell'orazione mentale”<sup>78</sup>. Tutte valutazioni che, oltre a rispecchiare i toni del volume del Bernardini, potrebbero però adattarsi bene anche ai contenuti di molti testi della letteratura francescana tardomedievale: quasi una riprova del filo rosso in grado di tenere unite quelle esperienze e il loro seguito cinquecentesco.

Sta di fatto che questa contestuale circolazione di scritti antichi e moderni, dal profilo spesso simile, garantì nei decenni tra XV e XVI secolo una clamorosa fioritura del libro destinato alla devozione personale, che divenne lo strumento fondamentale per l'affermarsi di una pratica religiosa meditativa e commossa – una vera e propria “via del paradiso”, la definirà nel 1533 il teologo domenicano Bartolomeo Spina<sup>79</sup> – da celebrarsi nella solitudine del proprio “cubicolo”. E per comprendere quale fosse lo spirito che favoriva questo fenomeno non ci sono parole migliori di quelle con le quali, a suo tempo, Lucien Febvre spiegava la proliferazione di edizioni della *Vita Christi* di Ludolfo nella Francia e nell'Europa di primo Cinquecento: “Perché questa voga? Perché questa serie di riedizioni [...]? Perché nel susseguirsi amoroso di meditazioni sulla vita terrena del Salvatore il vecchio autore faceva toccare con dito al fedele il suo Creatore, il suo Dio incarnato; lo mostrava mentre andava, veniva, parlava in ogni circostanza, e, supplendo al silenzio delle Scritture con le ciarle degli Apocrifi, circondava finalmente l'Uomo-Dio di una corona di citazioni patetiche [...]. Un dialogo diretto. Il credente e il Redentore”<sup>80</sup>.

Tutto ciò, ovviamente, non avvenne all'improvviso. Come è emerso dalle pagine che precedono, già ben prima dell'irruzione della stampa la cultura religiosa medievale aveva infatti manifestato una crescente disponibilità a coltivare l'orazione solitaria e privata (*l'oratio singularis*) come momento saliente dell'esperienza di fede<sup>81</sup>. Ne fornisce una prova proprio la stessa florida produzione dei testi manoscritti per l'uso personale fin qui commentati, attraverso i quali si può misurare il lievitare di questo orientamento,

specie nel corso del Trecento. Quando cioè la pratica della preghiera intima si propagò con maggiore insistenza, come testimonia tra l'altro, mantenendo lo sguardo puntato sul panorama europeo, la nascita della cosiddetta *devotio moderna*, la cruciale esperienza che, a partire dalla fine di quel secolo, animò l'ambiente religioso fiammingo, sulla scorta del pensiero di Geert Grote e della nascita della congregazione di Windesheim, fondata da Florens Radewijns.

Senza volersi addentrare nelle pieghe di un così rilevante fenomeno, destinato a produrre ricadute a largo raggio sulla sensibilità religiosa europea, può essere utile, nella nostra ottica, sottolineare almeno un aspetto specifico di quella vicenda. Vale a dire le molte peculiarità che la pongono in sintonia con la cultura francescana, nel segno non solo di una comune presa di distanza dalle "vane disputationes" teologiche, ma anche dell'adozione di pratiche di preghiera immaginativa direttamente ispirate alle *Meditationes* e finalizzate a favorire un più diretto confronto con il cuore della rivelazione cristiana. E cioè con il tema dell'Incarnazione, vero epicentro della spiritualità dei padri della *devotio moderna*<sup>82</sup>. Un confronto che, come illustra la fortunatissima *Imitazione di Cristo* ritenuta di Tommaso da Kempis, il testo più rappresentativo sorto in seno alla congregazione di Windesheim, doveva nuovamente giocare sul terreno di un dialogo intimo tra il devoto e il Redentore, che individuava nella Passione l'occasione privilegiata di quella meditazione privata, destinata a riconoscere nella sofferenza di Cristo il modello al quale uniformare la propria condotta di vita.

Molto si è discusso circa la reale influenza esercitata nel panorama italiano rinascimentale dalla *devotio moderna* fiamminga e dalla sua opzione per una pietà cristocentrica, sostanziata dalla preghiera solitaria. Tenendo conto del contesto che ci preme mettere a fuoco, è utile rilevare come molti dei riscontri più convincenti riguardo all'effettiva esistenza di questi rapporti ci conducano nel contesto dell'Italia settentrionale. A Venezia, innanzitutto, le cui antiche biblioteche monastiche conservavano un patrimonio consistente di testi dei 'devoti' fiamminghi<sup>83</sup>. Ma anche nelle città vicine, a partire da Padova e dal suo convento di Santa Giustina, casa madre della congregazione benedettina riformata. Ad assicurarci della familiarità di quella fervida comunità con gli ideali religiosi coltivati nelle Fiandre concorre infatti la registrazione, in un inventario della biblioteca del convento compilato giusto entro il 1500, di un numero considerevole di incunaboli e manoscritti contenenti proprio il testo, per lo più in versione latina, dell'*Imitazione di Cristo*, indicato in quell'elenco come "Liber devotissimus"<sup>84</sup>.

L'ipotesi più verosimile è che all'origine di una simile preferenza vi fossero gli orientamenti dell'abate Ludovico Barbo, il nobile veneziano che, oltre a essere ispiratore, poco prima della metà del Quattrocento, della riforma della congregazione di Santa Giustina, manifestò a più riprese una convinta sintonia con le nuove espressioni della devozione meditativa affermatesi al di là e al di qua delle Alpi, tale da candidarlo quale responsabile della circolazione presso la comunità padovana del testo attribuito a Tommaso da Kempis<sup>85</sup>. Una circostanza che riveste un particolare rilievo se si valuta come, a fronte di questa apertura verso il mondo della *devotio moderna* fiamminga, alcuni scritti del Barbo rivelino a loro volta una puntuale consonanza con le *Meditationes* francescane. Che risultano vistosamente echeggiate, ad esempio, in uno scritto breve ma piuttosto fortunato concepito nei primi anni quaranta del Quattrocento e dedicato proprio al *Modus meditando & orandi*<sup>86</sup>. Lo hanno notato sia un conoscitore della vicenda del Barbo come Ildefonso Tassi<sup>87</sup>, sia un attento esegeta dei rapporti tra cultura

religiosa e fatti figurativi come Guido Gentile, che ha posto l'accento in particolare su un brano del trattato del riformatore benedettino dedicato alla Natività. Nel quale emergono con evidenza la predilezione per la tecnica della visualizzazione e il consueto, esplicito invito al lettore a immaginarsi presente alla scena: "descende, o anima dilecta, ad presepe Dei tui et domini nostri Yesu Christi, et imagina te esse presentem et finge videre beatam virginem Mariam stantem genibus flexis ante puerum Yesum in admiratione et stupore tanti divini muneris, similiter et Joseph; et tu etiam in angulo illius domuncule sta in stupore et cogita [...]"<sup>88</sup>.

Ma i passaggi analoghi dello scritto del Barbo sono numerosi e coinvolgono ad esempio anche l'episodio della Cena in casa di Simone, nel quale colpisce la sollecitazione a 'fingersi' parte in causa all'avvenimento, ponendosi ai piedi di Cristo, al pari della Maddalena: "tandem cogita de duabus cenis, unam quam fecit in domo Simonis, et finge te videre Madgalenam correntem ad pedes Yesu plorantem et mugientem et clamantem pro venia, et finge audire illos clamores et gemitus, quia te provocabunt ad lacrimas. Et tu finge te ibi adesse ex alio latere cum tremore pone te ad pedes domini Yesu et plorando, etiam tu humilibus verbis pete veniam"<sup>89</sup>.

L'esperienza del Barbo ribadisce dunque la posizione d'avanguardia che l'area geografica veneziana, e di conseguenza anche i vasti territori della sua Terraferma, si trovarono ad assumere nella ricezione delle pratiche di spiritualità divulgate dai testi su cui ci si è soffermati. Del resto, che Venezia fosse in prima linea su quel fronte appare quasi nella logica delle cose, considerate le molteplici istanze di rinnovamento manifestate dalla città già nel corso del Quattrocento, complice anche l'esperienza dei canonici regolari agostiniani di San Giorgio in Alga, la congregazione che aveva ospitato molti devoti patrizi della città lagunare e della quale sempre il Barbo era stato, all'aprirsi del secolo, l'animatore più convinto.

Il primato subito assunto da Venezia nell'attività editoriale, e quindi anche nella pubblicazione dei libri in grado di indicare la "via del paradiso", non fece che amplificare questa vocazione. Rendendo disponibili ai religiosi e ai laici, attraverso innumerevoli testi a stampa, le suggestioni che provenivano dalle pagine delle *Meditationes*, come da quelle del *Giardino de Oratione*, del trattato del Barbo<sup>90</sup>, dell'*Arte nova* di Pietro Bernardini o della stessa *Imitazione di Cristo*<sup>91</sup>. Tutte circostanze che poterono lasciare il segno non solo sulla formazione culturale dei protagonisti del mondo del collezionismo e della committenza, ma anche sulle personalità degli artisti più motivati gravitanti in quel contesto. A cominciare dal veneziano Lorenzo Lotto, che, oltre a dimostrare nelle sue opere la conoscenza delle *Meditationes*, diede prova, nel corso degli anni, di un particolare attaccamento al toccante racconto della Passione offerto dall'*Imitazione di Cristo*. Ce lo fa capire l'edizione di quel libretto donata nel 1540 alla nipote Lucrezia e quella che due anni più tardi il pittore comprò per sé<sup>92</sup>.

Ma tutto lascia pensare che il patrimonio di letture in grado di indirizzare la sensibilità e le scelte figurative del bergamasco Moroni, cittadino della Terraferma veneta, fosse in larga misura analogo. Con in più la possibilità – sulla quale non è necessario imbastire battaglie ideologiche, come si è visto – che tra di esse figurassero anche gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola.



1-2. Lorenzo Lotto, *Commiato di Cristo dalla Vergine con Elisabetta Rota*, intero e particolare. Berlino, Gemäldegalerie



3-4. Giovan Battista Moroni, *Devoto in preghiera e il Battesimo di Cristo*, intero e particolare.  
Milano, collezione Etro

## Riflessi figurativi della letteratura devozionale: la situazione degli studi

Quando si valuta la produzione libraria cui si è fatto finora riferimento è bene considerare che essa non si configura come un universo a sé stante, ma come l'emergenza meglio apprezzabile ai nostri occhi, vista la ricchezza della documentazione superstite, di un tessuto di espressioni religiose variegato, in molti casi ispirato dai medesimi obiettivi. Non è infatti difficile verificare come atteggiamenti paralleli trovassero ospitalità, nei medesimi tempi, anche in altri ambiti che scandivano la vita quotidiana dei fedeli. A partire dalla pratica così influente della predicazione, spesso caratterizzata da una dimensione visualizzante e da un'esortazione alla rivisitazione concreta della storia sacra del tutto analoghe a quelle riscontrate nei libri devoti<sup>93</sup>. Come da solo basterebbe a illustrare il caso dei sermoni di Pietro Bernardini, direttamente confluiti nella stesura della sua *Arte nova*. Ma a favorire il propagarsi di queste istanze contribuivano anche altre occasioni: molto di frequente esse si insediavano, ad esempio, entro le dinamiche già evocate del teatro sacro<sup>94</sup>, oppure, come hanno illustrato le ricerche di Danilo Zardin, nelle forme della lirica edificante, rese popolari dalla loro declinazione cantata<sup>95</sup>, e negli esercizi di preghiera e di pietà delle confraternite. Per non dire di tutto ciò che comportava l'esperienza, certo più rara, del pellegrinaggio, viatico per un rapporto fisico con i luoghi della rivelazione, perfettamente in sintonia con le raccomandazioni promosse nella letteratura devozionale.

Punta di diamante di questi orientamenti, la produzione libraria ne forniva in un certo senso la formulazione più perentoria, destinandola in via privilegiata alla formazione spirituale dei singoli individui. Il cui percorso, tuttavia, poteva trovare un costante incentivo di uguale segno in questi momenti di vita comunitaria e di condivisione. Non è dunque un caso che proprio questa doppia dimensione, privata e pubblica, del fenomeno emerga con chiarezza anche all'interno della tradizione di studi che, ormai da più di un secolo, ben in anticipo sulle indagini dedicate a Lotto e Moroni, ha tentato di riconoscere eventuali relazioni tra la cultura religiosa di cui si sono appena definiti i contorni e i fatti artistici coevi<sup>96</sup>. Il riferimento non riguarda tanto le ricerche finalizzate a rintracciare, nelle opere di pittori, miniatori e scultori, dirette ricadute iconografiche dei contenuti narrativi dei testi devoti<sup>97</sup>. Per molti versi più interessante e ambizioso si è infatti rivelato quel filone di studi che, fin da tempi di Henry Thode<sup>98</sup>, si è posto l'obiettivo di esplorare eventuali connessioni tra il registro di quelle invenzioni letterarie e le modalità di racconto e di concezione delle immagini della produzione figurativa coeva e successiva<sup>99</sup>. Come è avvenuto, per citare un episodio tra molti, con le riflessioni sul prodigioso cantiere del Sacro Monte di Varallo, episodio paradigmatico degli incroci tra arte e fede all'aprirsi dell'età moderna, del quale è stata a più riprese messa in luce la profonda complicità con le tematiche qui discusse. Un fatto su cui non è il caso di dubitare, se si considera che quel complesso di cappelle nel quale si restituivano con effetti iperrealistici le vicende della vita di Cristo e i luoghi santi della Palestina era sorto per volontà di Bernardino Caimi, un osservante francescano vissuto alla fine del Quattrocento, al quale la sensibilità visualizzante ed empatica delle *Meditationes* doveva essere perfettamente familiare, visto che il testo è platealmente evocato nei suoi sermoni<sup>100</sup>. Quanto basta per ribadire, tra l'altro, come l'eco di quel manuale di preghiera fosse in grado di penetrare entro una stagione ben successiva alla sua formulazione.

Accanto a queste esplorazioni incentrate sulle grandi iniziative artistiche destinate alla fruizione pubblica, le ricerche non hanno poi mancato di cogliere l'incidenza, per molti

aspetti più marcata, che la medesima cultura religiosa esercitò sul variegato universo della produzione figurativa per i singoli devoti. Un tema sul quale hanno aperto nuove prospettive gli studi di Sixten Ringbom e di David Freedberg evocati in precedenza<sup>101</sup>, concordi nel sottolineare, ad esempio, come i processi di meditazione promossi dall'orazione mentale trovassero un supporto decisivo nel rapporto ravvicinato dei fedeli con le immagini domestiche, incentivo naturale all'esercizio di questa pratica<sup>102</sup>. Il dialogo intimo con quelle rappresentazioni costituiva infatti uno stimolo ideale per ricomporre nella propria mente gli elementi salienti degli avvenimenti evangelici, così come richiedeva la letteratura edificante del tempo. Con tutto ciò che ne conseguiva sul terreno dell'assetto e dell'ideazione delle stesse raffigurazioni sacre, molto spesso calibrate al fine di svolgere al meglio questa funzione di tramite e di sollecitazione, anche in termini di coinvolgimento emotivo.

Non appare infatti un caso che il propagarsi a largo raggio di queste modalità di preghiera avvenga in parallelo con una progressiva trasformazione del dipinto per la devozione privata<sup>103</sup>. Un fenomeno in questo caso avvistato già da Erwin Panofsky e quindi analizzato in modo sistematico ancora da Ringbom e poi da Hans Belting, che ne hanno precisato la diffusione sia nell'ambito nord-europeo che in quello italiano, nei decenni che corrono tra il secondo Quattrocento e il primo Cinquecento<sup>104</sup>. Dunque, di nuovo, entro un frangente ormai pienamente rinascimentale.

A costituire uno dei dati salienti di questo mutamento è l'insinuarsi, in quella tipologia di opere, di un'accesa intonazione patetica, originata da un approccio concentrato sui personaggi principali delle scene, colti in presa ravvicinata, il più delle volte a mezza figura, secondo modalità di inquadratura che traevano origine dal repertorio delle antiche icone, ma ne modificavano profondamente i risultati espressivi, giungendo a creare l'effetto che Ringbom ha efficacemente definito come "dramatic close-up"<sup>105</sup>. Estrapolate dal contesto ambientale, le immagini dei protagonisti, solitarie o accompagnate da pochi comprimari, venivano così a configurarsi come presenze incombenti, in grado di incatenare gli occhi e l'animo del devoto e di intensificare la sua esperienza di meditazione<sup>106</sup>. Tutti requisiti che si insinuarono nell'intero, vasto campionario iconografico della produzione per la devozione personale, trovando però la più assidua applicazione nelle immagini della Passione di Cristo: le stesse verso le quali si orientava, come un vero e proprio polo magnetico, la vocazione cristocentrica che attraversò la cultura religiosa dei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Quando cioè l'impulso fornito in tal senso dalla cultura francescana si contaminò anche in Italia con l'atteggiamento sotteso a testi come l'*Imitazione di Cristo* e con il loro invito a tenere quale costante orizzonte dei propri pensieri i momenti finali della vita di Gesù.

A incarnare queste propensioni contribuì innanzitutto, com'è noto, l'iconografia ormai da tempo assestata dell'*Imago pietatis*, incentrata sulla raffigurazione di Cristo morto a mezzo busto entro il sepolcro, in posizione eretta, a volte affiancato delle figure dei dolenti e dagli angeli, a volte laconicamente isolato<sup>107</sup>. Ben presto, tuttavia, quell'immagine coniata già dalla cultura figurativa bizantina si trovò a essere affiancata da una nutrita sequenza di rappresentazioni tematicamente affini, dedicate a Cristo benedicente, all'Ecce Homo, a Cristo alla colonna, all'Incoronazione di spine, a Cristo deriso, a Cristo portacroce, a Cristo risorto che mostra le stigmate. Col risultato di dar vita a un'esplorazione pressoché esaustiva dei misteri della Passione, arricchita a volte da rappresentazioni che non esitavano ad associare in un'unica raffigurazione le peculiarità di due o più di questi

episodi. Oppure a inscenare una rievocazione della sofferenza del Redentore, priva di un preciso aggancio testuale con la sacre scritture. Il che ci fa capire come, in molti di questi esemplari, le esigenze della meditazione finissero col prevalere su quelle della narrazione didascalica degli avvenimenti<sup>108</sup>.

Ci sono dunque valide ragioni per riconoscere in questa nuova tipologia di immagini un suggestivo riverbero delle inclinazioni della letteratura devota, tanto che è quasi naturale interpretare la loro sorprendente proliferazione come un fenomeno in qualche modo parallelo al travolgente successo goduto, negli stessi decenni, dalle edizioni delle *Meditationes* e dei molteplici scritti formulati sul suo modello<sup>109</sup>.

Non v'è dubbio, tuttavia, che dovendo individuare le testimonianze figurative nelle quali il rapporto con la spiritualità di questi testi si manifesta in modo più esplicito e riconoscibile, la scelta si indirizzi verso un altro ambito: esattamente quello al quale ci riconducono i dipinti di Lorenzo Lotto e Giovan Battista Moroni da cui si è preso avvio e la particolare attitudine dei devoti in entrambe le opere. Osservate avendo una più precisa consapevolezza delle modalità di preghiera del tempo, le due tele si rivelano infatti un fotogramma in grado di restituire con sorprendente esattezza le dinamiche dell'orazione mentale e i procedimenti di visualizzazione mnemonica a essa connessi. Una circostanza che rende tanto più utile, a questo punto, accertare come la regia di quegli esemplari si riveli un fatto tutt'altro che isolato nella produzione artistica rinascimentale. All'interno della quale, anzi, non è difficile riconoscere molti altri episodi ispirati dai medesimi intendimenti e in grado di ribadire le connessioni su cui si sta insistendo.

### **Un modello storiografico: le ricerche sull'immagine del devoto nella pittura fiamminga del Quattrocento**

Occorre in verità ammettere come, a dispetto della rilevanza di queste contaminazioni, lo studio del loro propagarsi in ambito italiano sconti ancora oggi un consistente ritardo. Per lo più limitate a qualche affondo su singoli episodi, come i due illustrati, le ricerche non mi pare abbiano infatti mai tentato di fare luce sul profilo complessivo di una vicenda che merita invece di essere affrontata con maggiore attenzione e con uno sguardo di più ampio respiro<sup>110</sup>. Che consenta ad esempio di introdurre nella discussione una circostanza fondamentale, sostanzialmente trascurata nella storiografia italiana sull'argomento. Vale a dire la notevole fortuna che rappresentazioni con caratteri simili a quelli individuati nelle opere di Lotto e Moroni godettero nell'ambito della grande stagione della pittura fiamminga del Quattrocento<sup>111</sup>. La cui familiarità con le tematiche qui discusse è già da tempo oggetto di importanti riflessioni, alle quali hanno fornito un iniziale, decisivo contributo specialmente gli studi di Craig Harbison<sup>112</sup>.

In parte ispirate da alcune aperture di Ringbom<sup>113</sup>, le ricerche di Harbison hanno infatti messo a fuoco il diffondersi nelle Fiandre, a partire soprattutto dagli anni venti del Quattrocento, di modalità di rappresentazione del devoto del tutto particolari, contraddistinte non solo dall'insolita rilevanza assunta dalla sua figura nell'ambito della scena sacra, ma anche dall'attenzione riservata alla sua pratica di preghiera e al suo atteggiamento meditativo. Che in molti casi risulta orientato proprio sul versante immaginativo, vale a dire sulla propensione a vedere "con gli occhi della mente" il tema oggetto della propria orazione. Tutti elementi che, già a partire dai dipinti del Maestro di Flémalle e di Jan van

Eyck, contribuiscono a introdurre una nuova relazione tra l'episodio narrato e il committente in preghiera che l'affianca.

Tra gli approfondimenti proposti da Harbison merita di essere ricordato, per il suo valore emblematico, quello riguardante il cosiddetto *Trittico Bladelin* della Gemäldegalerie di Berlino (figg. 7-8): uno dei capolavori della stagione relativamente giovanile di Rogier van der Weyden, che vi pose mano poco prima della metà del Quattrocento<sup>114</sup>. Tradizionalmente identificato senza motivazioni conclusive in Pieter Bladelin, il personaggio cui si deve la commissione del dipinto berlinese è raffigurato nel pannello centrale del trittico, a destra dell'*Adorazione del Bambino*, in una posizione che simmetricamente bilancia quella del san Giuseppe sulla sinistra e che trasforma la sua presenza in un elemento irrinunciabile, oltre che del tutto eminente, per l'equilibrio dell'opera.

Collocato di tre quarti, in ginocchio con le mani giunte, l'uomo è colto in un momento di profonda concentrazione, con il capo e lo sguardo abbassati nell'atteggiamento di chi è completamente assorbito dallo sforzo di rievocare nella propria mente l'episodio celebrato a breve distanza da lui<sup>115</sup>. L'intensità dell'esplorazione psicologica del volto e il ruolo assunto nell'assetto del dipinto garantiscono dunque all'entrata in scena del committente un impatto ben più ridondante rispetto a quello che di norma compete a simili figure; al punto che risulta pressoché impossibile, a chiunque osservi lo scomparto centrale dell'opera, considerare il suo soggetto, la vicenda dell'*Adorazione del Bambino*, senza porlo in diretta relazione con la figura del presunto Pieter Bladelin e senza sperimentare nuovamente la sensazione che la sacra capanna e i suoi protagonisti si rivelino ai nostri occhi anche in quanto oggetto della meditazione e degli esercizi di visualizzazione da lui messi in atto<sup>116</sup>.

Che proprio la dimensione visionaria costituisca un aspetto determinante del capolavoro di Rogier è del resto suggerito, come ha sottolineato Harbison, da alcuni indizi rivelatori, a partire dal fatto che l'immagine dell'*Adorazione* nel pannello centrale del trittico risulta ispirata alle fortunate *Rivelazioni* di santa Brigida di Svezia, vale a dire la narrazione delle esperienze mistiche della terziaria francescana del tardo Trecento, alle quali rimanda, tra gli altri, il dettaglio della candela tenuta da san Giuseppe<sup>117</sup>. Ne consegue che il devoto si presenti a noi nella situazione di chi sta rivivendo in prima persona la rivelazione ricevuta dalla mistica svedese: una circostanza che contribuisce a enfatizzare la percezione della scena come il frutto della sua meditazione immaginifica. Tanto più che un'analoga insistenza sulla tematica visionaria caratterizza anche i pannelli laterali del trittico, nei quali trovano posto, non a caso, gli episodi della *Visione di Augusto con la Sibilla* e della *Visione dei magi*<sup>118</sup>, viatico ideale per riconoscere una medesima propensione anche nella preghiera del committente nel pannello centrale. Senza però che ciò impedisca di cogliere lo scarto inequivocabile che separa la sua esperienza da quelle evocate dalle tavole laterali e dalle stesse *Rivelazioni* di santa Brigida.

Come sempre avviene nelle immagini che ci interessano, infatti, la vicenda che coinvolge il devoto non ha nulla a che vedere con apparizioni miracolose o con visioni acquisite in un momento di perdita dei sensi<sup>119</sup>: essa si configura, in modo più sommo, come un semplice, intenso momento della propria preghiera. La dimensione 'visionaria' si declina pertanto, nel suo caso, alla stregua di un'esperienza pacata, accessibile a chiunque e perfettamente allineata alle modalità della coeva pratica devozionale, contraddistinta proprio dalla propensione a ricondurre su un piano di domestica e commossa interiorità l'ardore dei grandi mistici.

Che la situazione in cui si trova coinvolto il protagonista del trittico di Rogier vada intesa in questi termini, dai contorni per così dire quotidiani e ordinari, è ribadito anche dalle affinità che corrono tra il suo atteggiamento e quello messo in mostra da molte altre figure di devoti nei dipinti di questa stagione aurea del Rinascimento fiammingo. La ricognizione delle opere di Jan van Eyck, del Maestro di Flémalle, dello stesso van der Weyden e dei loro diretti seguaci consente infatti di verificare la predisposizione di quegli artisti e dei loro committenti ad adottare stratagemmi del tutto innovativi. Che trovano molto spesso come denominatore comune proprio la precisazione dell'attitudine visualizzante del devoto. Esattamente ciò che avviene, concentrando lo sguardo su un episodio in qualche modo fondativo in questo campo, nella raffigurazione del *Cancelliere Nicolas Rolin in preghiera davanti alla Vergine*, il capolavoro vaneyckiano del Louvre, realizzato verso la metà degli anni trenta del Quattrocento (fig. 9).

In quella sorta di incunabolo della messa in scena della moderna devozione laica, il cancelliere di Filippo il Buono è raffigurato in ginocchio con le mani giunte e lo sguardo fisso davanti a sé nell'atto di chi, dopo aver letto le parole del libro aperto appoggiato sull'inginocchiatoio, applica tutto se stesso nella pratica della meditazione<sup>120</sup>. A suggerire che proprio quell'esercizio interiore costituisca un ingrediente essenziale della rappresentazione contribuisce il ruolo a dir poco amplificato della figura di Rolin, che in sostanza divide in modo paritario con la Vergine e il Bambino rivolti verso di lui lo spazio a disposizione. Con la conseguenza che anche in questo caso i personaggi sacri si configurano come presenze connesse in modo imprescindibile alla preghiera del cancelliere, perdendo i connotati di un'immagine autonoma e acquisendo quelli di una rivelazione dell'oggetto su cui si sta concentrando il protagonista.

I tratti sorprendenti di opere come la piccola tavola del Louvre obbligano a interrogarsi sulle origini di questa centralità del devoto, da leggersi innanzitutto in relazione alle conquiste maturate dalla civiltà pittorica fiamminga a partire dal terzo decennio del Quattrocento. E cioè al suo approdo a un'efficacia espressiva nel campo del ritratto che non ha precedenti nella cultura artistica europea e che consentì ai suoi capiscuola di portare alla ribalta un'umanità, fatta di donne e uomini contemporanei, che mai era apparsa così vera, ponendo in risalto i tratti irriducibili, fisici e psicologici, di ogni individualità. È dunque alla luce dei raggiungimenti sul terreno figurativo che va in prima istanza ammirata questa galleria spesso memorabile di devoti, che rischierebbe tuttavia di restare in buona parte incompresa se non si tenessero in conto anche le sue relazioni con gli orientamenti della cultura religiosa del tempo<sup>121</sup>. E, in particolare, con il diffondersi di quella pratica di preghiera intima e privata di cui si è delineato il profilo e che trovò proprio nelle Fiandre del tardo Trecento e del primo Quattrocento un consenso ad ampio raggio. Non solo grazie all'esperienza in senso stretto della *devotio moderna*, ma anche in virtù della larga diffusione goduta in ambito fiammingo dalle *Meditationes* e dalla *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia, entrambe individuate da Harbison come indispensabile cornice culturale delle rappresentazioni del devoto formulate in quel contesto e delle loro implicazioni sul terreno della meditazione visualizzante<sup>122</sup>.

Del resto, che la comprensione di queste vicende vada ricercata anche nelle dinamiche della quotidiana esperienza di fede è dimostrato dal fatto che i più significativi precedenti dell'inusitata rilevanza assunta dai committenti fiamminghi si rintracciano proprio tra le illustrazioni dei libri destinati alla preghiera privata, prodotti sia al di là che al di qua delle Alpi<sup>123</sup>. Nei quali, specie a partire da alcuni esemplari di inizio Quattrocento, è dato

spesso registrare, tra l'altro, un esplicito e ripetuto accoglimento della dimensione 'visionaria'<sup>124</sup>. Tanto che non risulta azzardato interpretare le esperienze dei grandi innovatori del Rinascimento degli antichi Paesi Bassi come il primo e audace tentativo di trasferire nel campo della pittura soluzioni già famigliari alla decorazione dei codici miniati per l'uso personale.

La contaminazione di questi fatti figurativi con la pratica devozionale appare dunque supportata da molti riscontri, tra i quali merita attenzione un'ulteriore sollecitazione fornita da Harbison, tramite il confronto di due immagini per il culto privato realizzate nelle Fiandre del tardo Quattrocento: una tavola con il *Compianto su Cristo morto* eseguita sullo scorcio del secolo, nella sua fase giovanile, da Jan Provost (fig. 13) e una pagina di qualche anno precedente del sontuoso *Libro d'ore di Maria di Borgogna*, raffigurante *Cristo inchiodato alla croce*<sup>125</sup> (fig. 12). Nonostante le loro differenti funzioni, le due opere risultano accomunate da una singolare, decisiva incursione iconografica, individuabile nell'affacciarsi in primissimo piano di un libro di preghiere aperto, rivolto chiaramente verso lo spettatore. Ne deriva che i momenti della Passione raccontati nelle due scene si presentino ai nostri occhi in un rapporto di vincolante dipendenza dalle pagine del libro, il cui inserimento permette di registrare con sorprendente esattezza, in modo quasi didascalico, proprio il passaggio dalla lettura alla meditazione visualizzante. Una pratica osservata però in questo caso non più, per così dire, dall'esterno, ma cogliendo l'esperienza soggettivamente, dal punto di vista del devoto, nel momento dell'appalesarsi al suo cospetto dell'episodio al quale l'ha richiamato il testo del volumetto<sup>126</sup>.

Gli esempi fin qui considerati testimoniano come questa propensione a introdurre il tema della 'visione' – nei termini che si è precisato (e dunque con il sostantivo inevitabilmente collocato tra virgolette) – riguardi non solo le opere eseguite per la devozione privata ma anche quelle di destinazione pubblica. Tra le quali basterebbe ricordare, tornando alle origini di questa vicenda, il *Trittico di Mérode* del Maestro di Flémalle (figg. 5-6), collocabile in prossimità del 1430, oppure la pala realizzata ancora da van Eyck nel 1436 per il canonico van der Paele (figg. 10-11), entrambi caratterizzati da una presentazione del donatore sostanzialmente allineata alle prerogative qui messe a fuoco. Mentre la dimensione 'visionaria' del capolavoro eyckiano<sup>127</sup> è rivelata soprattutto dal brano memorabile dello sguardo perso nel vuoto del committente, anche lui raffigurato nell'atto di meditare quanto appena letto tra le pagine del libro aperto nelle sue mani, qualcosa di più sorprendente si registra nel precedente *Trittico di Mérode*<sup>128</sup>, nel quale la scena si arricchisce di un elemento di toccante suggestione. Lo rivela il dettaglio della porta che si apre davanti alla coppia di coniugi inginocchiati nello sportello di sinistra e che consente all'uomo, posto in una collocazione più avanzata, di accedere concretamente alla 'visione' della stanza nella quale si sta celebrando il mistero dell'*Annunciazione*, rappresentato nello scomparto centrale.

Le soluzioni introdotte in queste opere pubbliche non impediscono però di apprezzare come siano soprattutto le immagini di destinazione privata quelle disposte a sperimentare soluzioni più innovative; in virtù anche della maggiore enfasi che in esse poteva assumere la figura del committente, introdotta in tale contesto non tanto nelle vesti di donatore, quanto piuttosto in quelle esclusive di vero e proprio devoto. Una differenza di cui si possono cogliere bene le conseguenze analizzando una specifica tipologia di dipinti per l'uso personale che ottenne grande successo in ambito fiammingo nel corso del Quattrocento, vale a dire il dittico che affiancava, sui suoi due scomparti interni, l'immagine del committente in preghiera e quella di una scena sacra<sup>129</sup>.

La ricognizione sistematica che la letteratura degli ultimi decenni ha dedicato al tema ci consente di apprezzare con una nuova consapevolezza l'evoluzione di questo manufatto, inizialmente interpretato da van Eyck accostando alla rappresentazione dell'orante a figura intera quella della cosiddetta *Madonna nella chiesa*, un'immagine mariana, anch'essa a tutta figura, che spesso intendeva ricordare una concreta esperienza di pellegrinaggio da parte del committente<sup>130</sup>. Già a partire dagli esemplari realizzati da Rogier van der Weyden e dalla sua bottega poco oltre la metà del secolo<sup>131</sup>, la tipologia si orientò tuttavia verso la sua formula più fortunata, caratterizzata dalla presentazione a mezzo busto dell'orante e della figura oggetto della sua devozione, il più delle volte una *Vergine col Bambino* o un'*Imago pietatis*. Ne risultava dunque ribadita la scelta di affidare uguale spazio al devoto e al personaggio sacro, alla quale veniva tuttavia ad aggiungersi, tramite questa inquadratura ravvicinata, la possibilità di esplorare con maggiore intensità l'atteggiamento di preghiera dei devoti e di mettere in gioco i raggiungimenti spesso memorabili cui approdò la ritrattistica fiamminga quattrocentesca. Due componenti che vediamo affermarsi con esiti altissimi, ormai all'altezza del 1487, nel dittico di Hans Memling con *Maarten van Nieuwenhove in preghiera e la Vergine col Bambino* (figg. 14-15): un'opera che permette di cogliere anche l'originalità con la quale la pratica della meditazione visualizzata poteva tradursi in immagine.

Diversamente da quanto avviene nelle precedenti invenzioni analoghe di Rogier, prive di indicazioni ambientali, la coppia di tavole di Memling colloca infatti i protagonisti in un spazio domestico ben definito che unifica le due scene, consentendo ai personaggi di abitare un medesimo luogo, da intendersi come evocazione, arricchita da elementi simbolici, della dimora del committente, esponente di spicco nella comunità di Bruges<sup>132</sup>. La Madonna si trova dunque a fare la sua 'apparizione' nella stessa stanza occupata dal devoto in preghiera, andandosi a disporre a brevissima distanza da lui. E che proprio questo sia il senso della rappresentazione lo conferma una sequenza di dettagli inequivocabili, dalla continuità del paesaggio visibile oltre le finestre degli ambienti delle due tavole, al motivo del lembo del manto della Vergine che sconfinava nello scomparto del devoto, insinuandosi proprio sotto il libro delle preghiere. Per finire con il brano dello specchio tondo alle spalle della Madonna, che tramite un incantato gioco di duplicazione ci restituisce riflessi, in una perfetta unità di spazio, le *silhouettes* dei due protagonisti<sup>133</sup>. È soprattutto osservando quest'ultimo particolare che si percepisce come la dinamica sottesa all'opera – e alla gran parte di questi dittici – sia nuovamente quella della visione "con gli occhi della mente"; qui arricchita dallo stupefacente manifestarsi della Vergine tra mura del tutto domestiche: un'invenzione che contribuisce a rendere ancora più confidenziale e intimo il rapporto tra l'orante e la destinataria della sua preghiera<sup>134</sup>.

#### **'Visioni' di devoti nella pittura dell'Italia settentrionale. Da Solario a Moroni**

Considerando la consistenza delle penetrazioni al di sotto delle Alpi dei modelli fiamminghi, l'ipotesi che essi abbiano lasciato una traccia anche su questo specifico versante, influenzando le consuetudini di alcuni pittori italiani del Quattrocento e del primo Cinquecento, appare assai verosimile<sup>135</sup>. Ancora tutta da ricostruire, la trama di queste eventuali ripercussioni richiede però di essere delineata con prudenza, tenendo sempre davanti agli occhi la mappa delle effettive presenze e dell'accertata conoscenza nei centri della nostra penisola di opere degli antichi Paesi Bassi contraddistinte dai requisiti verso

cui si è concentrato lo sguardo<sup>136</sup>. Un aspetto, quest'ultimo, sul quale le informazioni in realtà per il momento scarseggiano<sup>137</sup>.

Quali che siano i risultati che una simile ricognizione potrà garantire, è bene comunque non farsi portare fuori strada dalla tentazione di individuare nelle tendenze affermatesi nel contesto nordico la fonte obbligata per spiegare le analoghe propensioni radicatesi in epoche successive in altre situazioni geografiche. Che un simile approccio sia poco convincente lo suggeriscono del resto già le tele di Lotto e Moroni commentate in apertura, nelle quali, come avviene nella maggior parte dell'opera dei due artisti, non è dato avvertire alcuna diretta suggestione per le esperienze pittoriche fiamminghe<sup>138</sup>.

La sensazione, dunque, è che il propagarsi un po' in tutta Europa<sup>139</sup> della particolare relazione tra orante e scena sacra sviluppatasi inizialmente negli antichi Paesi Bassi del Quattrocento sia da interpretare, innanzitutto, come la conseguenza dell'affermarsi a largo raggio di una sensibilità devozionale che premeva affinché lo sguardo degli artisti si concentrasse sulla meditazione e sulla pratica immaginativa del fedele.

Del tutto significative in proposito risultano le indagini che, dopo l'intervento di apertura della Cortesi Bosco, hanno fatto ulteriore luce sul contesto in cui nacque il *Commiato dalla Vergine* realizzato da Lotto a Bergamo nel 1521. Come ha precisato in particolare Francesco Colalucci, infatti, è molto probabile che l'idea di riflettere su quella vicenda della Passione trovasse ispirazione non solo nella lettura delle *Meditationes*, ma anche in un'altra fonte temporalmente molto più contigua al dipinto. Vale a dire i già menzionati sermoni di Pietro Bernardini, l'infervorato canonico regolare del quale risulta utile ricordare la presenza a Bergamo durante la Quaresima del 1520 in qualità di predicatore prescelto dagli Anziani della città<sup>140</sup>. Se i contenuti di quei sermoni bergamaschi ci sono sconosciuti, l'attenzione dedicata dal religioso toscano all'episodio del *Commiato* è documentata dalla sua ampia trattazione reperibile nell'*Arte nova*, il testo pubblicato nel 1523 contenente gli adattamenti delle prediche pronunciate dal Bernardini a Venezia negli anni anteriori al suo passaggio a Bergamo.

Contraddistinto da una lettura della vicenda incentrata sui tormenti che sconvolsero la Vergine al momento della partenza del Figlio e della presa di coscienza del suo imminente destino, il brano in questione conferma la propensione del predicatore a interrompere il flusso della narrazione con espliciti inviti al devoto affinché fissi con plastica nitidezza nella propria mente, nel caso specifico, la situazione di Maria, lasciandosi coinvolgere nel dramma che la riguarda: "Hor pensa di quante ferite e di quanti crudeli coltelli fu trapassato quello virgineo cuore della sconsolata e meschina madre quando tali parole dal suo lachrimante e pietoso figlio intendeva [...] Hor non vedi quanto sia stata dolente e dura questa dipartenza nella quale s'è partito l'unico figlio della vidua madre [...]. O anima fedele, che fai? O devoti contemplatori, che non correte? O mie dilette figliole, venite meco e aiutiamo questa santa meschina madre [...] Moveti adonche anima mia e pensa chi sono quelli che piangono e per chi piangono, e quanto amaramente piangono"<sup>141</sup>.

Quanto mai stringente sul terreno dei contenuti, oltre che per la coincidenza cronologica e geografica, il riscontro serve a comprendere come la genesi di questi dipinti vada innanzitutto letta in relazione ai sentimenti religiosi dei vari contesti che li videro nascere. E non appare casuale, al riguardo, che una delle aree nelle quali questo genere di rappresentazioni venne sperimentato con esiti più sorprendenti coincida con i territori del Veneto e della Lombardia, contraddistinti come si è visto da una posizione di avanguardia sul fronte dell'accoglimento delle nuove idee spirituali e dei testi che le veicolavano.

A fornire una prima prova significativa in questo senso sono due dipinti di simile concezione che precedono di qualche anno l'esemplare lottesco, il più antico dei quali va riconosciuto in una piccola tavola della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, eseguita con ogni probabilità in Lombardia all'aprirsi del Cinquecento da Andrea Solario, pittore costantemente in viaggio, a quel tempo, tra la Milano leonardesca e la Venezia di Bellini e Giorgione<sup>142</sup> (fig. 16). In un paesaggio ombroso, di ispirazione appunto lombardo-veneta, l'opera accoglie un Cristo portacroce di profilo a figura intera, in atto di incedere verso il committente del dipinto: un frate certosino inginocchiato in preghiera davanti a lui, del quale il pittore milanese descrive con raffinatezza l'espressione sottilmente alterata dall'emozione per quell'impensabile incontro tra le radure della campagna. Fatte salve le diverse inclinazioni dello stile, prevalentemente orientate in quel caso sulla Venezia di Tiziano, qualcosa di molto simile accadrà qualche anno più tardi, tra il 1518 e il 1519, nel *Cristo con la croce e un devoto* dell'Accademia Carrara di Bergamo: un dipinto realizzato nella sua stagione giovanile dal bresciano Alessandro Bonvicino, il Moretto (fig. 17), nel quale la regia compositiva dell'esemplare solariano appare ripetuta nella sostanza<sup>143</sup>. Senza che ciò impedisca di rilevare alcune significative varianti, che riguardano innanzitutto il Cristo con la croce, introdotto in scena in questo caso già come Risorto, con le stigmate in vista, e in qualità di intercessore del committente – quasi certamente un laico – presso la sfera divina<sup>144</sup>. La fervida preghiera del certosino della tavola di Brescia appare così sostituita, nel devoto del dipinto morettesco, da un atteggiamento di più teatrale coinvolgimento espresso dalla gestualità del personaggio, raffigurato con il corpo leggermente proteso in avanti, lo sguardo assorto e le braccia conserte, dalle quali sono appena cadute, rovesciandosi, le due tavole appoggiate al suolo.

Si tratta in ogni caso di differenze che non nascondono le analogie di fondo con il dipinto di Solario, del quale l'opera di Moretto replica l'idea di un confronto solitario del committente con il mistero del sacrificio salvifico della Croce. Un'esperienza che in entrambe le tavole è rievocata concedendo un'ampia porzione di spazio ai due devoti inginocchiati e indagando la modalità della loro preghiera. Più silente e concentrata nel certosino di Solario<sup>145</sup>, maggiormente votata all'abbandono contemplativo nel personaggio di Moretto, quasi smarrito al cospetto del concretizzarsi davanti a lui dell'immagine di Cristo risorto. Che l'«apparizione», anche in questo caso, sia diretta conseguenza della lettura di un testo sacro, lo dimostrano proprio le tavole che il protagonista ha appena lasciato cadere a terra, nelle quali compare una citazione dalla *Vulgata* del Salmo 30: «Illustra / faciem / tua[m] / su / per servu[m] / tuu[m] sal / vu[m] me / fac / in mi[sericordi]a tua / Domine: / non confu[n]dar / q[uoniam] / invocavi te»<sup>146</sup>, del tutto adeguata ai contenuti della scena e alla sua dimensione 'visionaria'.

Ma ancora più interessante risulta l'iscrizione abbreviata «UNI EO / ET HO MEDI / HO CHRI / IESU», vergata sul plinto in secondo piano (fig. 18), nella quale è stato individuato in modo convincente il riferimento a un passo della Prima lettera di san Paolo a Timoteo, vale a dire la preteritoria rivendicazione, in quel testo, di Cristo come unico mediatore tra Dio e gli uomini<sup>147</sup>. «Unus enim Deus, unus et mediator Dei et hominum homo Christus Jesus»<sup>148</sup>: questa, per esteso, la sentenza sinteticamente evocata dal dipinto, i cui contenuti risultano illuminanti per cogliere quali fossero, almeno nell'ottica di Moretto e del suo sconosciuto committente, i presupposti sui quali poggiava la piena legittimità del dialogo privato con Cristo e, con esso, anche la possibilità che quel dialogo divenisse oggetto di una commossa rappresentazione pittorica.

Se si riflette sulla sua data di realizzazione, il 1518 o il 1519, fa un certo effetto vedere così palesemente rivendicato nella tavola, a ridosso dei pronunciamenti di Lutero, il ruolo di Cristo come unico mediatore con la divinità sul quale tanto insisterà il riformatore tedesco. Più che indurre a vagheggiare dirette connessioni col mondo luterano, del tutto impraticabili in questi anni in un artista come Moretto, la coincidenza serve a mettere in luce quanto fossero contigue le suggestioni che animavano le più avanzate esperienze spirituali, al di là e al di qua delle Alpi, in questo frangente decisivo per le sorti della cristianità. Quando cioè entrambi quei contesti, come già quello dei Paesi Bassi, appaiono attraversati da un radicale orientamento cristocentrico, fondato come si è detto anche sulla cultura veicolata dall'*Imitazione di Cristo*. Alla quale farà non a caso esplicito riferimento, appena qualche anno più tardi, intorno al 1523, una coppia di disegni a penna su pergamena di Albrecht Dürer conservati al British Museum (fig. 20), del tutto pertinenti al nostro tema e ai contenuti delle tavole di Solario e di Moretto.

In quei due fogli compare infatti nuovamente un *Cristo portacroce* a figura intera, in atto di voltarsi verso un laico al suo seguito, rappresentato ugualmente con una croce in spalla che lo trasforma in perfetto interprete dell'*imitatio* e della *sequela Christi*. Una pratica che prevedeva non solo la meditazione, ma anche il concreto immedesimarsi, sollecitato dal già citato passo del Vangelo di Matteo<sup>149</sup>, nell'itinerario di dolore della salita al Calvario<sup>150</sup>. Tutte prerogative che costituiscono il fondamento dell'*Imitazione di Cristo*, un cui intero, lungo capitolo si concentra sulla vicenda dell'ascesa al Golgota, individuata come l'episodio della vita di Gesù cui il lettore deve dedicare la più intensa e costante riflessione<sup>151</sup>. Non appare un caso, quindi, che nelle iscrizioni poste a corredo dei disegni düreriani la sentenza di Matteo si trovi affiancata da un passo ispirato all'*Imitazione di Cristo*, riconoscibile nell'iscrizione «Domine da quod iubes at iube quod vis», collocata a destra del devoto.

Se è vero che nessun esplicito aggancio al libro che condensava le istanze della *devotio moderna* si trova tra le iscrizioni del dipinto di Moretto, non mancano indizi in grado di farci capire come proprio quello fosse il retroterra entro cui si collocavano queste immagini, accomunate dalla scelta di porre un personaggio contemporaneo a diretto contatto con Cristo e la sua croce. Basti pensare alla sorprendente sintonia iconografica tra le scene messe a punto dal Solario e dal pittore bresciano e alcune incisioni destinate a decorare le edizioni dell'*Imitazione* realizzate tra Quattro e Cinquecento. Com'è il caso del *Cristo portacroce e un devoto* che compare nella prima edizione in francese del testo, data alle stampe a Tolosa nel 1488<sup>152</sup> (fig. 21): un'illustrazione in cui già entrano in gioco gli ingredienti delle tavole dipinte negli anni successivi dai due pittori lombardi. Tra le quali specialmente quella di Moretto presenta a sua volta una vistosa corrispondenza con un'ingenua ma fortunata incisione inserita in numerose edizioni veneziane di inizio Cinquecento dell'*Imitazione* – a partire da un esemplare dato alle stampe proprio nel 1518 – nella quale Cristo risorto con la croce si rivolge in modo confidenziale al devoto inginocchiato accanto a lui<sup>153</sup> (fig. 19).

Del resto, che Moretto e i suoi committenti frequentassero simili letture non appare per nulla anomalo se, sulla scorta delle ricerche di Valerio Guazzoni e di Barbara Savy<sup>154</sup>, si considerano le personali propensioni manifestate dall'artista e in particolare la sua motivata adesione alle vivaci confraternite del Corpo di Cristo sorte a Brescia negli anni di poco precedenti. Sia a quella insediatasi nel duomo cittadino, alla quale risulta costantemente affiliato a partire dal 1517, approdando già nel 1520 alla nomina a consigliere, sia a

quella della chiesa di San Giovanni Evangelista, che di lì a breve, nel 1521, affiderà proprio al Bonvicino e a Girolamo Romanino la spettacolare decorazione della propria cappella<sup>155</sup>. A fronte delle suggestioni evocate da questi frammenti biografici, poco o nulla ci è dato sapere delle inclinazioni personali di Vittore Belliniano, lo sfuggente allievo veneziano di Giovanni Bellini che nel 1518, in perfetta coincidenza di tempi con la tavola morettesca, firma e data una rappresentazione non meno originale, giocata sull'accostamento di un ritratto di devoto, certamente un laico, e di un Cristo crocifisso (fig. 24). Al quale l'uomo, collocato in una posizione più ribassata, si rivolge con le mani giunte in preghiera e lo sguardo toccato dalla pietà<sup>156</sup>. Il dipinto ripropone dunque il motivo del colloquio tra la figura di Cristo e quella del committente, assegnando però ancora maggiore rilievo, rispetto agli esempi precedenti, alla pratica della preghiera. A qualificare la tela (un po' come avverrà una decina di anni più tardi in una suggestiva creazione di Paris Bordon di simile concezione; fig. 23)<sup>157</sup> è infatti il netto scarto dimensionale tra il devoto e il Crocifisso che, pur rivelando le qualità, anche cromatiche, di una presenza vera, in carne e ossa, sembra di fatto proporsi con la specifica funzione di un simulacro devozionale. Col risultato che, a chi rifletta sul suo senso, l'opera rivela un tratto di intrinseca ambiguità, in quanto la sua immediata lettura come immagine di un orante davanti a un Crocifisso, magari ligneo, non riesce a trovare una coerente corrispondenza nelle peculiarità del dipinto.

Lo suggeriscono non solo la sostanza autenticamente umana del corpo di Cristo, ma anche la stessa ambientazione della tela, che non restituisce le circostanze di una quotidiana esperienza di preghiera ma, complice la collocazione delle figure entro un paesaggio solitario, sembra rievocare la collina del Calvario, cui chiaramente allude il dettaglio della croce conficcata nel suolo, con il teschio e le ossa ben visibili ai suoi piedi. Un motivo, quest'ultimo, nel quale va peraltro rintracciata l'unica concreta differenza iconografica che distingue l'invenzione di Vittore da una xilografia di Lucas Cranach risalente al 1515 (fig. 22), in cui l'orazione del sacerdote Georg Spalatin (un seguace di Lutero) davanti al Crocifisso<sup>158</sup> è restituita con modalità quasi identiche e perfino con la stessa sottile ambiguità del dipinto del Belliniano. Tanto da non escludere che la fonte cui attinse il pittore veneziano vada ricercata proprio nel modello grafico del maestro tedesco, inventore peraltro di altre incisioni dai simili contenuti, tra le quali vale la pena ricordare quelle pressoché coeve dedicate alla preghiera 'visionaria' di Federico il Saggio di Sassonia<sup>159</sup> (fig. 25).

Posti uno accanto all'altro, i dipinti di Solaro, Moretto e Vittore Belliniano ci fanno dunque capire come gli *exploits* di Lotto e Moroni non costituiscano degli episodi isolati nel contesto lombardo-veneto. Quello che emerge, osservando le loro distinte peculiarità, è tuttavia anche il carattere instabile con cui le tematiche che li accomunano trovarono una declinazione figurativa in quei primi lustri del Cinquecento. E se nella tela del Belliniano (così come nell'incisione di Cranach) il rapporto tra devoto e divinità appare interpretato secondo modalità che riecheggiano liberamente la solitaria pratica di orazione davanti a un'immagine per la devozione personale<sup>160</sup>, molte altre potevano essere le formule con cui quella relazione si traduceva in pittura.

Ancora differente appare ad esempio la soluzione adottata da un altro capolavoro di Lotto, il *Ritratto di fra Gregorio Belo* del Metropolitan Museum di New York (fig. 137), eseguito dal pittore a Venezia nel 1547<sup>161</sup>, in una stagione quindi ormai radicalmente diversa della sua carriera rispetto al *Commiato* bergamasco. Il brano della Crocifissione inserito

nel paesaggio sulla sinistra allo scopo di rendere visibile l'oggetto della meditazione del frate girolamino ci fa però capire che anche questa tela non sfugge a un coinvolgimento nella tematica 'visionaria', evocata del resto dalla presenza del volumetto con le *Omellerie* di san Gregorio che il protagonista tiene in mano e dalle cui pagine ancora aperte ha da poco sollevato lo sguardo<sup>162</sup>.

Se si accoglie l'ipotesi che il Belo sia effigiato in figura di san Girolamo<sup>163</sup>, non si può fare a meno di leggere la regia del dipinto innanzitutto alla luce dell'iconografia penitenziale del padre della chiesa, che ne privilegiava appunto la rappresentazione davanti al Crocifisso. Resta il fatto tuttavia che, a differenza di quanto normalmente accadeva nelle immagini del santo eremita, nell'esemplare lottesco questo accostamento alla scena del Calvario avviene al cospetto non di un Crocifisso ligneo ma di una scena reale, credibilmente ambientata nella radura erbosa alle sue spalle. Ancora una volta, quindi, gli ingredienti della tela si allineano alla nostra tipologia, che trova però in questa occorrenza un'ulteriore variante. Lo lascia intendere la collocazione dell'episodio religioso in secondo piano e in un formato ridotto, che impedisce l'instaurarsi di una relazione ravvicinata con il protagonista, di fatto raffigurato secondo le modalità del ritratto autonomo<sup>164</sup>.

Sulla scorta di queste osservazioni non è difficile verificare come l'assetto del dipinto del Metropolitan presenti qualche punto di contatto con quello che si risconterà, di lì a breve, poco oltre la metà del secolo, nel *Battesimo di Cristo con il devoto* di Giovan Battista Moroni, ugualmente contraddistinto dal prevalere della dimensione ritrattistica. Un aspetto del resto ribadito dalle altre variazioni sul tema condotte dallo stesso Moroni, il cui catalogo, è il caso a questo punto di farlo presente, annovera alcuni tra gli esempi più intensi di questa tipologia di immagini.

Ne dà conto, innanzitutto, il *Devoto in preghiera davanti alla Vergine col Bambino* della National Gallery of Art di Washington (fig. 26), un'altra opera degli anni cinquanta del Cinquecento, nella quale, con la penetrante verità della sua pittura, il maestro bergamasco mette in scena la preghiera di un uomo girato quasi di spalle, con lo sguardo indirizzato verso un'immagine della Vergine col Figlio che presenta proporzioni inferiori a lui e le apparenze di un gruppo scultoreo, smentite però dalla natura, indiscutibilmente viva e animata, dei personaggi sacri<sup>165</sup>. Quanto basta per verificare la sostanziale sintonia dell'opera – solo sul piano ideativo, ben inteso – con la tela di Vittore Belliniano del 1518, analogamente alla quale il dipinto di Moroni sembra riprodurre con modalità sottilmente ambigue le circostanze della meditazione davanti a un'immagine reale<sup>166</sup>.

Qualcosa di ancora diverso si verifica infine nelle successive prove fornite dal pittore lombardo sul medesimo terreno, documentate dalla *Coppia di devoti con la Madonna col Bambino e san Michele arcangelo* di Richmond (fig. 28), databile in prossimità del 1560<sup>167</sup>, e dal *Devoto davanti al Crocifisso con i santi Giovanni Battista e Sebastiano* della chiesa di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo (fig. 27), situabile intorno alla metà degli anni settanta del Cinquecento<sup>168</sup>. Due opere nelle quali la convivenza tra committenti e attori sacri appare sottoposta a una più rigorosa disciplina, finalizzata a marcare una netta distinzione tra i due mondi. Lo si intuisce già dal fatto che nella tela di Richmond i protagonisti ultraterreni sono elevati, come tali, in un'irraggiungibile ambientazione celeste<sup>169</sup>. Ma ancora più significativa è la nuova attitudine che accomuna i laici devoti di entrambi i dipinti, raffigurati in atto di indicare allo spettatore i personaggi della sfera religiosa. Un motivo che sottrae ai committenti la parte di semplici oranti e introduce nelle immagini una dinamica meno intima, colorata piuttosto

di toni persuasivi<sup>170</sup>, nei quali sembra ragionevole riconoscere i segnali di una sorta di ritorno all'ordine, teso a ristabilire all'interno di questo genere di invenzioni una componente meno interiorizzata e più didascalica e parenetica. Le cui ragioni vanno probabilmente interpretate tenendo conto dell'epoca a cui risalgono le due tele, ormai coincidente con la fine dei lavori del Concilio di Trento e con le prime ricadute sui fatti figurativi di quell'avvenimento cruciale.

Il diverso assetto di questi ultimi due esemplari moroniani non impedisce di accertare come tutte le opere finora esaminate trovino quale elemento comune l'instaurarsi di una vincolante relazione tra il manifestarsi della scena sacra e la pratica della meditazione. A fronte di questi episodi coerenti, la ricognizione della produzione pittorica dei primi decenni del Cinquecento in Italia settentrionale obbliga a confrontarsi, però, con un repertorio dai contorni meno definiti, che, pur rivelando una familiarità con i casi discussi, ne declina le implicazioni con esiti differenti. Ben leggibili, ad esempio, in un capolavoro della giovinezza di Tiziano per il quale risulta tra l'altro accertabile il contesto di committenza.

Fu infatti per Giovanni Ram, un mercante di origine spagnola trasferitosi a Venezia sul finire del Quattrocento<sup>171</sup>, che il pittore veneziano realizzò intorno al 1512 il *Battesimo di Cristo* della Pinacoteca Capitolina (fig. 30), ricordato nelle note stese nel 1530 da Marcantonio Michiel<sup>172</sup>, utili ad accertare la presenza nella raccolta di Giovanni di altre opere, tra cui un ritratto del padrone di casa eseguito da Vincenzo Catena. Considerata l'irreperibilità del dipinto di Catena, la possibilità di conoscere le sembianze del mercante spagnolo ci è oggi garantita proprio dal *Battesimo* di Tiziano, arricchito da un ritratto del committente, il cui nome Giovanni può spiegare – e la considerazione dovrebbe valere anche per il dipinto di Moroni di analogo soggetto – la decisione di affiancare la sua effigie a quella scena evangelica.

Decisamente più insolita rispetto a questa connessione onomastica risulta però la particolare collocazione che Tiziano riserva all'immagine del Ram, la cui posizione anomala all'interno della tavola non era sfuggita allo stesso Michiel, puntuale nel registrare l'incursione nel dipinto di “M. Zuanne Ram ritratto sino al cinto, e con la schiena contro gli spettatori”<sup>173</sup>. E difatti, a chi osserva la scena, la figura del committente si presenta davvero con la schiena “contro gli spettatori”, in atto di sollevare lo sguardo verso Cristo e il Battista, a loro volta situati su un piano più elevato e soprattutto in una sistemazione decentrata che contribuisce a enfatizzare il ruolo del devoto e a renderlo ingrediente indispensabile nell'equilibrio della rappresentazione. Tutti accorgimenti analoghi a quelli che qualche decennio più tardi Moroni adotterà nella sua tela oggi a Washington, a differenza della quale, tuttavia, e il dettaglio non appare di poco conto, Giovanni Ram non è immortalato con le mani giunte in preghiera, ma osserva l'episodio del Battesimo con naturalezza, come se si stesse realmente svolgendo sotto i suoi occhi e a una distanza brevissima, tale da consentirgli di sfiorare con la mano sinistra le vesti di Gesù buttate sul terreno.

All'interno della cospicua letteratura dedicata alla tavola non è mancato chi, a cominciare da Salvatore Settis, abbia messo in luce la sorprendente novità di un simile approccio. Che nel presentare il Ram “non con le mani giunte in preghiera, come voleva l'ininterrotta tradizione degli offerenti e dei devoti; ma con la sinistra appoggiata, come a un palcoscenico, sulla stessa roccia che accoglie il manto di Cristo”, giunge a trasformare in profondità il ruolo del committente, “non più adorante, ma spettatore e partecipe della scena sacra”<sup>174</sup>. Esattamente l'atteggiamento divulgato dai testi che invitavano il lettore a imma-

ginare davanti a sé i fatti delle sacre scritture e a calarsi nei luoghi dei loro accadimenti. Con la conseguenza che nel dipinto la scena del Battesimo viene a configurarsi come una rivelazione spettacolare riservata a Giovanni Ram, chiamato a percepire quell'avvenimento non tanto “con gli occhi della mente”, ma grazie a un'autentica esperienza visiva<sup>175</sup>, vissuta con la stupefatta ammirazione che la circostanza richiedeva<sup>176</sup>. La stessa che si apprezzerà, circa un decennio più tardi, nei due disciplini che il bresciano Moretto, nello stendardo oggi a Possagno (fig. 31), farà partecipi dell'impensabile ‘apparizione’ davanti a loro di una Vergine in gloria che li costringe a sollevare ansiosamente il cappuccio per non perdersi nulla di quella meraviglia<sup>177</sup>.

La mancanza di notizie circa le quotidiane letture, le frequentazioni e le concrete simpatie spirituali del Ram non permette purtroppo di garantire a questa interpretazione un ancoraggio più solido tra le pieghe della biografia del committente di Tiziano. Si tratta, com'è facile capire, di una lacuna non da poco, che peraltro coinvolge anche la maggior parte dei protagonisti dei dipinti chiamati in causa in questo paragrafo, dei quali ignoriamo il più delle volte perfino l'identità anagrafica. Ne deriva che, per chi si pone oggi davanti al repertorio di episodi appena analizzato, le principali carte da giocare restino quelle offerte dalle opere stesse, che come si è visto forniscono spesso indicazioni straordinariamente proficue per indirizzare la ricerca. A patto però che si sappia maneggiare quel materiale figurativo con la dovuta cautela, evitando semplificazioni e letture eccessivamente orientate. A partire dalla tentazione di riconoscere in questi dipinti, che paiono evocare con diversi stratagemmi le consuetudini dell'orazione mentale, uno scarto netto e inequivocabile rispetto alla secolare tradizione di presentazione dei committenti e ai caratteri che l'avevano contrassegnata.

Affrontare il tema in questi termini (e il discorso vale anche per suoi antefatti fiamminghi<sup>178</sup>) significa eludere un dato di fatto tanto scontato quanto fondamentale. E cioè che la pratica della preghiera e della meditazione risultano requisiti che, al di là di qualche eccezione, accompagnano fin dalla loro origine le immagini dei committenti. Nessuna netta linea di confine separa dunque i devoti degli esemplari appena presi in considerazione dalle migliaia di presenze omologhe che li affiancano, dalle quali essi si distinguono piuttosto in ragione di una demarcazione più sottile e oscillante. Da riconoscere nell'insistenza, a volte addirittura enfatica, con cui è illustrata nei loro volti e nei loro atteggiamenti l'esperienza meditativa; e nella conseguente tendenza a individuare in essa un ingrediente centrale e insostituibile del dipinto<sup>179</sup>. Al punto di innescare una relazione, in alcuni casi davvero sì, inequivocabile, tra quell'esperienza e l'‘apparizione’ all'interno dell'opera dei protagonisti della storia sacra.

### **Il devoto protagonista. Ragioni figurative e istanze devozionali**

A sconsigliare interpretazioni perentorie e schematiche è anche il fatto che la storia qui raccontata si inserisce entro una vicenda parallela di più vasta portata, individuabile nell'affermarsi, nel corso del Quattrocento e del primo Cinquecento, di una trasformazione dell'effigie del committente dettata da cause molteplici, non necessariamente riconducibili alla diffusione delle pratiche di preghiera sulle quali si è insistito<sup>180</sup>. Andando subito al cuore della questione, si può dire che il dato saliente di questa evoluzione risieda in una propensione ad assegnare al devoto un ruolo di primo piano e di protagonista non

più accessorio all'interno della composizione: una conquista che per certi aspetti rappresenta il naturale sviluppo della sua raffigurazione – sempre più comune fino a diventare pressoché normativa – con le medesime proporzioni dei personaggi sacri.

La rilevanza del fenomeno non era sfuggita a John Pope-Hennessy, che ne individuava un momento di snodo, almeno in ambito italiano, nelle esperienze della pittura fiorentina di primo Quattrocento e, in particolare, nel magistero masacesco<sup>181</sup>. Le indicazioni dello studioso non mi pare tuttavia abbiano prodotto le conseguenze che meritavano, dal momento che nei tempi successivi il tema mai è stato oggetto di una riflessione in grado di chiarirne le complessive dinamiche e di ragionare, ad esempio, sul ruolo d'avanguardia giocato anche in questo specifico terreno dalla cultura artistica nord-europea, all'interno della quale le novità cui si è fatto cenno incontrarono un consenso in tempi molto precoci<sup>182</sup>.

In attesa che ricognizioni di ampio profilo ci aiutino a percepire meglio i contorni del problema<sup>183</sup>, può risultare proficuo accertare quale fu l'impatto di queste trasformazioni sul contesto che più ci interessa. Quello cioè dell'Italia settentrionale, nei cui centri il fenomeno mi pare cominci ad assumere una connotazione marcata e a tratti spettacolare a partire dagli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento<sup>184</sup>, trovando accoglimento in molti dei migliori pittori veneti e lombardi<sup>185</sup>.

Già se ne trova traccia, ad esempio, nella pala eseguita giusto nel 1500 dal milanese Giovanni Antonio Boltraffio per una cappella bolognese dei fratelli Casio<sup>186</sup> (fig. 176), con i suoi due indimenticabili committenti convocati ai lati della Vergine, uno dei quali ci restituisce le fattezze del fratello minore Girolamo, poeta di corte ma anche, come abbiamo visto, appassionato lettore e frequentatore di Pietro Bernardini. Tanto da aggiungere all'edizione di uno dei suoi testi un componimento nel quale sono immaginate le parole pronunciate da Cristo sulla croce. Una circostanza che è bene tenere a mente quando si osservano quelle due figure in preghiera della pala del 1500, alle quali Boltraffio garantisce una rilevanza perfino maggiore rispetto alle immagini arretrate di san Giovanni Battista e di san Sebastiano, invitando l'osservatore a concentrarsi sui loro volti, messi a fuoco dal pittore con un magnifico scrutinio dei fatti psicologici e luministici<sup>187</sup>.

Fatta salva la sua superiore raffinatezza naturalistica e chiaroscurale, il capolavoro di Boltraffio può essere agevolmente confrontato, quanto agli aspetti che qui interessano, con le simili peculiarità di alcuni esemplari all'incirca coevi, anch'essi riconducibili alla sfera leonardesca milanese. Penso ad esempio al polittico di Blois di Marco d'Oggiono, un tempo forse in Sant'Agostino a Como, oppure a certe singolari creazioni del Maestro della Pala Sforzesca, come la *Madonna col Bambino, san Giacomo maggiore e un devoto* di Houston<sup>188</sup>. Ma che la tendenza abbia dimensioni più vaste lo indicano le parallele predilezioni che negli stessi anni cominciarono a propagarsi nel mondo veneto, coinvolgendo tanto i centri della Terraferma quanto il contesto veneziano.

Ne offre una bella prova l'*Adorazione del Bambino* della Fondazione Gulbenkian a Lisbona, eseguita nel 1505 da Vittore Carpaccio<sup>189</sup> (fig. 32), nella quale i due coniugi committenti in preghiera, in ginocchio a figura intera sulla destra del dipinto, sono collocati specularmente alle immagini della Vergine e di san Giuseppe, così da consentire ai loro ritratti di assumere un ruolo del tutto equivalente a quello dei protagonisti sacri convocati per inscenare la Natività<sup>190</sup>. Un po' quello che accadrà, qualche anno più tardi, in una luminosa tela dell'Ermitage riconducibile alla stagione giovanile di Palma

il Vecchio (fig. 33), in cui altri due coniugi in ginocchio e a figura intera, vestiti come quelli di Carpaccio all'ultima moda lagunare, si ritrovano a recitare la parte da veri primattori, a contatto diretto con la Vergine in trono.

Similmente a quanto avviene per i precedenti quattrocenteschi, italiani e nordici, di questa vicenda, la singolare attenzione riservata al devoto nelle opere appena evocate va ricondotta a diverse motivazioni<sup>191</sup>, a partire dalla progressiva diffusione del genere del ritratto, capace di attecchire, tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, presso una fascia di pubblico sempre più ampia e variegata, tanto da sollecitare le reprimende di chi cercava di arginare quella tendenza<sup>192</sup>. In parallelo, quasi a tratteggiare l'altra faccia della medaglia, è facile poi intuire il ruolo giocato nell'affermarsi di queste novità dalle esigenze che andavano maturando presso i protagonisti del mondo della committenza, disposti sempre più volentieri a utilizzare l'espedito dell'effigie ritrattistica all'interno delle opere per garantire risalto e visibilità alla propria persona<sup>193</sup>. Tutte ragioni che non vietano però di leggere in queste scelte anche sollecitazioni di segno diverso, che attraverso l'enfasi attribuita all'immagine del devoto miravano a suggellare una sincera esperienza di fede e un coinvolgimento profondo nella scena rappresentata. Qual è quello che sembra ispirare, ad esempio, la commossa regia della pala Casio.

La sensazione, dunque, è quella di un fenomeno nel quale le istanze spirituali contarono non meno delle conquiste della cultura figurativa. O, per meglio dire, nel quale le prime poterono trovare nelle seconde uno strumento in grado di garantire loro un'inedita possibilità di traduzione visiva. Senza con questo dimenticare un'ulteriore, cruciale ragione che consiglia di tenere appaiati i due aspetti. E cioè il fatto che il radicarsi di una religiosità coltivata in orgogliosa autonomia e la fortuna registrata dal genere del ritratto (con il conseguente amplificarsi dell'immagine dei committenti) si configurano, alla loro radice, come espressioni distinte di un unico rivolgimento epocale. Vale a dire la nuova coscienza di sé e il nuovo protagonismo dell'individuo cresciuti in seno alla cultura rinascimentale<sup>194</sup>.

A chiarire l'intersecarsi di queste forze in gioco contribuiscono gli immediati sviluppi della vicenda, contraddistinti dall'insinuarsi nella raffigurazione del devoto di una più intensa animazione fisica ed emotiva, finalizzata a superare la sostanziale staticità che ne aveva vincolato l'assetto a un codice circoscritto di gesti e di attitudini espressive. Soprattutto a partire dai primi anni del Cinquecento questa impostazione spesso inerte comincia infatti a subire vistosi scossoni, la cui scintilla iniziale va ricercata, anche in questo caso, nelle ragioni dello stile e cioè nelle novità introdotte dalla 'maniera moderna', tese a favorire una concezione più movimentata delle scene e una resa più efficace delle qualità psicologiche dei loro protagonisti.

Non è un caso che John Pope-Hennessy, attento a registrare anche questa ulteriore evoluzione, individuasse una tra le prime occorrenze di tali sperimentazioni proprio in un vertice della precoce 'maniera moderna' veneziana, vale a dire la tela con *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro Borgia* commissionata al giovane Tiziano dall'ardimentoso vescovo di Pafo, comandante delle galere di papa Borgia<sup>195</sup> (fig. 34). Concepita secondo lo schema dei dipinti votivi tradizionalmente eseguiti per i dogi in Palazzo Ducale<sup>196</sup>, l'opera si distingue in effetti per la vibrante presentazione del committente inginocchiato, colto ancora di profilo ma con il busto proteso in avanti, nell'atto di indirizzare il suo sguardo concentrato verso il santo in alto a sinistra e di

tenere ben eretto lo stendardo con le insegne del pontefice di casa Borgia che ne aveva favorito la carriera.

Per quanto in simili ricognizioni sia del tutto aleatorio attribuire il primato a un ambito geografico o addirittura a un singolo artista e a una sua invenzione, l'indicazione offerta da Pope-Hennessy merita di essere valutata con attenzione. Tanto più se si considera che le peculiarità del vescovo Pesaro nella tela di Anversa saranno riproposte dallo stesso Tiziano con una più libera espressione degli affetti, come ha rilevato con parole pertinenti Jennifer Fletcher, nella figura dell'anonimo committente accoratamente piegato verso la protagonista nella *Madonna col Bambino, santa Caterina d'Alessandria, san Domenico e un devoto* della Fondazione Magnani Rocca (fig. 35), risalente a un momento appena precedente la metà del secondo decennio del Cinquecento<sup>197</sup>.

Non mancano insomma indizi che invitano a cogliere nella pittura rinascimentale veneziana un laboratorio di queste novità, che proprio sulla scorta delle aperture tizianesche troveranno in quel contesto, tra secondo e terzo decennio del Cinquecento, una declinazione ancora più esplicita. Qual è ad esempio quella di cui danno conto le sacre conversazioni all'aperto, di formato orizzontale e di destinazione privata, di alcuni dei migliori seguaci del Vecellio, da Palma il Vecchio<sup>198</sup> a Paris Bordon<sup>199</sup>, nelle quali non può fare a meno di sorprendere il protendersi affettuoso verso il Bambino dei committenti (figg. 36-38), sempre immortalati in atteggiamenti di sciolta naturalezza favoriti dalla placida disposizione dei personaggi tra le radure della campagna, secondo la felice formula inaugurata dal giovane Tiziano<sup>200</sup>. Un requisito che si ritrova anche nella *Sacra Famiglia con i santi Caterina d'Alessandria, Sebastiano, Giacomo maggiore e un devoto* di Rocco Marconi conservata al Museo Borgogna di Vercelli e databile verso la metà degli anni venti del Cinquecento (fig. 39), nella quale un uomo impellicciato di ermellino è introdotto in scena a carponi, con una mano sul cuore e l'altra appoggiata a terra, in una posa a dir poco anomala, che ne sottolinea i sentimenti di umiltà e stupore davanti alla Vergine e al Figlio<sup>201</sup>.

Orientamenti per molti aspetti simili si individuano, nei medesimi tempi, nelle invenzioni dei principali esponenti della 'maniera moderna' attivi nei centri della Terraferma veneta. Primi tra tutti i pittori dell'area bresciana, capaci di interpretare queste istanze con l'accento disincantato e la speciale sincerità che sempre si ritrova nelle espressioni migliori di quella scuola. Lo fa capire, ormai all'altezza circa del 1530, la *Santa Giustina* di Moretto oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>202</sup> (fig. 41), nella quale la protagonista è affiancata da un memorabile devoto inginocchiato, raffigurato nuovamente in una posa inconsueta, con il busto orientato verso lo spettatore e il volto ruotato in direzione della santa, quasi a implorarne l'attenzione<sup>203</sup>. Ne discende una relazione tra i due personaggi sorprendentemente intensa, già messa a fuoco da Roberto Longhi che, commentando il capolavoro viennese, indugiava sul "tratto confidenziale [...] che avvicina di troppo il devoto alla Patrona, come fosse uno di quegli scapoloni che, sui quarant'anni, se ne stanno ancora appesi alle gonne materne"<sup>204</sup>. Parole che ci hanno insegnato ad apprezzare lo sguardo antiretorico con cui Moretto, sulla scorta della lezione di Lorenzo Lotto, seppe infrangere la barriera tra l'universo dei "santi patroni" e quello della contemporaneità profana<sup>205</sup>. Raggiungendo esiti che si pongono in precisa, sorprendente sintonia con quelli ai quali era pervenuto per via del tutto indipendente Hans Holbein, ad esempio nella famosa *Madonna col Bambino e il devoto Jacob Meyer con la sua famiglia*, di pochi anni precedente<sup>206</sup> (fig. 40).

### Dialoghi ravvicinati. Devoti nei dipinti di destinazione privata, tra Venezia e la Terraferma

Scrutando i decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento in Italia settentrionale non è difficile trovare episodi in grado di illustrare come le moderne tendenze di inserimento del committente si propaghino da subito anche nelle opere di destinazione pubblica<sup>207</sup>, coinvolgendo in modo particolare alcuni specifici ambiti. Penso ad esempio alle molte immagini nate in seno al mondo delle confraternite, all'interno delle quali il nuovo protagonismo dei devoti, e dunque dei membri del sodalizio, si trovava ad assecondare efficacemente l'adesione collettiva e appassionata di una comunità a uno specifico culto<sup>208</sup>. Non si può tuttavia però fare a meno di ribadire, sulla scia di quanto avevano lasciato intendere i fatti fiamminghi quattrocenteschi, come sia soprattutto nel contesto dei dipinti realizzati per la devozione privata che queste novità si affermarono con maggiore libertà. Come già peraltro fanno capire alcune delle opere veneziane sopra evocate, dall'imperurbabile tela di Carpaccio del 1505 alle movimentate adunate di santi e committenti tra le radure della campagna di Palma il Vecchio e Paris Bordon<sup>209</sup>.

Per cogliere il senso di questa più naturale disponibilità può risultare utile puntare lo sguardo su una fortunata immagine di piccolo formato, divulgata a partire dal secondo Quattrocento dagli artisti di area veneta. Mi riferisco ai dipinti nei quali la figura della Vergine col Bambino è affiancata dal ritratto di un devoto (appartenente nella maggior parte dei casi al mondo laico), quasi sempre collocato nell'angolo inferiore dell'opera, in una situazione spaziale che riecheggia quella del cosiddetto donatore "in abisso"<sup>210</sup>. Utilizzata già in un'invenzione giovanile di Gentile Bellini, risalente all'incirca al 1460<sup>211</sup>, questa tipologia incontrerà nei decenni successivi un significativo successo, documentato ad esempio da una tavola di Cima da Conegliano oggi a Berlino, databile nei primi anni novanta del Quattrocento (fig. 46), in cui quel dialogo ravvicinato si svolge entro un paesaggio trevigiano topograficamente riconoscibile, che contribuisce a rendere ancor più 'reale' l'incontro tra il committente e la Vergine<sup>212</sup>.

Ormai sul crinale del nuovo secolo la formula compositiva sarà quindi accolta nell'officina figurativa di Giovanni Bellini, che negli esemplari del Museo Nazionale di Poznań e della collezione Alana (fig. 42) ne proporrà una più succinta elaborazione<sup>213</sup>, alla quale si allinearono le variazioni sul tema eseguite, poco più tardi, da un manipolo di artisti anch'essi gravitanti sul contesto lagunare. Da Marco Basaiti ad Andrea Previtali, da Antonio Solario a Marco Marziale e a Pier Maria Pennacchi<sup>214</sup> (figg. 43-45), furono infatti in molti, a Venezia e nei suoi paraggi, a cimentarsi con la tipologia messa a punto dal caposcuola, accogliendone la relazione serrata tra il devoto e la Vergine e la rinuncia a qualsiasi distrazione narrativa<sup>215</sup>. Che è poi ciò che si verifica, all'inizio del nuovo secolo, anche nel dipinto di Giovanni Agostino da Lodi conservato presso il museo di San Lazzaro degli Armeni<sup>216</sup> e nella tavola dello stesso pittore oggi a Capodimonte (fig. 47), in cui la figura della Vergine si trova però a essere affiancata su entrambi i lati, in un rapporto di sorprendente contiguità fisica, dai magnifici ritratti di due giovani devoti, quasi certamente fratelli<sup>217</sup>.

Vale la pena di considerare come in alcune di queste opere, a partire già dall'esemplare di Cima da Conegliano e da molte delle interpretazioni di Andrea Previtali<sup>218</sup>, il gruppo della Madonna col Bambino venga a smarrire la sua collocazione al centro della scena, al fine di garantire maggiore agio spaziale alla presentazione del committente. Un'istanza assecondata dalla scelta del formato orizzontale e documentata da altri episodi ricon-

ducibili a questa singolare serie, come la tavola già nella collezione Polli, eseguita nella sua precoce stagione 'veneta' da Bernardino Luini, intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento (fig. 48), o la tela di Giovanni Cariani custodita all'Accademia Carrara e datata 1520<sup>219</sup> (fig. 49).

Anche all'interno di questo genere di rappresentazioni così gradito alla committenza privata veneta e veneziana si afferma dunque la consuetudine compositiva che abbiamo visto distinguere la messa in scena della pratica dell'orazione mentale, quasi immancabilmente accompagnata dall'acquisizione da parte dell'orante di un ruolo determinante nell'assetto dell'opera. Più che indurre a ipotizzare delle vincolanti connessioni con la pratica immaginativa anche all'interno dei dipinti appena ricordati, queste affinità ci dicono altro, facendoci percepire quanto fosse sentita, tra Quattro e Cinquecento, l'esigenza di riservare all'anelito devozionale del committente una speciale visibilità; senza che ciò comportasse per forza un'esplicita volontà di indagare l'esperienza 'visionaria' dell'orante.

Ciò che soprattutto contava era celebrare ed eternare un momento di intimo contatto fra quest'ultimo e le figure di riferimento della sua fede. Ed è anche tenendo presente tale finalità che vanno valutate le novità introdotte in questa coerente sequenza di immagini di piccolo formato dalle sperimentazioni della 'maniera moderna' cui si è fatto prima riferimento, capaci di movimentare quel contatto tramite un'inedita animazione fisica ed espressiva<sup>220</sup>. Qual è quella che si apprezza, già all'altezza circa del 1516, nella *Sacra Famiglia con due devoti* realizzata dal giovane Moretto al culmine della sua fase tizianesca<sup>221</sup> (fig. 50) e nella quale il rigido statuto della composizione di ascendenza belliniana si scioglie in una sintassi di maggiore naturalezza. L'intera metà destra dell'immagine è infatti occupata dai ritratti di due giovani coniugi, in atto di avvicinarsi 'veramente' alla Sacra Famiglia, pervasi dell'emozione che quell'incontro implicava. La stessa che trapecherà, circa un lustro più tardi, nel committente proteso verso la Vergine nella *Madonna col Bambino, sant'Omobono e un devoto* della Pinacoteca di Siena di Paris Bordon<sup>222</sup> (fig. 51). Oppure in quelli della notevole *Madonna col Bambino e due devoti* delle collezioni reali inglesi<sup>223</sup> (fig. 53) realizzata ancora dal pittore trevigiano nel corso degli anni trenta, avendo nuovamente come protagonisti moderni due coniugi, che però risultano ora disposti uno per parte ai lati della Vergine. La medesima scelta, dunque, adottata nella precedente tavola di Giovanni Agostino da Lodi a Napoli, la cui impaginazione statica è tuttavia sostituita in Bordon da una scena ariosa e movimentata, che consente di esaltare le inclinazioni sentimentali dei devoti e la loro dialogante confidenza con il gruppo sacro al centro del dipinto. Al punto che la parte interpretata dai due committenti si rivela la medesima di norma riservata ai santi che nell'ambito delle sacre conversazioni a mezze figure, così diffuse nelle collezioni venete in quei decenni, erano chiamati ad affiancare la Vergine e a 'conversare' con lei.

Ciò che ne consegue è una sorta di sovrapposizione di ruoli tra devoti e santi che merita di essere considerata con attenzione, dal momento che la soluzione escogitata dal dipinto di Bordon torna a presentarsi, all'incirca nello stesso frangente, in un manipolo di dipinti disseminati sul territorio della Repubblica o poco oltre i suoi confini. Lo scarto sul terreno dello stile non impedisce infatti di riconoscerla, in anni quasi coincidenti, nella rabbiosa *Madonna col Bambino e due devoti* di Girolamo Romanino della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 54), con i suoi due committenti collocati anch'essi ai lati della Vergine, alla quale si rivolgono senza la delicatezza premurosa dei loro omologhi del dipinto delle collezioni reali inglesi, ma con la passione ruvida e i tratti ineganti propri del

pittore bresciano<sup>224</sup>. Tanto che qualche cultore della fisiognomica potrebbe riconoscere nelle grinte di quei due volti, raffiguranti il ricco mercante di stoffe trentino Giovanni Antonio Zurletta e sua moglie Margherita Sizzo, un'eco della religiosità inquieta che animava almeno lo Zurletta e che lo portò a simpatizzare per l'"heretica opinione" calvinista e a possedere diversi "libri d'heresia". Fatti di cui avrebbe dovuto rispondere nel processo intentato contro di lui qualche anno più tardi, nel 1548, in seguito al quale deciderà di riparare in Valtellina<sup>225</sup>.

Tutte notizie utili a cogliere i sentimenti non ordinari che potevano ispirare i protagonisti delle opere qui analizzate. Ai quali vanno aggregati quelli, di identità più enigmatica e forse appartenenti alla casata bresciana dei Luzzago, ospitati in una tela di Moretto di poco anteriore conservata al Museum of Art di Philadelphia<sup>226</sup> (fig. 52), in cui ancora una volta due coniugi in preghiera affiancano trepidanti la Vergine col Bambino. Con la differenza che, in questo caso, a caratterizzare le figure è il realismo schietto e pacato tipico delle creazioni della maturità del Bonvicino, che realizzò il dipinto sul finire degli anni venti del Cinquecento, nel momento di maggiore sintonia con le esperienze coeve di Lorenzo Lotto<sup>227</sup>.

### Il devoto 'intruso'

La progressiva libertà con cui i devoti, nei dipinti analizzati, si impadroniscono dello spazio pittorico già trattiene in sé gli indizi di un'ulteriore evoluzione di queste esperienze, di cui non si può fare a meno di segnalare il carattere del tutto stupefacente, almeno ai nostri occhi. Quella cioè che concerne la tendenza a svincolare in modo radicale il committente dalla posa e dal ruolo a lui assegnati tradizionalmente, per privilegiarne una raffigurazione 'libera' all'interno dell'opera, tale da trasformarlo in un personaggio aggiuntivo, più o meno chiaramente distinguibile agli occhi dell'osservatore: una sorta di astante o di 'intruso' in abiti moderni, spesso del tutto integrato nel contesto narrativo<sup>228</sup>. Il tema condivide la carenza di ricognizioni sistematiche che si è già avuto modo di segnalare per questi argomenti<sup>229</sup> e che nel caso specifico appare tanto più sorprendente se si considera l'affinità del fenomeno con un'altra tradizione iconografica indagata invece a più riprese. Vale a dire la propensione a inserire nel contesto delle rappresentazioni religiose gruppi di ritratti di personaggi, solitamente ma non necessariamente contemporanei, che pur non avendo nulla a che fare con l'episodio illustrato si distribuiscono all'interno della composizione senza che nessun artificio li distanzi dall'azione; così da garantire loro il ruolo di spettatori e di testimoni ravvicinati, in diverso grado coinvolti<sup>230</sup>. Com'è stato chiarito, pur avendo origine più antiche<sup>231</sup>, questa pratica prende piede soprattutto nei decenni finali del Quattrocento. Quando cioè il motivo risulta accolto con esiti spettacolari negli affreschi delle pareti della Cappella Sistina, commissionati da Sisto IV tra il 1480 e il 1483, e nei cicli eseguiti da Domenico Ghirlandaio in tempi di poco successivi nella cappella Sassetti in Santa Trinita e in quella dei Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze. Tutte occorrenze che lasciano intendere il prevalente diffondersi della pratica all'interno di progetti decorativi di grande respiro, frutto di ambiziose iniziative di committenza<sup>232</sup>.

Ciò che qui interessa ricordare è però la specifica fortuna veneziana della vicenda, che risulta già attestata all'interno dei perduti dipinti murali eseguiti nel secondo decennio del Quattrocento da Gentile, Pisanello e compagni nella sala del Maggior Consiglio in Palaz-

zo Ducale e dedicati alla rievocazione di alcuni momenti della storia della città all'epoca del Barbarossa<sup>233</sup>. Quando, nel 1474, si decise di sostituire quelle pitture con una serie di tele (ugualmente perdute) dagli analoghi contenuti iconografici, affidandone l'esecuzione a Gentile Bellini e, di seguito, a molti dei migliori esponenti della pittura veneziana, la tradizione non fu abbandonata. Lo documentano gli elenchi dettagliati dei personaggi raffigurati nei teleri della sala forniti nel tardo Cinquecento da Francesco Sansovino<sup>234</sup>, dai quali traspare la sostanziale affinità che doveva legare la serie di Palazzo Ducale ai complessi figurativi che, sempre in laguna, sanciranno una vera e propria consacrazione di questa consuetudine. E cioè i celebri cicli narrativi con le storie dei santi realizzati da Carpaccio e dai suoi colleghi per le Scuole Grandi della città, quasi tutti contraddistinti dalla presenza di affollati inserti ritrattistici, sulle cui diversificate prerogative ha fatto luce Patricia Fortini Brown<sup>235</sup>.

Proprio analizzando questi episodi veneziani tardoquattrocenteschi e i casi fiorentini e romani pressoché coevi, si riescono a cogliere i significati di questo motivo singolare, finalizzato sia a celebrare le personalità influenti del mondo contemporaneo, sia a vivacizzare il registro narrativo attraverso l'incursione di ritratti di uomini del tempo, non per forza appartenenti alla cerchia delle élite<sup>236</sup>. Più spesso, tuttavia, l'utilizzo dello stratagemma intendeva semplicemente garantire visibilità al contesto di committenza responsabile dell'iniziativa figurativa<sup>237</sup>, che poteva essere costituito da una compagine familiare, da specifiche figure istituzionali, da un ordine religioso. Oppure da una congregazione devozionale, com'è appunto il caso degli esponenti delle varie Scuole veneziane, e non solo di quelli vissuti al tempo di Carpaccio. A lasciarsi contagiare dalla moda saranno infatti alcuni dei loro colleghi della generazione successiva, a partire dai confratelli affiliati alla Scuola di Santa Maria della Carità, che tra il 1534 e il 1538 affidarono a Tiziano la realizzazione della *Presentazione della Vergine al tempio* tuttora conservata in quella sede, anch'essa arricchita da un cospicuo numero di ritratti dei membri del consorzio, alcuni dei quali ci appaiono impegnati nelle azioni elemosiniere che costituivano la finalità della Scuola<sup>238</sup>.

Non è difficile intuire come questa propensione a coinvolgere i committenti dell'opera risulti l'eventualità che più ci riguarda, dal momento che la messa in scena del devoto in qualità di 'intruso' sembra delinearci in sostanza come una variante numericamente contenuta della medesima formula accolta nei cicli decorativi<sup>239</sup>. A una prima riflessione, dunque, lo scarto tra le due esperienze parrebbe giocare esclusivamente sul terreno quantitativo. Il sospetto, tuttavia, è che le cose non stiano in questi termini e che qualcosa di più sostanzioso distingua il carattere rituale o di convenienza diplomatica<sup>240</sup> che spesso accompagnava le presenze ritrattistiche di gruppo interne ai grandi complessi, rispetto alle istanze squisitamente individuali che sollecitavano l' 'incursione' di uno specifico committente all'interno di una specifica storia<sup>241</sup>. Istanze che certo potevano essere dettate dall'autocelebrazione, sempre in agguato quando si ha a che fare con la scelta di un devoto di rendere visibile la propria immagine, ma che in molti episodi potevano riflettere un'autentica, personale immedesimazione nell'episodio rievocato.

Mi pare vada letto alla luce di questa seconda possibilità, ad esempio, ciò che accade in due opere tra loro strettamente legate per ragioni non solo di cultura figurativa ma anche di provenienza, visto che si tratta di dipinti realizzati per la committenza bergamasca nel cuore degli anni venti del Cinquecento. Mi riferisco allo *Sposalizio mistico di santa Caterina* d'Alessandria eseguito nel 1523 da Lorenzo Lotto per Niccolò Bonghi<sup>242</sup> (fig. 57) e alla quasi coeva *Madonna Cassotti* (fig. 56), la sacra conversazione a mezze figure con i ritratti

di Paolo e Agnese Cassotti che Andrea Previtali realizzò sempre a Bergamo nella stagione della sua piena maturità, intensamente condizionata dal magistero del pittore veneziano<sup>243</sup>. Oltre a mettere a fuoco l'impegno sul fronte religioso del suo committente<sup>244</sup>, gli studi dedicati alla tela di Lotto hanno indagato a più riprese la particolare concezione di quel capolavoro, cogliendo non solo l'annullamento al suo interno delle "distanze gerarchiche tra la divinità e l'uomo"<sup>245</sup>, ma anche la "dimensione pianamente domestica" che caratterizza la narrazione dell'evento<sup>246</sup>. Una componente, quest'ultima, apprezzabile in termini per così dire oggettivi, in virtù della scelta di ambientare la composizione in una stanza di un palazzo rinascimentale – arricchita da preziosi elementi di arredo del tutto pertinenti al primo Cinquecento – che con ogni probabilità intendeva evocare la residenza a cui l'opera era destinata: la dimora bergamasca dello stesso Niccolò Bonghi, vale a dire il luogo dove la vide, già nel 1525, Marcantonio Michiel<sup>247</sup>.

È proprio l'ambientazione a tutti gli effetti privata in cui è calato l'evento sacro a fornire la premessa per interpretare la singolare apparizione al suo cospetto del committente, che Lotto raffigura appena alle spalle della Vergine, presumibilmente inginocchiato e in posizione frontale, con lo sguardo sorprendentemente rivolto verso lo spettatore. Nonostante la sua collocazione appartata, l'immagine del Bonghi sembra dunque smarcarsi dalla tradizionale disposizione del devoto<sup>248</sup>, per assumere un'inedita familiarità con i protagonisti al suo fianco che lo trasforma in un "testimone oculare"<sup>249</sup> veramente presente 'dentro' la scena. E per certi aspetti non potrebbe essere diversamente, visto che questa si svolge proprio in un palazzo cinquecentesco come il suo, davanti ai tappeti dell'epoca appoggiati alle finestre, oltre le quali doveva aprirsi la veduta di paesaggio sottratta al dipinto già nei tardi anni venti del Cinquecento<sup>250</sup>.

Una volta individuati questi accorgimenti non risulterà difficile ritrovarli nella sacra conversazione di Previtali, contraddistinta anch'essa, come già ha notato Alessandro Nova<sup>251</sup>, da un'ambientazione entro un contesto domestico dai caratteri moderni, finalizzato a richiamare un interno del palazzo di famiglia dei committenti, con il suo cornicione di pietra e i tendaggi verdi alle pareti. La conseguenza di questa collocazione si riconosce nell'atteggiamento dei due devoti, ai quali è riservata una posizione eminente ai lati della Vergine, che finisce col relegare in una collocazione defilata le figure dei santi eponimi, Paolo e Agnese, inseriti quasi di spalle negli angoli inferiori del dipinto. L'impressione che ne scaturisce, enfatizzata dallo sguardo indirizzato ancora una volta verso lo spettatore dal gentiluomo, è quella di un ribaltamento di ruoli tra santi e personaggi contemporanei, di cui si può recuperare il significato riflettendo sull'idea di fondo dell'opera, che assegna ai due coniugi il ruolo di veri e propri padroni di casa, testimoni e coprotagonisti, come Niccolò Bonghi, di una recita sacra accolta tra mura private.

A fronte delle soluzioni proposte dalle due opere bergamasche, nelle quali le formule tradizionali appaiono solo in parte forzate, la ricognizione della produzione lagunare e dell'entroterra veneto di primo Cinquecento rivela però anche episodi dai caratteri più espliciti. In cui l'inserimento del committente in qualità di astante, con o senza un ruolo attivo nella scena, si configura in termini davvero clamorosi, che mi pare trovino pochi riscontri nel contemporaneo panorama italiano.

Non è privo di significato il fatto che queste occorrenze coinvolgano soprattutto una specifica iconografia, quella dell'apparizione di Cristo durante la cena in Emmaus. Un episodio affermatosi come soggetto di dipinti autonomi proprio a Venezia nel tardo Quattrocento, sulla scorta della fortuna goduta dal perduto esemplare eseguito da Giovanni

Bellini per la residenza di Giorgio Cornaro nel 1490, oggi apprezzabile attraverso la copia incisa nel 1740 da Pietro Monaco<sup>252</sup> (fig. 58).

Proprio a quel modello si rifanno le variazioni sul tema della *Cena in Emmaus* realizzate nel 1506 e nel 1507 dal veneziano Marco Marziale, che soprattutto nel primo di questi esemplari, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>253</sup> (fig. 60), replica fedelmente l'assetto del prototipo belliniano, nel quale Cristo, raffigurato al centro in atto di spezzare il pane, era affiancato dai due discepoli seduti ai lati della tavola e da due personaggi secondari. Il primo raffigurato in piedi con il capo cinto da un largo turbante; il secondo seduto sulla sinistra con il suo copricapo cilindrico di pelo che lo connotava in senso smaccatamente orientale<sup>254</sup>.

Resa un poco ingrata dal linguaggio spigoloso e irrigidito del pittore, la tavola dell'Accademia del 1506 elimina da questa regia solo la comparsa inturbantata sulla destra, sostituita da Marziale con una figura più sobria, che la descrizione particolareggiata del volto e la capigliatura in linea con la moda di primo Cinquecento invitano a riconoscere come un vero e proprio ritratto, lasciando intendere che le sue fattezze coincidano con quelle del committente, purtroppo sconosciuto, dell'opera<sup>255</sup>. Liberato dal suo *status* di effigie passiva ai margini dell'immagine, quest'ultimo è dunque chiamato a prendere parte all'episodio e a giocare un ruolo che lo assimila agli altri personaggi<sup>256</sup>. E che quella figura vada letta in questi termini, cioè come un'intrusione, per quanto ancora timida, del devoto, lo conferma in modo inequivocabile la seconda, più felice interpretazione del soggetto eseguita da Marziale l'anno successivo, modificando più liberamente il prototipo belliniano, come conferma anche l'ambientazione dell'avvenimento sotto una pergola aperta sulla campagna.

Oltre che per la sua più penetrante intonazione naturalistica, frutto del recente impatto con le opere veneziane di Dürer, la tavola realizzata dal pittore nel 1507, oggi alla Gemäldegalerie di Berlino (fig. 61), si contraddistingue infatti per l'inserimento, a fianco dei tre immancabili protagonisti, di due presenze ritrattistiche tanto intense quanto indubitabili, collocate in piedi in prossimità della tavola imbandita. Al gentiluomo che, avvolto in un sontuoso manto foderato di pelliccia, esprime con lo sguardo perso nel vuoto la sua riflessione sulla miracolosa rivelazione che si sta celebrando accanto a lui, fa riscontro il bambino, anch'egli in abiti moderni, colto addirittura nell'atto di prendere parte sommessamente all'evento, servendo in tavola un piatto di metallo. Pochi dubbi che si tratti del committente e di un suo giovane figlio<sup>257</sup>, da immaginare entrambi appartenenti a una famiglia del patriziato di Cremona – contesto con il quale l'artista veneziano intrattenne un rapporto preferenziale per tutto il primo decennio del Cinquecento<sup>258</sup> –, che non è escluso possa essere riconosciuta nell'illustre casata dei Raimondi<sup>259</sup>. Ciò che appare sicuro, in ogni caso, è che similmente a quanto avvenne per la *Cena in Emmaus* realizzata da Bellini per Giorgio Cornaro, anche le due redazioni di Marziale nacquero non per una fruizione pubblica ma per le pareti di una residenza privata, in grado di accogliere con maggiore disponibilità, come si è visto, la libera messa in scena dei committenti.

A dispetto della sua attuale collocazione, fu quasi certamente analogo il destino della *Cena in Emmaus* oggi nella cappella del Santissimo Sacramento della chiesa di San Salvador a Venezia (fig. 59), ma in origine realizzata con tutta probabilità per la dimora lagunare di Girolamo Priuli, il celebre diarista e banchiere di nobili natali, incappato nel clamoroso fallimento della propria attività finanziaria all'altezza del 1513<sup>260</sup>. Proprio

questa è la data che compare, insieme al nome e all'età del committente, nell'iscrizione riemersa sul margine inferiore della tela durante un restauro di qualche anno fa, che non ha contribuito a risolvere il quesito circa la paternità del dipinto, ancora oggi in cerca di una soddisfacente collocazione attributiva nell'area di influenza di Giovanni Bellini, al quale rinvia la palese dipendenza dal modello Cornaro<sup>261</sup>.

Anche alla luce dei precedenti di Marziale, molto più agevole si rivela in compenso l'interpretazione dei contenuti iconografici dell'opera, specie per quanto riguarda la necessità di riconoscere in Girolamo Priuli l'uomo con la toga nera dei patrizi veneziani seduto alla mensa insieme a Cristo, ai due discepoli e a un quinto personaggio inturbantato. Una scelta di cui è stato segnalato il carattere sorprendente<sup>262</sup> e che, in linea con ciò che sembrano rivelare le tavole di Marziale, andrà intesa come spia di un consapevole, intenso coinvolgimento nell'episodio raffigurato da parte del banchiere veneziano, del cui fervore religioso si trova del resto traccia in alcuni toccanti passaggi dei suoi diari<sup>263</sup>.

Nulla sappiamo, invece, riguardo al committente, forse anch'egli lagunare, che all'incirca negli stessi anni affidò a Giovanni Agostino da Lodi la *Cena in Emmaus* un tempo nella collezione Sernagiotto a Venezia<sup>264</sup> (fig. 62). Un'opera nella quale il prototipo di Bellini sopravvive solo come ricordo compositivo, sovrastato dalle idee moderne e dalla più accesa espressività elaborate nella Milano leonardesca, delle quali Giovanni Agostino fu precoce divulgatore a Venezia. Per quanto animato da diverse preferenze stilistiche, il dipinto condivide tuttavia l'anomala specificità che accomuna gli esemplari appena commentati. Lo suggerisce l'inserimento nel cuore della scena di un imponente ritratto in abiti contemporanei<sup>265</sup> che ci consente di conoscere almeno il volto del destinatario della tela, raffigurato nell'atto di indicare con la mano il bicchiere di vino e dunque di suggerire la sua meditazione sul mistero eucaristico connesso all'apparizione miracolosa<sup>266</sup>.

Gli elementi non mancano, insomma, per cogliere ancora una volta la singolare convergenza tra le scelte innovative nella raffigurazione del committente in questi decenni e la sensibilità devozionale cui si è fatto a più riprese riferimento, riconoscendone la scintilla iniziale nelle *Meditationes* francescane. È davvero difficile non riconoscere in questi laici devoti pienamente coinvolti nell'azione sacra di Emmaus un rispecchiamento visivo fedele delle indicazioni ripetute in quel testo e nei suoi derivati, che non solo esortavano a meditare e a visualizzare i misteri della vita di Cristo, ma invitavano costantemente il lettore a sentirsi presente e partecipe a quegli avvenimenti. Esattamente come ci appaiono i gentiluomini con i quali ci siamo confrontati, calati con *nonchalance*, e con i loro abiti di tutti i giorni<sup>267</sup>, nel mezzo dell'apparizione miracolosa di Cristo. Non certo una vicenda ordinaria, ma l'episodio sensazionale narrato dal Vangelo di Luca nel quale si rievocava l'esperienza dei discepoli-pellegrini di Emmaus e il loro incontro impensabile con il Risorto.

Considerato che nella sensibilità del tempo “la peregrinazione dei viandanti verso Emmaus” era intesa come “allegoria della vita del cristiano alla ricerca della grazia”<sup>268</sup>, risulta chiaro quale sia il significato di quel sostare dei committenti accanto ai testimoni della rivelazione eucaristica. Tanto più che sollecitazioni perentorie in merito al senso della storia provenivano proprio dalle pagine delle *Meditationes*, nelle quali la narrazione del fatto evangelico diveniva pretesto per invitare il lettore a cercare l'incontro con Cristo nei momenti di turbamento della coscienza: “Et poi quando siamo in alcuna perplexitate de coscienza et de accidia, ottimo remedio è de parlare de Dio et pensare de lui, peroché facendo questo così intervenerà a noi secondo che intravenne a questi doi discipuli”<sup>269</sup>.

È anche avendo in mente queste parole che conviene osservare, infine, una delle più toccanti interpretazioni cinquecentesche dell'episodio, utile a dimostrare il propagarsi della sua fortuna – e della sua interpretazione in chiave tutta intima e personale – nei territori della Terraferma. Mi riferisco alla grande tela realizzata a Brescia poco dopo il 1525 da Moretto (figg. 63-64), su incarico di una coppia di probabili coniugi che nuovamente si trasforma in parte integrante della narrazione<sup>270</sup>. Mentre l'uomo si affaccia dalla balaustra di sinistra per contemplare l'azione rivelatrice di Cristo, colto nel momento decisivo della *fractio panis*, dal lato opposto la giovane donna, vestita con un vistoso abito rosso e un copricapo decorato, si improvvisa vivandiera, avvicinandosi alla tavola con una pietanza tra le mani<sup>271</sup>. Considerati gli accenti di straordinaria verità con cui Moretto racconta questo ulteriore incontro tra storia della rivelazione e contemporaneità, spiace ancor più non avere ragguagli in merito all'identità di quella coppia di devoti così partecipi. Sulla cui indole ci dice però qualcosa l'accertata provenienza dell'opera dall'Ospedale Maggiore di Brescia, dove la tela ornava l'altare di San Sebastiano, sede preposta alle funzioni religiose del nosocomio e oggetto di ripetuti lasciti da parte dei benefattori laici dell'istituzione<sup>272</sup>. Quanto basta per ipotizzare la dimestichezza con le pratiche dell'assistenza e dunque il profilo non certo disimpegnato dei due personaggi che commissionarono la tela a Moretto<sup>273</sup>.

Ne deriva un ulteriore indizio che gli stratagemmi su cui si sta riflettendo siano spesso il frutto di una motivata immedesimazione nei temi evocati da parte di chi li volle tradurre in immagine. E una conferma in tal senso è fornita dalle occasioni in cui queste 'intrusioni' si affacciano anche entro imprese figurative pubbliche, di particolare impegno sul piano della partecipazione religiosa. Come quelle allestite dalle confraternite e in particolare dagli attivissimi sodalizi del Corpo di Cristo (poi denominati del Santissimo Sacramento), vero e proprio epicentro della pietà cristocentrica dei laici, nei decenni tra Quattrocento e Cinquecento. Un ruolo di primo piano che queste congregazioni interpretarono anche sul fronte figurativo, dando vita a complessi decorativi spesso spettacolari sul tema eucaristico, tra i quali appare inevitabile chiamare di nuovo in causa il ciclo realizzato da Romanino e da Moretto, a partire dai primi anni venti del Cinquecento, in San Giovanni Evangelista a Brescia.

L'attinenza di quelle tele al nostro tema è infatti immediatamente dimostrata dalla vera e propria folla di uomini e donne in abiti contemporanei, da identificare almeno in parte con i membri della congregazione, che si accalca nella grande lunetta con la *Messa di san Gregorio* dipinta per una delle pareti della cappella da Romanino<sup>274</sup> (figg. 67-68). Nella quale quell'umanità pulsante, a metà strada tra Tiziano, Lotto e le asprezze 'ponentine', si dispone disordinatamente attorno all'altare della celebrazione miracolosa, facendoci percepire l'avvenimento come un fatto di bruciante attualità. E se nella sua dimensione corale l'inserito romaniniano non può fare a meno di evocare i paralleli raggruppamenti ritrattistici dei cicli delle Scuole veneziane, qualcosa di diverso avviene nella più pacata *Ultima cena* dipinta lì di fronte da Moretto (figg. 65-66), arricchita in quel caso dall'aggiunta di due personaggi in abiti moderni con le funzioni di servitori, che tutto concorre a individuare nuovamente come veri e propri ritratti<sup>275</sup>. Già se n'era accorto, in pieno Seicento, Bernardino Faino, propenso addirittura a vedere in uno di essi un autoritratto dello stesso Moretto: un'indicazione difficile da verificare e che non deve allontanarci dall'ipotesi più plausibile, che porta a individuare i due uomini in altrettanti esponenti del sodalizio a cui si deve la commissione della cappella<sup>276</sup>.

Quasi cinquant'anni più tardi, un'intrusione' dal profilo analogo si ripeterà in un'altra *Ultima cena* destinata anch'essa a una confraternita del Corpo di Cristo: quella realizzata da Giovan Battista Moroni a Romano di Lombardia (fig. 69), animata dalla presenza al centro di un oste con tanto di brocca in mano, nel quale è facile riconoscere un magnifico ritratto, probabilmente inserito per tramandare il volto del parroco della chiesa della bergamasca, Lattanzio da Lallio<sup>277</sup>. Ma non è tutto, perché forte è la tentazione di individuare una più elusiva connotazione ritrattistica, nel senso del ritratto nascosto, anche nelle fisionomie fortemente caratterizzate di alcuni degli apostoli che siedono alla mensa (penso soprattutto al quarto da destra, con il volto appoggiato al palmo della mano), utilizzate forse da Moroni per restituire le fattezze di alcuni membri della confraternita. Un fatto che non deve stupire se si considera la dimestichezza del pittore con questi travestimenti, documentata anche dalla precedente *Assunzione* di Cenate Sopra, dominata al centro dall'intenso ritratto di un altro parroco, Leone Cucchi, nelle vesti di san Giovanni Evangelista<sup>278</sup> (fig. 70).

La propensione a integrare i committenti nella vicenda narrativa non sembra dunque tramontare nemmeno nei decenni avanzati del Cinquecento, pur contrassegnati da malcelate restrizioni sul fronte dell'esposizione visiva del donatore all'interno del dipinto religioso<sup>279</sup>. In un contesto ormai radicalmente mutato, le occorrenze si diradano ma non vengono a mancare, consentendo di ribadire la speciale disponibilità dell'area lombardo-veneta ad adottare soluzioni originali. E non solo nel contesto dei grandi cicli confraternali.

Si pensi ad esempio a quanto accade, probabilmente nel 1548, nella *Disputa di Gesù tra i dottori* del Museo del Prado di Paolo Veronese (figg. 71-72), arricchita dalla presenza, accanto ai saggi chiamati a interloquire con Gesù, di un personaggio in abiti moderni, in piedi e ben in vista. Nessun dubbio che si tratti del committente dell'opera, identificato con qualche incertezza in Pietro di Zaccaria Contarini, il patrizio veneziano che già da tempo si era imposto come uno dei campioni del rinnovamento spirituale del mondo laico lagunare<sup>280</sup>. Un ruolo documentato anche dei suoi rapporti con molte figure chiave del panorama religioso italiano, da Tommaso Giustiniani a Gaspare Contarini, al vescovo Gian Matteo Giberti, al cardinale Reginald Pole e al giovane Ignazio di Loyola, del quale fu uno dei più precoci seguaci a Venezia<sup>281</sup>. Ma non meno significativa si rivela la prolungata dimestichezza del nobiluomo – approdato solo nel 1557 alla carriera ecclesiastica<sup>282</sup> – con l'attività assistenziale, attestata in particolare dal suo coinvolgimento nella nascita e nella costruzione dell'ospedale degli Incurabili a Venezia, vero incunabolo, come si avrà modo di chiarire nel prossimo capitolo, della moderna filantropia. Una vicenda alla quale il Contarini prenderà parte dal 1524, giusto due anni prima di partire per un pellegrinaggio in Palestina. Proprio l'esperienza alla quale rimandano il bastone nodoso da pellegrino e l'insegna crociata di rosso, caratteristica della Custodia di Terra Santa dei francescani, esibiti con orgoglio dal protagonista della tela veronesiana<sup>283</sup>. La cui identificazione con Pietro di Zaccaria pare dunque trovare in questo riscontro un sottovalutato indizio a suo favore.

<sup>1</sup> Sul dipinto: M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 121-124, n. 17; G. Altissimo, in *Lorenzo Lotto* 2011, pp. 170-172, n. 24; E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 230-233, n. 15; Dal Pozzolo 2021, pp. 184-185, n. I.40. Per l'inserito di natura morta in primo piano e la lettera con la firma del pittore: Matthew 1998, p. 634; Gentili 2010, pp. 7-18.

<sup>2</sup> Mâle 1908, ed. 1922, pp. 39-40. Sulla questione: Cortesi Bosco 1976, pp. 11-16.

<sup>3</sup> Per le informazioni sul testo si veda il seguito del presente capitolo.

<sup>4</sup> Sulla sinistra compaiono san Pietro e, probabilmente, san Giacomo maggiore. La figura anziana in secondo piano sulla destra va riconosciuta quasi certamente con Maria Salome. Dei due personaggi che sostengono Gesù, uno è certamente san Giovanni Evangelista. Rimane in dubbio l'identità della donna che affianca, solitamente identificata con la Maddalena. Non mi pare infatti da escludere l'ipotesi che si tratti di Maria di Betania (la cui identità, com'è noto, tende spesso a sovrapporsi nella tradizione devozionale con quella della Maddalena) o di Marta, le 'padrone di casa' del luogo in cui è ambientato l'avvenimento.

<sup>5</sup> Il dipinto di Berlino era concepito in *pendant* con una *Natività*, nella quale il committente Domenico Tassi è affiancato da san Giuseppe, che con un gesto plateale lo invita a meditare sul mistero rappresentato lì a fianco. Questa seconda tela è nota solo attraverso la copia conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia: Massi 1991, pp. 103-119; Humfrey 1997, p. 56; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 121-124, n. 17; M. Ceriana, G. Hallé, in *Omaggio* 2011, pp. 115-118, n. 10.

<sup>6</sup> Cortesi Bosco 1976, pp. 3-25, in particolare pp. 11-15.

<sup>7</sup> Per la fortuna del soggetto nella prima metà del Cinquecento: Colalucci 1991, pp. 39-47; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 121-124, n. 17; Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, pp. 42, 64, nota 70; Longo 2012, pp. 232-233. Tra le interpretazioni del tema figura anche una tempera di primo Cinquecento di cultura milanese e zenaliana (collezione privata), resa nota dalla Ferrari 1967, p. 29, nella quale compare in grande evidenza al centro della scena l'iscrizione "Hinc disce parentes venerari", utile a cogliere le implicazioni moralistiche che potevano accompagnare l'episodio.

<sup>8</sup> Sul *Giardino* si veda più avanti nel testo.

<sup>9</sup> Anche da chi ha indagato l'invenzione lottesca dall'angolo di osservazione dello storico: Niccoli 2011, pp. 90-95.

<sup>10</sup> Gregori 1979, p. 285, n. 147; S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2014, p. 118, n. 9; Facchinetti 2021, pp. 171-173, n. 51.

<sup>11</sup> Gregori 1979, p. 285.

<sup>12</sup> È interessante notare come già Bianconi 1955, p. 23, nel commentare la dinamica del dipinto di Lotto a Berlino, proponesse di interpretarla proprio alla luce della "composizione vedendo il luogo" degli *Esercizi* di Ignazio, che all'epoca di quell'opera, però, non erano stati ancora concepiti.

<sup>13</sup> Cali 1980, pp. 19-22.

<sup>14</sup> Segnalo, al riguardo, come i rapporti di Moroni con i primi gesuiti siano attestati da riscontri oggettivi: Facchinetti 2004, p. 133.

<sup>15</sup> Fa eccezione solo un rapido accenno di P. Humfrey, in *Giovan Battista Moroni* 2000, p. 62, che propone una sorta di mediazione tra le due interpretazioni, sottolineando come all'epoca del dipinto la distinzione tra idee protestanti e ortodossia cattolica non fosse ancora così drammaticamente marcata come avverrà nei decenni successivi.

<sup>16</sup> Per una visione d'insieme della produzione letteraria duecentesca e trecentesca di ambito francescano e una messa a fuoco del suo largo impatto: Fleming 1977. Per altri riferimenti bibliografici più specifici si vedano le note seguenti.

<sup>17</sup> Per un'edizione del *Lignum Vitae*, con traduzione a fronte: Bonaventura da Bagnoregio ed. 1992, pp. 205-263.

<sup>18</sup> A lungo collocata tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, la datazione del testo è stata vistosamente posticipata da McNamer 1990, pp. 235-261, agli anni tra il 1336 e il 1364 circa. L'ipotesi è condivisa in Arosio 2001, pp. 768-774, e Flora 2009, pp. 29-31, ma non nel più recente intervento di Tóth, Falvay 2014, pp. 17-104, propensi a riportare la collocazione dello scritto intorno al 1300. Tale indicazione è ribadita in *Le Meditationes* 2021.

<sup>19</sup> Si è molto discusso circa la priorità della redazione latina o volgare delle *Meditationes*. L'ipotesi che esse siano nate in latino è sostenuta da Arosio 2001, pp. 769-770, e Falvay 2021, p. 28 (per un'edizione critica della versione latina: Iohannes de Caulibus ed. 1997). Tanto nelle sue versioni manoscritte quanto in quelle a stampa, il testo venne divulgato in diverse redazioni: H. Fischer, ad vocem *Bonaventura*, in *Dictionnaire* 1937-1995, I, 1937, coll. 1848-1853; Vaccari 1952, pp. 342-343; McNamer 1990, pp. 235-261; Zardin 1992, p. 151, nota 4, p. 200, nota 111; Arosio 2001, pp. 768-774; Falvay 2021, pp. 27-38. Oltre alla redazione integrale, che affronta tutta la vita di Cristo in circa cento capitoli o meditazioni, sono note due redazioni ridotte. La prima di queste, definita da Vaccari "dimezzata", omette tutta la vita pubblica di Cristo, passando dal Battesimo all'Entrata a Gerusalemme; la seconda, molto diffusa e ancora più breve (è definita infatti "minima" dallo studioso), si sofferma solamente sulle vicende della Passione.

<sup>20</sup> Non vi sono ancora certezze sull'identità dell'autore del testo. Alla tradizionale ipotesi che lo riconosce in Giovanni de Caulibus, un frate francescano originario di San Gimignano (Arosio 2001, pp. 768-774; Flora 2009, pp. 28-29), si oppone la più recente proposta di identificarlo con un frate 'Jacobus', sempre di San Gimignano: Tóth, Falvay 2014, pp. 60-93. Sulla questione: Montefusco 2021, pp. 19-25.

<sup>21</sup> O, più precisamente, alla lettrice, considerato che il testo venne scritto per una suora clarissa. L'immensa fortuna delle *Meditationes* ci fa tuttavia capire che esse conobbero una precoce fruizione anche al

di fuori dell'ambito conventuale, incrementatasi in modo esponenziale con le numerose edizioni a stampa, che di fatto le resero disponibili a qualsiasi lettrice o lettore, religioso o laico.

<sup>22</sup> Sul metodo di preghiera incentrato dalle *Meditationes*: A. Rayez, ad vocem *Humanité du Christ*, in *Dictionnaire* 1937-1995, VII/1, 1969, coll. 1063-1096, in particolare coll. 1084-1088; Fleming 1977, pp. 242-251; Despres 1989, pp. 34-50. Per la diffusione in epoca tardomedievale della pratica meditativa nella preghiera, a prescindere dalla sua declinazione in termini di visualizzazione: *Méditation*, in *Dictionnaire* 1937-1995, X, 1980, coll. 906-919; Picasso 1964, pp. 753-757.

<sup>23</sup> *Meditatione dela vita e passione del nostro Signore Misser Jesu Cristo vulgarizzata nuovamente*, Venezia, Antonio Zanchi, circa 1500. Il volgarizzamento appartiene alla versione definita "dimezzata" dal Vaccari (si veda *supra*, nota 19).

<sup>24</sup> Ascoltassi.

<sup>25</sup> Ascolta.

<sup>26</sup> *Meditatione* circa 1500, prologo.

<sup>27</sup> Ivi, cap. II.

<sup>28</sup> Ivi, cap. V.

<sup>29</sup> Ivi, cap. IX.

<sup>30</sup> Ivi, cap. XXIX.

<sup>31</sup> Ringbom 1965, ed. 1984, pp. 11-22; Idem 1969, pp. 162-163; Freedberg 1989, ed. 1993, pp. 246-291; Boskovits 1988, ed. 1994, pp. 84-85; Hamburger 1998, pp. 111-148. Sulla diffusione della meditazione immaginativa tra XIII e XIV secolo si vedano anche Leclercq 1984, pp. 385-399, e Depres 1989. Un'ampia ricognizione della questione è offerta da Niccoli 2011, in particolare pp. 3-42, 85-113. Sul ruolo della visualizzazione nell'ambito della pratica contemplativa: A. Blasucci, ad vocem *Images et contemplation*, in *Dictionnaire* 1937-1995, VII/2, 1972, coll. 1471-1490. Come mi ha fatto notare Salvatore Settis, un preciso ricorso alla pratica della visualizzazione si riscontra anche nelle tecniche di memorizzazione elaborate nel mondo latino, ad esempio nel *De oratore* di Cicerone, per le quali: Yates 1972, pp. 3-26.

<sup>32</sup> Sull'atteggiamento di san Bernardo nei confronti di questo tipo di meditazione: Ringbom 1965, ed. 1984, pp. 15-16, che sottolinea come Bernardo si dimostri propenso ad accogliere l'esperienza della visualizzazione, e dunque delle immagini mentali, in modo restrittivo, come una comprensibile necessità della preghiera alla quale è però senz'altro da preferire una contemplazione astratta e aniconica. Sul tema si vedano soprattutto, tuttavia, le fondamentali riflessioni di Hamburger 1998, pp. 111-148. Oltre a fornire una visione più sfumata della posizione di Bernardo, lo studioso evidenzia come il suo atteggiamento restrittivo nei confronti della pratica immaginativa sia contraddetto, già nel corso del XIII e del XIV secolo, dalle concrete consuetudini della vita monastica, specialmente femminile. Ne fornisce la prova la produzione miniata nord-europea duecentesca e trecentesca analizzata dallo studioso. Una

conferma di queste aperture è fornita dalla posizione espressa all'inizio del XII secolo da un seguace di Bernardo, il cistercense inglese Aelredo di Rievaulx, che in una celebre lettera a un novizio inserita in un suo testo dedicato a Gesù dodicenne (*De Jesu puero duodenni*; Aelredo di Rievaulx ed. 2001, pp. 20-127), opportunamente evidenziata da Ringbom 1965, ed. 1984, p. 16, e da Freedberg 1989, ed. it. 1993, p. 253, sollecitava il giovane a 'vedere' con gli occhi del cuore ("oculos cordis tui") l'immagine di Gesù ragazzo. Sulla questione: Saracino 2007, pp. 83-84, che analizza anche la diffusione in ambito medievale di testi che invitavano alla meditazione e alla visualizzazione del volto e dello sguardo di Gesù: ivi, pp. 38-52 e *passim*.

<sup>33</sup> Lo sottolineano con chiarezza: A. Rayez, ad vocem *Humanité du Christ*, in *Dictionnaire* 1937-1995, VII/1, 1969, coll. 1084-1088; Fleming 1977, pp. 242-251; Despres 1989, pp. 34-50. Una conferma della domesticità della cultura francescana trecentesca con le consuetudini della meditazione visualizzata è fornita da un passo del *Trattato della perfezione* composto a inizio secolo dal mistico toscano dell'ordine Ugo Panziera, nel quale si descrive con sorprendente meticolosità il progressivo formarsi dell'immagine del volto di Cristo nella mente del devoto: Collareta 2003, p. 233; Levi 2010, pp. 248-249. Un secolo più tardi, espliciti saranno i riferimenti "all'occhio mentale di dentro" formulati da Bernardino da Siena nelle sue prediche in volgare: Bolzoni 2002, pp. 206-217; Niccoli 2011, pp. 3-4.

<sup>34</sup> Questa differenza sostanziale rispetto ai fenomeni visionari non deve indurre a trascurare l'influenza che proprio alcune esperienze mistiche poterono esercitare sulla pratica devota divulgata dal *Lignum Vitae* e soprattutto dalle *Meditationes*, all'interno delle quali non mancano peraltro diretti riferimenti a vicende visionarie di poco anteriori: McNamer 1990, pp. 235-261; Flora 2009, pp. 29-30.

<sup>35</sup> Freedberg 1989, ed. it. 1993, p. 256.

<sup>36</sup> Per il testo di Ludolfo di Sassonia, databile tra il 1350 e il 1360: Abbott Conway 1976, che ne sottolinea i vistosi debiti e le citazioni letterali dalle *Meditationes*, indicando tra le prerogative della *Vita Christi* proprio quella di sollecitare il lettore a sentirsi presente ai fatti della storia sacra (p. 11). Sulle modalità narrative della *Vita Christi*: Melion 2007, pp. 11-21. Per la presenza nel testo di citazioni dal *Lignum Vitae* di Bonaventura e da altri scritti devozionali: W. Baier, ad vocem *Ludolphe de Saxe*, in *Dictionnaire* 1937-1995, IX, 1976, coll. 1130-1138.

<sup>37</sup> Si veda *infra*, nota 99.

<sup>38</sup> Già ne dà conto J. Maréchal, ad vocem *Applications des sens*, in *Dictionnaire* 1937-1995, I, 1937, coll. 810-827, in particolare pp. 823-826. Analoghe considerazioni sono espresse in Ginzburg 1972, p. 633; O'Malley 1993, ed. it. 1999, pp. 30, 53; Niccoli 2011, pp. 96-98. Come mi fa notare Danilo Zardin, va ricordato che almeno in una prima fase gli *Esercizi* di Ignazio conobbero una circolazione limitata, riserva-

ta agli affiliati alla nuova congregazione, che li distinguva dai libri di pietà rivolti a un pubblico generico.<sup>39</sup> La citazione, tratta dalla Seconda contemplazione della Seconda settimana degli *Esercizi*, segue la traduzione di Pietro Schiavone, in Ignazio di Loyola ed. 1995. La diffusione nella cultura gesuitica di una pratica di meditazione orientata in senso visivo trova conferma nelle *Adnotationes et meditationes* di Jerónimo Nadal, il fortunato testo del seguace di Ignazio andato in stampa tra il 1593 e il 1594, ma elaborato a partire dagli anni di poco successivi alla metà del secolo: Zardin 2012, pp. 3-23. Finalizzato a incentivare il lettore a meditare sui vari episodi della narrazione evangelica, il manuale è corredato da tavole incise relative a quegli episodi che agevolano tale pratica. È utile però rimarcare come queste immagini siano caratterizzate da un fitto corollario di didascalie e di rimandi testuali, tendente a controllare rigorosamente lo sguardo del lettore.

<sup>40</sup> O'Malley 1993, ed. it. 1999, p. 30.

<sup>41</sup> Sul *Giardino de Oratione*: Stanislaò da Campagnola 1971, pp. 5-58; Ginzburg 1972, pp. 631-633, che insistono sui rapporti del testo con la precedente e coeva produzione devozionale e con la spiritualità della *devotio moderna* fiamminga. Stanislaò da Campagnola 1971, pp. 16-17, sottolinea anche la vicinanza del suo autore alla cultura dei canonici di San Giorgio in Alga a Venezia, ribadendo l'origine veneta del testo alla luce di accertamenti filologico-linguistici.

<sup>42</sup> La citazione, analogamente a quelle seguenti, è tratta da un'edizione veneziana di primo Cinquecento: *Libro deuoto e fructuoso a ciaschaduno chiamato Giardino de Oratione*, In Venetia, per Bernardino de Viano de Lexona, 1521, prologo, pp. 4-5.

<sup>43</sup> Ivi, p. 16. All'argomento è dedicato l'intero capitolo VI del trattatello. La centralità del tema dell'orazione mentale nell'elaborazione del testo è rimarcata in Stanislaò da Campagnola 1971, pp. 29, 42-44 e *passim*, e Ginzburg 1972, pp. 631-632.

<sup>44</sup> *Libro deuoto* 1521, p. 198. La sintonia tra il metodo di preghiera incentivato dal *Giardino* e quello divulgato dalle *Meditationes* è rilevata in Ginzburg 1972, p. 632. Va sottolineato che nel testo quattrocentesco non compaiono quegli inviti a sentirsi concretamente presenti sulla scena che, come si vedrà meglio tra breve, costituiscono invece una nota peculiare del componimento francescano. Per quanto riguarda invece la sequenza di *lectio* e *meditatio* suggerita dal *Giardino de Oratione*, è il caso di precisare come essa (indipendentemente dal carattere "visivo" o meno della meditazione) costituisca una prerogativa saliente dei testi medievali dedicati a disciplinare la preghiera: lo spiegano bene i vari interventi raccolti alla voce *Méditation*, in *Dictionnaire*, 1937-1995, X, 1980, coll. 906-915. Sulla questione si veda anche *infra*, nota 79.

<sup>45</sup> *Libro deuoto* 1521, p. 195.

<sup>46</sup> Per l'utilizzo dell'espressione "con gli occhi della mente" in questi testi: Gentili 1985, p. 128. La locuzione compare anche negli scritti, pressoché coevi

al *Giardino de Oratione*, di sant'Antonino Pierozzi, sui quali ha posto l'attenzione Boskovits 1983, pp. 11-24, in particolare p. 20; Idem 1994, pp. 369-395, sottolineandone l'influenza sugli affreschi di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze. Il riferimento riguarda in particolare l'*Opera a ben vivere* composta nel 1455 per l'educazione spirituale di Dianora Tornabuoni, nella quale Pierozzi invita a meditare sulla Passione di Cristo ogni giorno davanti a un Crocifisso, considerando "cogli occhi della mente, più che con quelli del corpo" i segni delle sofferenze del Redentore.

<sup>47</sup> *Libro deuoto* 1521, p. 219. Il passo è stato per la prima volta chiamato in causa in ambito storico-artistico da Baxandall 1972, ed. it. 1978, pp. 57-60, secondo il quale le parole del *Giardino*, fornendo la prova della diffusione tra i devoti della consuetudine a visualizzare i personaggi e i luoghi sacri attraverso il ricorso a contesti reali, consentirebbero di comprendere per quali ragioni alcuni tra i pittori di temi religiosi più apprezzati del tardo Quattrocento, come Pietro Perugino, evitassero consapevolmente di "caratterizzare nei particolari le persone e i luoghi: se l'avessero fatto ciò avrebbe costituito un'interferenza nella personale visualizzazione di ognuno". L'argomentazione appare però piuttosto capziosa, anche perché risulterebbero difficili da spiegare, in quell'ottica, i numerosi episodi di segno opposto riscontrabili nei cataloghi dei massimi interpreti della pittura religiosa degli stessi anni, a partire da quelli che videro protagonista Giorgione, sui quali ci si soffermerà nel capitolo III. A esso si rimanda anche per l'interpretazione di diverso segno del passo del *Giardino* fornita da Ferdinando Bologna.

<sup>48</sup> Ginzburg 1972, p. 631.

<sup>49</sup> Niccoli 1998, p. 100. Evidente risulta la suggestione esercitata sul passo del *Giardino* dalle raccomandazioni in favore dell'orazione solitaria contenute nel "Discorso della montagna": lo dimostrano bene le parole della *Vulgata* relative a quel brano (Matteo 6,5-6): "et cum oratis non eritis sicut hypocritae qui amant in synagogis et in angulis platearum stantes orare ut videantur ab hominibus. Amen dico vobis intra in cubiculum tuum et cluso ostio tuo ora Patrem tuum in abscondito et Pater tuus qui videt in abscondito reddet tibi" (il corsivo è mio).

<sup>50</sup> La diffusione dell'orazione mentale nel tardo Quattrocento trova conferma anche nel breve testo dedicato al tema da Girolamo Savonarola intorno al 1492, nel quale, pur non affrontando le concrete dinamiche di questa forma di preghiera, il frate ne rivendica la piena legittimità anche per i "secolari" e la superiorità rispetto alla preghiera vocale: Savonarola circa 1492.

<sup>51</sup> Lo nota tra gli altri Fleming 1977, pp. 245-246, che rintraccia proprio in questa componente il carattere di maggiore novità del testo.

<sup>52</sup> Va precisato che un simile stratagemma narrativo già traspare, sia pure in termini meno clamorosi, anche in altri testi francescani anteriori alle *Medi-*

*tationes*, a partire dal *Lignum Vitae* di san Bonaventura, nel quale ad esempio si può leggere un esplicito invito al lettore affinché baci i piedi di Gesù al momento della Natività ("Complectere itaque nunc, anima mea, divinum illud praesepem, ut pueri pedibus labia tua figas et oscula gemines"; Bonaventura da Bagnoregio ed. 1992, pp. 218-219). Sulla pratica di meditazione incentivata dal *Lignum Vitae*: Bolzoni 2002, pp. 78-83.

<sup>53</sup> In anni ancora successivi agli *Esercizi*, la fortuna di questo atteggiamento di preghiera trova una testimonianza più vistosa rispetto a quella offerta dal testo ignaziano nella *Pratica dell'orazione mentale* del cappuccino Mattia Bellintani da Salò, edita nel 1573, sulla quale ha portato l'attenzione Guazzoni 1984, p. 170.

<sup>54</sup> *Meditatione* circa 1500, cap. V.

<sup>55</sup> Ivi, cap. XI.

<sup>56</sup> Matteo 16,24.

<sup>57</sup> *Meditatione* circa 1500, cap. XXIX.

<sup>58</sup> "aiutali a portare il corpo del tuo Signor": questo l'invito che si legge infatti ivi, cap. XXXIII.

<sup>59</sup> Sulla questione: A. Rayez, ad vocem *Humanité du Christ*, in *Dictionnaire* 1937-1995, VII/1, 1969, coll. 1084-1095, che evidenzia la presenza di un'analogia insistenza nella messa a fuoco della natura umana di Cristo nei testi di Ludolfo di Sassonia e in quelli riferibili alla *devotio moderna* fiamminga, tra cui l'*Imitazione di Cristo*.

<sup>60</sup> Rosenthal 1954, pp. 57-60; Frugoni 2012, pp. 11-30.

<sup>61</sup> Nonostante non prevedesse un diretto coinvolgimento come attori degli abitanti del borgo, la vicenda del presepe di Greccio, con la sua volontà di ricreare teatralmente la Natività, giocò infatti un ruolo decisivo nell'evoluzione della sacra rappresentazione nell'Italia del tardo Medioevo: già lo aveva precisato D'Ancona 1891, I, pp. 116-117. Per quanto riguarda l'influenza esercitata dalle stesse *Meditationes* sul teatro religioso, riconosciuta a suo tempo da Måle 1908, ed. 1922, pp. 35-51; Gentile 1989, pp. 182-183 e *passim*.

<sup>62</sup> Ginzburg 1972, p. 636. Un ruolo importante nella circolazione ad ampio raggio della pratica di preghiera delle *Meditationes* fu giocato certamente anche dalla predicazione francescana quattrocentesca. Lo dimostra il caso di san Bernardino da Siena, nelle cui prediche si rileva un approccio ai fatti della vita di Cristo ispirato al testo dello Pseudo Bonaventura: Bolzoni 2002, pp. 190-196.

<sup>63</sup> Per un approccio generale alla questione: Vaccari 1952, pp. 342-350. Per gli incunaboli latini e volgarezzati del testo: *Gesamtkatalog* 1930, nn. 04739-04762 (per i testi in latino); 04767-04797 (per i testi in volgare).

<sup>64</sup> Lo si deduce dal repertorio della Schutte 1983, pp. 100-104, che analizza le edizioni fino al 1550. La ricognizione della Zarri 1987, p. 134, relativa agli anni 1520-1550, registra la pubblicazione di undici edizioni in quell'arco cronologico.

<sup>65</sup> Avendo come riferimento le indagini della Schutte dedicate alle edizioni degli scritti devoti in volgare, Zardin 2006, p. 37, rileva che le *Meditationes* si configurano, tra il 1465 e il 1494, come il terzo testo più pubblicato in quell'ambito, preceduto solo dall'anonimo *Fior di virtù* e dal manuale di confessione di sant'Antonino Pierozzi. Sulla fortuna editoriale delle *Meditationes* si veda anche Barbieri 2002, pp. 28-30.

<sup>66</sup> La fortuna editoriale europea della *Vita Christi*, con particolare riferimento al contesto francese, era già ben chiara a Lucien Febvre 1929, ed. it. 1966, pp. 44-45 (si veda più avanti nel testo). Per la sua diffusione in Italia settentrionale nel tardo Quattrocento: Gentile 1987, pp. 44-45, che ricorda tra l'altro l'esistenza di un'edizione milanese del 1488 e segnala come il testo risulti citato nel *Mariale* di Bernardino Busti, pubblicato sempre nella città lombarda nel 1492. Restando in ambito italiano va inoltre ricordata l'esistenza di un'ulteriore edizione tardoquattrocentesca di cui si conserva un esemplare annotato da Girolamo Savonarola: Barbieri 2002, p. 30. Non meno interessanti sono le indicazioni relative alla fortuna della *Vita Christi* di Ludolfo anche in epoca post-tridentina, documentata dalla sua traduzione in volgare a opera di Francesco Sansovino, data alle stampe a Venezia nel 1570: Barbieri 2002, pp. 31-33.

<sup>67</sup> Sulle edizioni, tutte veneziane, del *Giardino de Oratione*, la più antica delle quali risale al 1494: Stanislaò da Campagnola 1971, pp. 8-9; Schutte 1983, pp. 302-303; Zarri 1987, p. 148, nota 19.

<sup>68</sup> Per la diffusione di edizioni in volgare della Bibbia nei decenni che qui interessano, a partire dalla prima traduzione a opera di Niccolò Malerbi, pubblicata a Venezia nel 1471: Barbieri 1992.

<sup>69</sup> A. Rayez, ad vocem *Humanité du Christ*, in *Dictionnaire* 1937-1995, VII/1, 1969, col. 1088: "le succès de ces deux ouvrages fut si grand qu'on peut le considérer comme l'évangile des chrétiens jusqu'au de là du 16ème siècle".

<sup>70</sup> Il discorso può essere esteso anche ad altri componimenti all'incirca coevi, spesso contraddistinti da simili contenuti e anch'essi beneficiati, sia pure in misura minore, dal volano della stampa: Zardin 2006, pp. 37-38; Barbieri 2002, pp. 28-35. Mi riferisco al poemetto in ottave dal titolo *Passione*, scritto nella seconda metà del Trecento dal domenicano senese Niccolò di Mino Cicerchia, e allo *Specchio di Croce*, di qualche decennio anteriore, di un altro domenicano, Domenico Cavalca. Per il poemetto del Cicerchia e la sua fortuna a stampa: Barbieri 2002, pp. 30-31, che ne ribadisce i debiti con le *Meditationes*. Per il successo editoriale del testo del Cavalca, anch'esso in volgare e costruito attorno a un'insistita meditazione sui dolori della Passione: Zarri 1987, p. 134.

<sup>71</sup> Zarri 1987, p. 134. Su Pietro Bernardini da Lucca, a volte citato anche Pietro Ricca, o Ritta: Cantimori 1967, pp. 38-42; Colalucci 1991, pp. 34-39, con ulteriori riferimenti bibliografici; Sanvito 2009, pp. 66-67, 159-164; Benzoni 2014, pp. 100-101.

<sup>72</sup> Si veda *infra*, in questo stesso capitolo.

<sup>73</sup> Pietro da Lucca, *Arte nova del ben pensare e contemplare la passione dil nostro signor Giesu Christo benedetto*, Bologna, per maestro Girolamo de Benedetti, 1523, pp. 99-100. Si offre qui la trascrizione del componimento del Casio: “*Capitoli del Mag.Messer Heyronymo Casio de Medici Cavaliero et Patritio Bolognese ove il Crocefisso parla. Capitolo primo.* Amor fu quello che dal paterno cielo / scender mi fece, et per redimer l’homo / divinitate ascosi in human velo / solo amor fu, che il grave error dil pomo / scontar mi fece, et così amor fu quello / che mi fè far su l’alta croce il tomo. / Languisco hor che ciascun fidel rebello / vedo al mio immenso amore, amor sì ardente / che spegner non mai il puote alcun flagello. / Fu solo amor che di spina pungente / poner su il capo mi fé questo ferro/e tante piaghe sopportar paziente. / Lo aceto e il fel che mi fu in croce offerto / gustar mi fece amore, et fare un rio / al divin petto (da Longin) sì aperto / vero amor fu, che al ver figliol de Dio / fece morte patir, pena e dolore / hor per rincontro di tanto amor pio / altro da te non vuol che amore, amore. *Capitolo secondo.* O tu che le mie membra in croce miri / per te piagate dalle hebraiche squadre / tener potrà tu pianto e gli sospiri. / Membra concette in la Vergine Madre / Maria, con la virtù del Spirito Santo / et ad eterno genite dal Padre, / del cui splendor già la natura tanto / prese stupor, che de sì bel lavoro / agli ciel diede, et no a sé stesso il vanto. / Visto lo Olympo il suo divin decoro / sì lacerato per lo altrui delitto / stupido pianse, et pianse ogni suo choro / la luna il sole e le stelle trafitto / vedendo il capo mio, negor la luce / e ogni elemento fé signal de afflito. / Se tu non piagni de’ mortali il duce / charità non è in te, speme, né fede / ma ferrea crudeltà che al centro duce. / Per te discesi dalla eccelsa sede / per te humanitate presi il velo / per te mi feci della morte herede / in ricompensa dello aprirti il cielo / e del ritrarti dallo inferno ardore / e del mio immenso in te paterno zelo / pianto dian gli occhi tuoi: sospiri il core”. Il testo del Casio è rammentato ma non trascritto in Cavicchi 1915, p. 21. Va ricordato che la prima edizione veneziana dell’*Arte nova* risale al 1525.

<sup>74</sup> Le citazioni che seguono sono tutte tratte da un’edizione veneziana del testo risalente al 1541 (Pietro da Lucca, *La arte del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Iesu Christo, con uno singolare Trattato de imitar Christo*, Di novo corretta e istoriata, stampato in Vinegia per Bernardino Bindoni Milanese, 1541).

<sup>75</sup> Pietro da Lucca 1541, pp. 3r, 11v.

<sup>76</sup> Ivi, p. 42r.

<sup>77</sup> Ivi, p. 64r.

<sup>78</sup> Zarri 1987, p. 132.

<sup>79</sup> Ivi, p. 131. La definizione richiama il titolo *Scala dil Paradiso* del trattato sulla preghiera scritto per Lucrezia Borgia dall’agostiniano Antonio Meli da Crema, pubblicato a Brescia nel 1527, ma già pronto nella sua versione manoscritta nel 1513, quando il Meli lo inviò a Lucrezia: Fusari 2006, pp. 86-96. Il testo, che describe le virtuose pratiche devote di alcuni personaggi femminili, tratti non solo dalla Bibbia, è

intervallato da numerose stampe raffiguranti i quattro gradini: *lectio, meditatio, oratio, contemplatio*, che compongono la scala verso l’ascesi personale.

<sup>80</sup> Febvre 1929, ed. it. 1966, p. 45.

<sup>81</sup> *Pregare nel segreto* 1994. È il caso di ricordare che per i cristiani, religiosi e laici, la pratica della preghiera solitaria era un requisito costitutivo dell’esperienza di fede, verso il quale indirizzavano già in modo esplicito le esortazioni del ‘Discorso della montagna’ (si veda *supra*, nota 49).

<sup>82</sup> L’influenza esercitata dalla cultura francescana e da testi come le *Meditationes* sui maggiori pensatori della *devotio moderna* è stata rimarcata a più riprese. I rapporti tra le *Meditationes* e gli scritti di Geert Grote sono ad esempio evidenziati in M. Goossens, ad vocem *Méditation*, in *Dictionnaire* 1937-1995, X, 1980, coll. 913-915, e Gentile 2010, p. 337, che sottolineano come nel trattato *De quattuor generibus meditationum* di Grote compaia l’invito al lettore non solo a guardare e ascoltare i personaggi sacri, ma anche a immaginarsi presenti accanto a essi e a condividerne le esperienze (per un’approfondita analisi del testo di Grote si veda Falque 2019, I, pp. 244-254). Ai debiti nei confronti del testo francescano contratti da molti protagonisti della *devotio moderna* accenna anche Fleming 1977, p. 247.

<sup>83</sup> Sanvito 2009, in particolare pp. 61-64, 73-77, 92-98. Significativa, nella nostra ottica, è anche la messa a fuoco da parte dello studioso della conoscenza dei testi dei devoti fiamminghi da parte di Pietro Bernardini: *ivi*, p. 65.

<sup>84</sup> Picasso 1964, pp. 735-769; *Idem* 1984, pp. 263-276; Barbieri 2002, pp. 6-7, con ulteriori riferimenti bibliografici. L’inventario della biblioteca padovana registra la presenza di ben otto manoscritti e dodici incunaboli dell’*Imitazione di Cristo*, la maggiore parte dei quali in latino. Sulla precoce fortuna editoriale italiana del testo, sia in latino che in volgare: Picasso 1984, p. 266, che segnala almeno cinquanta edizioni latine e quindici volgari (per lo più veneziane) anteriori al 1500.

<sup>85</sup> Sulla conoscenza da parte del Barbo dei testi della *devotio moderna* fiamminga: Sanvito 2009, pp. 104, 138 e *passim*.

<sup>86</sup> La pratica di meditazione promossa dal trattato è analizzata in Picasso 1964, in particolare pp. 749-769, e Leclercq 1984, pp. 385-399.

<sup>87</sup> Tassi 1952, p. 138.

<sup>88</sup> Gentile 1987, pp. 46-47. Vale la pena di rilevare come Gentile colga nella “prassi immaginativa” del testo del Barbo una propensione “a trasfondere le rappresentazioni mentali dei mistici nell’immaginario del ‘cristianesimo medio’”: parole che, a ben guardare, potrebbero facilmente adattarsi anche alle *Meditationes*. Per il passo citato nel testo: Tassi 1952, p. 147. Nel trattato del Barbo si distinguono esplicitamente tre gradi di preghiera: la preghiera orale, la meditazione e la contemplazione. Tutti i passaggi qui riportati fanno riferimento al secondo grado, quello della meditazione.

<sup>89</sup> Tassi 1952, pp. 148-149.

<sup>90</sup> Del testo è infatti nota un’edizione veneziana del 1523. A ribadire la diffusione in ambiente lagunare dell’atteggiamento devozionale su cui si sta ragionando contribuisce anche l’esperienza di Gaspare Contarini raccontata in una celebre lettera a Tommaso Giustiniani del 24 aprile 1511, giorno di Venerdì santo, nella quale Gaspare si sofferma sulla sua esperienza di visualizzazione del Cristo crocifisso (sul tema: Niccoli 2011, pp. 72-75).

<sup>91</sup> Sempre tenendo in conto l’orizzonte geografico di nostro interesse, è il caso di ricordare la notevole fortuna, oltre che veneziana, anche lombarda, dei testi fin qui citati, a partire soprattutto dalle *Meditationes*, di cui sono note numerose edizioni milanesi: Schutte 1983, pp. 100-104; Barbieri 2013, p. 161. Pone l’attenzione su questi fatti Gentile 1987, pp. 43-60, che si sofferma anche su altri testi devozionali manoscritti, per lo più quattrocenteschi, di ambito lombardo, di impostazione affine alle *Meditationes*.

<sup>92</sup> Firpo 2001, p. 45.

<sup>93</sup> Si veda *supra*, nota 61.

<sup>94</sup> Si veda *supra*, nota 62.

<sup>95</sup> Zardin 2001, pp. 695-739.

<sup>96</sup> Per un consuntivo: Flora 2009, pp. 33-40, che dedica però una prevalente attenzione alle ricerche indirizzate verso la cultura artistica trecentesca.

<sup>97</sup> Per quanto riguarda i motivi iconografici derivati dalle *Meditationes* rintracciabili nell’arte italiana a partire dal Trecento e in quella fiamminga del Quattrocento si veda innanzitutto: Ragusa, Green 1961, ed. 1977. Si orientano nella medesima direzione le indicazioni offerte da Millard Meiss ed Edith W. Kirsch riguardo alla presenza nelle miniature dell’*Offiziolo Visconti* di rimandi a temi ed episodi contenuti nel testo francescano: Meiss, Kirsch 1972, BR 147v, LF 11, LF 11v e 12, pp. 260-261, note 11, 15, 18. Per la sua connessione con l’ambito geografico che qui interessa mettere a fuoco, vale la pena di ricordare l’indagine di Sciolla 1998, pp. 139-145, dedicata alla fortuna dei motivi narrativi delle *Meditationes* all’interno delle rappresentazioni della Natività, con particolare riferimento al contesto lombardo del Quattrocento.

<sup>98</sup> Thode 1885; *Idem* 1904, ed. it. 1993. Su Thode e il contesto nel quale presero forma le sue ricerche sui rapporti tra la cultura francescana e la produzione figurativa: Espagne 2009, pp. 153-173. Di fondamentale rilevanza in questo campo sono anche le aperture offerte a inizio Novecento da Mâle 1908, ed. 1922, pp. 27-51. Gli studi di Thode e Mâle hanno contribuito a inaugurare un filone di ricerche piuttosto vasto, propenso a riconoscere nella diffusione della spiritualità francescana uno stimolo fondamentale nel passaggio dalla cultura figurativa medievale a quella rinascimentale (sulla questione: Chastel 1945, pp. 19 sgg.): una chiave di lettura che ha portato tra l’altro a ragionare sulla categoria del cosiddetto ‘realismo francescano’, vale a dire sul presunto apporto fornito dal francescanesimo, sulla scorta proprio delle particolari inclinazioni della sua spiritualità, alla

promozione di una narrazione figurata fortemente connotata in senso naturalistico. In aggiunta alle riflessioni già espresse a suo tempo da Rosenthal 1954, pp. 57-60, mi pare che la discussione intorno a questi argomenti debba tenere conto degli avvertimenti introdotti da Toscano 1979, pp. 273-318; *Idem* 1990, pp. 61-70, relativamente ai rischi di una lettura dei fatti dello stile come diretta conseguenza delle inclinazioni della sensibilità religiosa. Sulla questione si veda però l’*Introduzione* del presente volume.

<sup>99</sup> Particolarmente significative appaiono, in questo senso, le riflessioni di Frederick Antal 1947, ed. it. 1960, pp. 198-222, con riferimento al contesto fiorentino del Trecento e del primo Quattrocento. Insistono sulla medesima congiuntura cronologica le osservazioni di Settis 1979, pp. 228-229, sul metodo di racconto delle *Meditationes* e sulle sue ripercussioni in ambito figurativo (affronta il tema in termini più generali anche Horváth 2010, pp. 92-116). Numerose sono poi le indagini che hanno cercato di cogliere l’eco del testo francescano e della *Vita Christi* di Ludolfo nella produzione artistica nord-europea. Mi limito in questa sede a ricordare gli studi di Marrow (1977, pp. 167-181; 1979) dedicati all’iconografia della Passione nell’arte nordica del tardo Medioevo e del primo Rinascimento, e quelli di Falkenburg 1988, pp. 16-57, sulla rappresentazione della Fuga in Egitto nell’ambito della pittura rinascimentale fiamminga. Una più stretta contiguità con il nostro contesto contraddistingue le ricognizioni di Gentile 1987, pp. 43-84, che prendono spunto dal *Codice Varia* 124 della Biblioteca Reale di Torino, miniato nel 1476 da Cristoforo de Predis, nel quale compaiono alcuni passi desunti dalle *Meditationes*, tratteggia un’ampia panoramica del problema, non limitata alla produzione miniata. Dello stesso Gentile va ricordato inoltre il contributo dedicato al *Compianto* di Niccolò dell’Arca in Santa Maria della Vita a Bologna (Gentile 1989, pp. 167-202), nel quale si propone una lettura dei *Compiani* scolpiti di tardo Quattrocento e di primo Cinquecento alla luce dei testi devozionali precedenti e coevi, a partire nuovamente dalle *Meditationes*. Un terreno di indagine ovviamente connesso con questi argomenti è quello relativo all’analisi del repertorio illustrativo dei codici miniati contenenti il testo delle *Meditationes*. Al riguardo, oltre al testo di Gentile sul *Codice Varia* torinese appena ricordato, si vedano: Santoro 1958, pp. 12-14, n. 7; Ragusa, Green 1961, ed. 1977, in particolare p. XXIII, nota 5; Flora 2009; *Le Meditationes* 2021. Va segnalato che anche la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia conobbe in Italia settentrionale una precoce fortuna nell’ambito della produzione miniata. Lo testimoniano i due codici di poco anteriori alla metà del Quattrocento trascritti da Michele Salvatico e destinati alla biblioteca dei Gonzaga, oggi divisi tra la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (ms. 1379) e la Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna (A.121). I due volumi accolgono una consistente decorazione miniata attribuita a Cristoforo Cortese e alla sua bottega.

<sup>100</sup> Nei suoi sermoni raccolti dopo il 1478 (per i qua-

li: Milani 2013, pp. 21-40) il Caimi si ispirò infatti a più riprese al testo dello Pseudo Bonaventura: Longo 2012, p. 232. Al di là di questo riscontro l'impresa del Sacro Monte di Varallo si pone come una delle testimonianze più vistose della ricezione in campo artistico degli orientamenti devozionali esaminati in questa sede, anche in virtù della possibilità che essa offriva al visitatore-pellegrino, introdotto tra le sculture e gli affreschi delle cappelle, di percepirsi come fisicamente presente agli episodi in esse rievocati: Longo 1984, pp. 19-98; Nova 1995, pp. 113-126; Gentile 1999, pp. 37-51; Zardin 2005, pp. 43-70. Alla luce di questa sintonia vanno valorizzate le riflessioni di Nova 1995, p. 121, circa il livello culturalmente e socialmente elevato del 'pubblico' rinascimentale del Sacro Monte: un indizio del diffondersi su larga scala delle pratiche meditative incentivate dalla cultura francescana.

<sup>101</sup> Si veda *supra*, nota 31.

<sup>102</sup> Particolarmente efficaci si rivelano in proposito le osservazioni di Ringbom 1969, pp. 164-167.

<sup>103</sup> Per l'iniziale diffusione delle immagini sacre come strumento per la devozione privata, a partire dal XIII secolo: Belting 1981, ed. it. 1986, pp. 28-32; Boskovits 1994, pp. 369-371.

<sup>104</sup> Sulla questione rimangono fondamentali le riflessioni di Panofsky 1927, pp. 261-308, ed. 1997, pp. 13-28; Ringbom 1965, ed. 1984; Van Os 1978, pp. 65-75; e quelle ispirate a un approccio critico in parte diverso di Belting 1981, ed. 1986, in particolare pp. 47-72; Idem 1985, ed. it. 1996.

<sup>105</sup> Nel rifarsi agli studi di Panofsky sull'evoluzione del dipinto devozionale e sulle sue tipologie, Ringbom sceglie quale specifico terreno d'indagine le composizioni che traggono origine, a suo giudizio, da una rappresentazione isolata e statica a mezza figura di Cristo e della Vergine, e la trasformano in un'immagine emotivamente eloquente, adatta a stimolare la devozione personale, anche grazie all'introduzione di altri personaggi: Ringbom 1965, ed. 1984, pp. 57-58. Sulle peculiarità e la ricezione delle intuizioni dello studioso finlandese: Nova 2008, pp. 105-111.

<sup>106</sup> Per un aggiornamento su questa vasta tematica: Niccoli 2011, pp. 38-42, 57-62, che raccoglie alcune testimonianze utili a documentare il diffondersi, specialmente nel corso del Quattrocento, di un rapporto molto fisico tra il devoto e l'immagine sacra di sua proprietà, suggellato anche dalla consuetudine di abbracciare e baciare l'opera. Resta una probabile traccia di quest'ultima usanza nel *San Girolamo nel deserto* dipinto da Antonello da Messina sul retro del *Cristo sofferente* della collezione Wildenstein a New York: Lucco 2011, pp. 138-140, nn. 6-7. Come ha rilevato Zeri 1987, ed. 1998, pp. 26-28, l'usura di quella faccia dell'opera va infatti verosimilmente attribuita proprio ai baci di devozione dei possessori della tavoletta.

<sup>107</sup> Sulle declinazioni dell'*Imago pietatis* nel Quattrocento, con particolare riferimento alla produzione di Giovanni Bellini: Belting 1985, ed. it. 1996; De Marchi 2012, pp. 17-31.

<sup>108</sup> Un'utile apertura sulle modalità di fruizione in cui potevano trovarsi coinvolte queste opere è fornita dal *Decor puellarum*, un testo di formazione spirituale per le giovani stampato a Venezia nel 1471. Come ha rilevato Ottavia Niccoli 2011, pp. 46-47, il piccolo manuale edificante suggerisce infatti esplicitamente alle lettrici di pregare davanti a un'immagine di Cristo sofferente.

<sup>109</sup> Di particolare interesse risultano, in quest'ottica, le riflessioni di Shearman 1992, ed. it. 1995, pp. 36-43, riguardo alla sintonia tra gli effetti provocati da questi dipinti, che 'richiedevano' la presenza davanti a loro dello spettatore, e quelli ugualmente coinvolgenti che si sperimentavano nelle cappelle del Sacro Monte di Varallo e del simile, successivo complesso toscano (ma sempre francescano) di San Vivaldo.

<sup>110</sup> Fanno eccezione, in questo senso, le pagine dedicate al tema nel suo prezioso volume sulla ritrattistica del Rinascimento da John Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 257-300. Molto utili, per quanto riguarda il contesto dell'Italia settentrionale, sono poi le riflessioni su alcune modalità di presentazione del donatore all'interno della pittura lombardo-veneta del tardo Quattrocento e del Cinquecento proposte da Jennifer Fletcher 2009, pp. 25-57. Ulteriori spunti sono offerti in un recente contributo, incentrato sull'ambiente ligure, di Sanguineti 2016, in particolare pp. 119-127, e nell'importante saggio di Savy 2018, pp. 281-294, che affronta la questione focalizzando l'attenzione sull'Italia settentrionale.

<sup>111</sup> Fa eccezione un rapido accenno di Maria Cali 1981, p. 266, che, in relazione proprio al *Commiato* di Lotto a Berlino, riconosce nel dipinto un "modo di intendere il rapporto con la divinità che si trova anche nella pittura fiamminga da Rogier van der Weyden in poi". Si veda anche Cali 1980, p. 19.

<sup>112</sup> Harbison 1985, pp. 87-118; Idem 1991, ed. 1995, pp. 65-73; Idem 1993, pp. 157-166. Sull'interesse per questa problematica dimostrato dagli studiosi della pittura fiamminga negli ultimi decenni: Harbison 2005, in particolare pp. 401-402. Una recente ricognizione delle ricerche sul tema è offerta in Falque 2019, I, pp. 7-21, all'intero di un ampio repertorio che passa in rassegna sistematicamente le rappresentazioni di devoti nei dipinti prodotti negli antichi Paesi Bassi tra Quattrocento e primo Cinquecento.

<sup>113</sup> Ringbom 1969, pp. 159-170, che insiste sulla sottile contaminazione tra le rappresentazioni che qui preme indagare e quelle che raffigurano un devoto in preghiera davanti a un'immagine sacra, scolpita o dipinta; Ringbom 1989, pp. 181-190.

<sup>114</sup> Questa la data proposta da A.F. Köllermann, in *The Master* 2009, pp. 337-341, che sottolinea le incertezze riguardanti la tradizionale identificazione del committente con Pieter Bladelin.

<sup>115</sup> Per una riflessione sullo sguardo del committente del dipinto di Rogier e, più in generale, sugli sguardi dei committenti raffigurati nei dipinti del Quattrocento fiammingo: Rothstein 2005, pp. 20-48 e *passim*.

<sup>116</sup> Simili accorgimenti si ritrovano nella *Pietà con un*

*devoto*: un'invenzione riconducibile all'atelier di Rogier van der Weyden, documentata dagli esemplari conservati al Museo del Prado, alla National Gallery di Londra e alla Gemäldegalerie di Berlino: De Vos 1999, pp. 370-371, n. B12; Campbell, Van der Stock 2009, pp. 504-507, n. 74.

<sup>117</sup> Risulta non meno significativo nella nostra ottica verificare la presenza in grande evidenza della colonna, da intendersi come un esplicito rimando al racconto della Natività fornito proprio dalle *Meditationes* (già se n'era accorto Mâle 1908, ed. 1922, p. 47), che riferiscono come la Madonna, prima del parto, si appoggiò a una colonna. Per la fortuna iconografica delle *Rivelazioni* di santa Brigida in relazione al tema della Natività: Podestà 2010, pp. 35-53.

<sup>118</sup> Harbison 1985, pp. 94-95, 105. Rothstein 2005, pp. 20-48 e *passim*, sottolinea la presenza sul fondo del pannello centrale di un ulteriore momento visionario, attestato dall'apparizione dell'angelo ai pastori.

<sup>119</sup> Sulla distinzione tra apparizione e visione, con riferimento a fatti figurativi di primo Cinquecento: De Vecchi 1985, pp. 38-39.

<sup>120</sup> Per un convincente approccio al dipinto: Harbison 1991, ed. 1995, pp. 100-118. Roosen-Runge 1972, pp. 29-31, e Hagopian van Buren 1978, pp. 617-620, identificano la preghiera iscritta sul bordo del manto della protagonista con il *Mattutino* del *Piccolo Ufficio della Vergine*. Sulla questione si vedano anche: Gelfand, Gibson 2002, pp. 129-130. Nel contributo di questi due ultimi studiosi (pp. 119-138), la posizione di rilievo assunta dal devoto è interpretata anche come il frutto di una particolare concezione della sua effigie quale vero e proprio surrogato di quella reale di Rolin. In questo senso la tavola (analogamente ad altre opere di simile assetto compositivo) avrebbe lo scopo di eternare la preghiera del committente e dunque di garantire la sua salvezza. Simili osservazioni sono proposte da Châtelet 2009, pp. 157-165, che tuttavia riconosce come questa lettura non trovi conforto in alcuna testimonianza contemporanea. Aggiungo, al riguardo, che non mi è chiara quale sia la ragione che suggerisce di avanzare una simile interpretazione solo per le opere concepite come il capolavoro vaneyckiano e non per tutte le tradizionali raffigurazioni dei devoti in preghiera. Sull'atteggiamento di Rolin nel dipinto si veda anche Rothstein 2005, pp. 92 sgg.

<sup>121</sup> La necessità di tenere sempre presente, nell'analisi di questi problemi, il duplice contributo offerto dalla cultura spirituale e dall'evoluzione del linguaggio artistico emerge peraltro chiaramente già dal memorabile saggio dedicato da Panofsky all'*Ecce Homo* del franco-fiammingo Jean Hey (1494) conservato al Musée des Beaux Arts di Bruxelles, nel quale, parlando della fortuna nel corso del Quattrocento dell'immagine dell'*Ostentatio Christi*, lo studioso ricordava come essa si configurasse quale risultato del "risveglio simultaneo dell'emotività soggettiva e del naturalismo ottico, accompagnato da un corpus impressionante di letteratura edificante": Panofsky 1956,

ed. 1997, p. 114 (la traduzione è mia). Nonostante si riferiscano a una questione differente rispetto a quella affrontata in queste pagine e pertinente piuttosto alle trasformazioni del dipinto devozionale, le indicazioni dello studioso costituiscono ancora oggi un modello di metodo a cui ancorarsi.

<sup>122</sup> Harbison 1985, p. 95.

<sup>123</sup> Con riferimento in particolare al *Cancelliere Rolin* di van Eyck, l'esplorazione di questi precedenti è affrontata in Hagopian van Buren 1978, pp. 625-626, e in Gelfand, Gibson 2002, pp. 128-129. Significativo è ad esempio il caso (segnalato in Hagopian van Buren 1978, p. 626) di una rappresentazione della *Madonna col Bambino in trono e il devoto Bertrando de Rossi* contenuta in un messale-libro d'ore realizzato in Lombardia, intorno al 1385, con l'intervento di diversi miniatori (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 757, f. 109v; Tassetto 1999, pp. 29-60; Zanichelli 1996, pp. 53-64). Analoghe consuetudini rimasero in voga anche nella produzione miniatoria rinascimentale: lo dimostra, restando in Lombardia, il notevole foglio con *Gian Giacomo Trivulzio in preghiera davanti a san Girolamo*, inserito nel *Libro d'ore di Gian Giacomo Trivulzio* del Museo Lázaro Galdiano di Madrid, miniato intorno al 1505 dal Maestro delle Ore Landriani: P.L. Mulas, in *Splendori di corte* 2009, p. 94, n. 9. Ritratti di committenti qualificati da grande evidenza scenica e a volte collocati al centro di una rappresentazione si ritrovano inoltre, già nel corso del Trecento, all'interno di cicli affrescati, specialmente nel contesto delle scene di 'offerta' che decorano cappelle e oratori gentilizi e ne sanciscono la dedizione. Esattamente ciò che avviene, per citare un caso lombardo, negli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo, oggi alla Pinacoteca di Brera, eseguiti in prossimità degli anni settanta di quel secolo. Sembra ancora riverberare questa tradizione, nonostante si tratti di una piccola pala d'altare, la rappresentazione di *Pigello Portinari in preghiera davanti a san Pietro martire* conservata nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano. Databile nei primi anni sessanta del Quattrocento e ancora oggi di incerta attribuzione (M. Boskovits, in *Arte in Lombardia* 1988, pp. 182-183, n. 44), il dipinto venne non a caso realizzato per visualizzare il patronato del Portinari sulla sua cappella milanese e la dedizione di questa al santo domenicano. Come già aveva indicato a suo tempo Panofsky 1953, ed. 2003, p. 261 (ma si vedano anche Hagopian van Buren 1978, p. 626, e Terner 1979, pp. 83-91), un ulteriore precedente tardo-medievale della concezione amplificata del devoto è fornito dai rilievi scultorei di destinazione sepolcrale. In quello specifico contesto la rilevanza assegnata alla figura serviva a evocare la *commendatio animae* del personaggio effigiato (sul tema: G.A. Vergani, P. Strada, in *Museo d'Arte Antica* 2012, pp. 340-342, n. 338; P. Strada, *ivi*, pp. 352-354, n. 349).

<sup>124</sup> I casi caratterizzati da queste prerogative 'visionarie' sono numerosi e risalgono in realtà anche a epoche decisamente anteriori rispetto alle testimo-

nianze pittoriche, come hanno dimostrato le ricerche di Hamburger 1998, in particolare pp. 132-142. Tra gli esempi cronologicamente più vicini, oltre che più rilevanti sul piano qualitativo, va ricordata, sulla scorta delle indicazioni di Ringbom 1969, p. 166, e Harbison 1985, pp. 91-92, una carta famosa del *Libro d'ore del maresciallo Boucicaut* (Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 26v), realizzato in Francia nei primissimi anni del Quattrocento, nella quale al committente e alla moglie in preghiera 'appare' una Vergine col Bambino avvolta dai raggi del sole che, come hanno rilevato i due studiosi, sembra rievocare la vicenda visionaria di Augusto e la Sibilla.

<sup>125</sup> Harbison 1985, pp. 95-96. Il dipinto di Provost, collocabile intorno al 1490, è conservato al Clark Art Institute di Williamstown, inv. 1955. 949. Il *Libro d'ore di Maria di Borgogna* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1857, f. 43v) è databile tra il 1477 e il 1482. Sulla singolare invenzione della miniatura citata: Marrow 2005, pp. 22-27; Rothstein 2005, pp. 107-115 e *passim*.

<sup>126</sup> Si collocano in stretta connessione con le due immagini commentate nel testo quelle opere che presentano in primo piano cartigli di tema devozionale orientati perentoriamente verso lo spettatore, per favorirne una lettura contestuale alla fruizione dell'immagine: ne fornisce un esempio, nell'ambito lombardo tardoquattrocentesco, la *Natività* giovanile di Ambrogio Bergognone, già presso Finarte a Milano: N. Righi, in *Ambrogio da Fossano* 1998, pp. 160-161, n. 16.

<sup>127</sup> Sul dipinto, conservato al Groeningemuseum di Bruges: Harbison 1991, ed. 1995, pp. 48-73. Per le modalità di rappresentazione del committente: Terner 1979, pp. 83-91; Rothstein 2005, pp. 49-91.

<sup>128</sup> Per il *Trittico di Mérode* (New York, The Metropolitan Museum of Art): M.W. Ainsworth, in *From Van Eyck* 1999, pp. 86-96, n. 2; Ridderbos 2005, pp. 16-23; J. Sander, in *The Master* 2009, pp. 192-201. Quest'ultimo data l'opera tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta del Quattrocento e discute l'ipotesi, già avanzata negli studi precedenti, di una sua esecuzione a più mani avvenuta all'interno della bottega del Maestro di Flémalle.

<sup>129</sup> La vicenda del dittico con la rappresentazione del devoto e di un'immagine sacra si inserisce all'interno della ben più antica tradizione del dittico devozionale, nel quale erano accostate due immagini sacre, molto spesso un'*Imago pietatis* e una *Mater dolorosa*: Belting 1981, ed. 1986, pp. 13-17, 35-41 e *passim*.

<sup>130</sup> Lo testimonia la *Madonna nella chiesa* della Gemäldegalerie di Berlino, concepita dal pittore come laterale di un dittico sul cui pannello opposto doveva essere ospitato un ritratto di devoto in preghiera (oggi perduto), a figura intera. Sulle connessioni del dittico con la pratica del pellegrinaggio: Harbison 1993, pp. 157-166.

<sup>131</sup> Si tratta dei dittici realizzati per Philippe de Croÿ, Jean Gros e Jean de Froimont: De Vos 1999, pp. 298-301, n. 25; pp. 323-327, n. 33; Hand, Metzger, Spronk

2006, pp. 246-257; Campbell, Van der Stock 2009, pp. 315-325, nn. 19-20. Una precoce attestazione in ambito germanico di questa tipologia è fornita dal dittico, oggi smembrato, raffigurante *Giorgio di Löwenstein e l'Uomo di dolori* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum; Basilea, Kunstmuseum), eseguito intorno al 1456 da Hans Pleydenwurff: D. Hirschfelder, in *The early Dürer* 2012, pp. 340-343.

<sup>132</sup> Sul dipinto, conservato a Bruges, Sint-Janshospitaal: Ridderbos 2005, pp. 144-148; Rothstein 2005, *passim*; Hand, Metzger, Spronk 2006, pp. 178-185.

<sup>133</sup> In aggiunta a quanto indicato nel testo, va segnalato che nel dittico di Memling il piano della pittura e il profilo della cornice delle due tavole simulano sostanzialmente (come ha precisato De Vos 1994, pp. 78-79) l'effetto del vetro di una finestra e del suo infisso della dimora che ospita le figure. Ne consegue che il committente e la Vergine risultano raffigurati come se si trovassero affacciati a due finestre contigue.

<sup>134</sup> Tenuto conto dell'orizzonte cronologico che ci interessa, è utile ricordare come la storia del dittico col devoto non si estingua nel Quattrocento, ma sconfini nei primi decenni del secolo successivo, mantenendo a tratti un registro di notevole eccellenza inventiva. Lo dimostrano innanzitutto le due tavole eseguite durante i suoi soggiorni nelle Fiandre, tra primo e secondo decennio del Cinquecento, dall'estone Michael Sittow e destinate con ogni probabilità a Diego de Guevara, un gentiluomo spagnolo a lungo attivo presso la corte di Borgogna: F. Elsig, in *El Renacimiento* 2001, p. 562, nota 7; Hand, Metzger, Spronk 2006, pp. 229-233. Ad anni non di molto successivi risalgono poi le interpretazioni offerte da Jan Gossaert e dal suo allievo Jan van Scorel, documentate in particolare dal dittico eseguito nel 1517 da Gossaert per Jean Carondelet, oggi al Louvre (Sander 2006, pp. 421-430), e da quello, di incerta committenza, realizzato circa dieci anni più tardi da Scorel e oggi diviso tra Tambov e Berlino (l'opera è generalmente collocata verso la fine degli anni venti del Cinquecento, quando Scorel è attivo ad Haarlem: Hand, Metzger, Spronk 2006, pp. 224-228). Al 1522 risale invece l'escursione nel genere compiuta con inclinazioni di stile piuttosto attardate da Jan Provost (Bruges, Sint-Janshospitaal: *ivi*, pp. 210-215), nella quale appare utile segnalare l'inserimento come immagine devozionale, fronteggiata a quella del committente francescano, di un *Cristo portacroce* a mezza figura (sulla rilevanza di questo accostamento: Ringbom 1965, ed. 1984, p. 149, nota 27).

<sup>135</sup> Si veda in particolare Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 263-265, che insiste sull'influenza esercitata in ambito fiorentino dalla rappresentazione dei devoti all'interno del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes. Alla questione accenna Rohlmann 2008, pp. 73, 81. Per un recente approfondimento dell'influenza esercitata dai modelli fiamminghi sulla rappresentazione dei devoti nella pittura ligure rinascimentale: Sanguineti 2016, pp. 121-127.

<sup>136</sup> Nell'ambito di questa ricognizione si potrà ad

esempio verificare l'eventuale rapporto con i modelli fiamminghi delle anticonvenzionali presentazioni di donatori individuabili in alcuni episodi cruciali della pittura toscana, già in anni ben anteriori all'approdo a Firenze del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes (1477-1478). Mi riferisco, ad esempio, alla pala con l'*Annunciazione* realizzata nei primi anni quaranta del Quattrocento da Filippo Lippi (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini). In quel dipinto, eseguito per la famiglia Bardi, i due committenti assumono infatti un ruolo singolarmente rilevante, enfatizzato dal moto di stupore e ammirazione che trapela dai loro gesti. Una specifica attenzione, in questo contesto, merita inoltre la tavoletta di Piero della Francesca con *San Girolamo e un devoto* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, prevalentemente collocata intorno alla metà del secolo e corredata com'è noto da un'iscrizione non autografa che identifica il committente del dipinto in Girolamo di Agostino Amadi, appartenente a una famiglia di origine lucchese trasferitasi a Venezia: Ginzburg 1994, pp. 129-136; K. Christiansen, in *Piero della Francesca* 2013, pp. 33-45; Pizzati 2013, pp. 59-71. Non può sfuggire infatti come quel minuto capolavoro presenti una concezione per molti aspetti collimante con le soluzioni elaborate già a partire dalla tavola con il *Cancelliere Rolin* di van Eyck: Russo 1996, pp. 144-146. Un elemento distintivo rispetto agli esemplari precedentemente analizzati è però individuabile nella presenza, al margine sinistro del dipinto, del Crocifisso scolpito verso il quale si indirizza lo sguardo dell'orante. Se si considera come l'iconografia di Girolamo penitente preveda quasi obbligatoriamente la rappresentazione del santo in preghiera davanti a un Crocifisso, risulterà chiaro come la messa in scena del committente sia stata innanzitutto pensata da Piero con l'intento di uniformare l'atteggiamento di Girolamo Amadi a quello del dottore della chiesa a lui omonimo, nel segno di una comune e solitaria meditazione sul mistero del martirio di Cristo. La concezione dell'opera mi pare dunque si adegui alla consuetudine dell'*imitatio pietatis* messa a fuoco da Hans Büttner (1983), per la quale si veda il capitolo III. Avvicinandosi al nostro contesto cronologico, un riverbero dei modelli fiamminghi sembra riscontrabile sia nella discussa tavoletta del Museo Regionale di Messina raffigurante la *Madonna col Bambino e un devoto francescano* e, sul verso, un *Cristo sofferente*, da molti riconosciuta quale testimonianza della fase giovanile di Antonello da Messina (Lucco 2011, p. 134, nn. 4-5), sia nella *Madonna col Bambino e un devoto* di Giovanni Bellini, conservata a Harewood House, nei pressi di Leeds (P. Humfrey, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 270, n. 43, che data la tavola verso la fine degli anni settanta del Quattrocento). In questa seconda opera il devoto è rappresentato immediatamente alle spalle delle Vergine, in una collocazione insolita che garantisce alla sua presenza un rilievo singolare, affine a quello che caratterizza molti suoi omologhi delle Fiandre dei decenni precedenti (su

queste prerogative del dipinto: Kasl 2004, p. 81, che interpreta l'atteggiamento del donatore nei termini 'visionari' qui indagati).

<sup>137</sup> Un episodio accertato nell'ambito dell'Italia settentrionale è quello costituito dal raffinato *Dittico Doria*, frutto della collaborazione tra Gerard David, Jan Gossaert e Simon Bening, che vi posero mano intorno al 1513, allineandosi alla tradizione vaneyckiana dell'accostamento del ritratto del devoto a figura intera e dell'immagine della cosiddetta *Madonna nella chiesa*. L'opera, conservata presso la Galleria Doria Pamphilj a Roma, è infatti ricordata da Marcantonio Michiel nel 1530 nella collezione veneziana di Gabriele Vendramin. Venne realizzata su committenza di Antonio Siciliano, personaggio al servizio di Massimiliano Sforza (Campbell 1981, p. 472; per la discussione circa la sua autografia a più mani: M.W. Ainsworth, in *Man, Myth* 2010, pp. 140-145, nn. 7a, 7b). Sulla collezione Vendramin: Lauber 2002b, pp. 25-85.

<sup>138</sup> L'indipendenza stilistica del dipinto lottesco di Berlino dai modelli fiamminghi non deve peraltro indurre a trascurare la domestichezza da parte del pittore con le testimonianze di quella cultura figurativa, documentata dai "quadreti fiamminghi" di sua proprietà ricordati nel testamento del 1531: Cortesi Bosco 1998, p. 9.

<sup>139</sup> Esula dalle mie competenze il tentativo di tracciare una mappa di questa diffusione europea del fenomeno. Basti qui ricordare, a documentare anche la sua precocità, l'adesione alla formula fiamminga che si rileva, rivolgendo lo sguardo al contesto provenzale, nell'intenso ritratto del committente, forse Jean de Montagnac, del celebre *Compianto* realizzato per la certosa di Villeneuve-lès-Avignon intorno al 1455 da Enguerrand Quarton (Parigi, Musée du Louvre), artista la cui domestichezza con la cultura fiamminga è peraltro documentata dalla collaborazione con Barthélemy d'Eyck. Analoghe considerazioni sono sollecitate dalla *Crocifissione* della Gemäldegalerie di Berlino riferita al girovago Hans Witz (F. Elsig, in *El Renacimiento* 2001, pp. 312-315, n. 43: circa 1445-1450), dominata dal ritratto in preghiera, in primo piano, dello sconosciuto cardinale committente. Tra le numerose testimonianze riferibili all'ambito germanico vanno almeno registrate quelle che chiamano in causa, ormai all'aprirsi del Cinquecento, Lucas Cranach: su di esse si avrà modo di soffermarsi nel prosieguo del testo.

<sup>140</sup> Colalucci 1991, pp. 34-39. Aggiunge poco alla comprensione del dipinto lottesco il contributo di Boillet Caravaglios 2003, pp. 99-130.

<sup>141</sup> Pietro da Lucca 1541, pp. 70r-76v.

<sup>142</sup> Brown 1987, pp. 73-76, 139, n. 10; C. Cairati, in *Pinacoteca* 2014, pp. 356-358, n. 198; F. Frangi, in *Tiziano* 2018, p. 136, n. 38.

<sup>143</sup> La collocazione cronologica del dipinto si basa sull'esistenza in antico di una data letta "1518" da molti commentatori, ma oggi non più esistente: Bagni Redona 1988, pp. 92-95. Ballarin 1988, ed. 2006,

I, pp. 180-181, non esclude però che la data recitasse "1519". La tavola è già posta in rapporto da Maria Cali 1980, p. 19, con il *Battesimo di Cristo e un devoto* di Moroni, discusso in apertura del capitolo, mentre Nova 1988, p. 112, ne sottolinea le affinità con il *Commiato* lottesco del 1521. Per una messa fuoco del ruolo di intercessore giocato da Cristo nell'opera: Saracino 2007, pp. 43-45.

<sup>144</sup> L'identificazione del committente con un monaco benedettino, proposta da P.V. Begni Redona, in *M'illumino* 2001, p. 113, n. II, è smentita dalla presenza del copricapo depresso al suolo in primo piano: F. Frangi, in *Tiziano* 2018, p. 136.

<sup>145</sup> Nel commentare l'opera, Brown 1987, p. 73, rileva come il motivo iconografico del Cristo portacroce con un devoto si rintraccia già all'interno della produzione pittorica senese di metà Trecento e chiama in causa a tale riguardo una tavola di Barna da Siena conservata presso la Frick Collection a New York (inv. 1927, I.01), realizzata per un monaco domenicano. L'analogia degli ingredienti iconografici (rilevata anche in Marshall 2004, p. 135) non può tuttavia indurre a trascurare le componenti innovative dell'immagine di Solario, che non solo uguaglia le proporzioni tra le due figure, come prevedeva la maggior parte della pittura rinascimentale, ma concede loro uno spazio paritario che fa assumere il ruolo di coprotagonista al devoto. A differenza di quanto avviene nella tavola di Barna, il committente dell'opera del pittore milanese si afferma dunque come una presenza riconoscibile e il suo 'incontro' con Cristo acquisisce una dimensione di stupefacente verità. Nel passaggio dall'opera più antica a quella più moderna si ha insomma la sensazione che i progressi della cultura figurativa corrano di pari passo con l'affermarsi della nuova consapevolezza di sé, della propria interiorità e della propria individuale esperienza di fede, che entrano in gioco con la cultura rinascimentale.

<sup>146</sup> "Fai splendere il tuo volto sul tuo servo. Salvami con la tua misericordia. Signore, che io non resti confuso perché ti ho invocato": Salmo 30,17-18.

<sup>147</sup> Per il rimando alla lettera paolina: Begni Redona 1988, p. 95, e P.V. Begni Redona, in *M'illumino* 2001, p. 113, n. II.

<sup>148</sup> "Uno solo infatti è Dio e uno solo il mediatore tra Dio e gli uomini, l'uomo Gesù Cristo": Prima lettera a Timoteo 2,5.

<sup>149</sup> Si veda *supra*, nota 56.

<sup>150</sup> Londra, British Museum (inv. SL.5218.149-150). Il fedele raffigurato nel disegno va probabilmente identificato con Lazarus Spengler. Sulle due opere e sul rimando all'*Imitazione di Cristo*: Koerner 1993, pp. 76-77 e p. 463, nota 39; *Drawings* 1993, I, pp. 109-110, nn. 245-256.

<sup>151</sup> Le istanze devozionali che affiorano da opere come i disegni di Dürer si legano profondamente anche al rito della *Via Crucis*, sul quale si veda il fondamentale contributo di Amédée (Teetaert) de Zedelgem 1949, ed. it. 2004, pp. 65-137, che, oltre a ripercorrere le diverse modalità nelle quali si era declinato in

precedenza quell'esercizio devoto, hanno evidenziato come esso conobbe, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, una clamorosa proliferazione.

<sup>152</sup> Y. Sordet, in *Un succès* 2012, pp. 47-50, n. 5. L'incisione replica fedelmente una miniatura a piena pagina di poco anteriore, inserita in un codice manoscritto in francese contenente sempre il testo dell'*Imitazione* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 929, f. 7r).

<sup>153</sup> Sull'incisione: Essling 1907-1914, 2, I, 1909, pp. 48-49, che individua come prima edizione nella quale è accolta l'immagine quella stampata presso Cesare Arrivabene a Venezia, del 1518. Giova ricordare, in proposito, come nel commentare il dipinto morettesco, sia la Cali 1980, pp. 18-19, che Guazzoni 1981, p. 17, insistano sui suoi rapporti con l'atteggiamento devozionale promosso dall'*Imitazione di Cristo*. Il repertorio delle illustrazioni dei testi devoti a stampa si presta anche in altri casi a qualche riscontro significativo con la coeva produzione pittorica. Penso ad esempio all'edizione veneziana del 1515 dello *Specchio di Croce* di Domenico Cavalca, nella quale è inserita un'incisione con l'immagine del *Crocifisso* attorno alla quale sono disposti sette devoti con il libro aperto nelle loro mani (Essling 1907-1914, I, II, 1908, pp. 426-427, che segnala come la stessa incisione risulti utilizzata anche in un testo leggermente precedente, il *Colletanio de cose noue spirituale*, edito a Venezia nel 1509): una soluzione iconografica per molti aspetti affine a quelle che saranno indagate nel seguito di questo volume. Un altro episodio interessante è costituito dal *Rosario della Gloriosa Vergine Maria* di Fra Alberto da Castello, edito a Venezia nel 1522 (Zaru 2014, pp. 200-202), tra le cui pagine compare un'incisione che raffigura dei devoti in atto di portare sulle proprie spalle la croce, esattamente come il probabile Lazarus Spengler dei fogli quasi coevi di Dürer appena commentati: Alberto da Castello 1522, c. 123v; al riguardo si veda anche il capitolo III, nota 191.

<sup>154</sup> Guazzoni 1981, pp. 22-23; Savy 2006, pp. 129-130, nota 104.

<sup>155</sup> Per gli interventi decorativi realizzati da Moretto nella cappella del Santissimo Sacramento (già del Corpo di Cristo) in San Giovanni Evangelista e in quella eponima del duomo: Ballarin 1988, ed. 2006, pp. 159-194; Savy 2006. Già Guazzoni 1981, pp. 22-23, sottolineava il profondo apprezzamento nei confronti del "benemerito" Moretto espresso dal Consiglio della confraternita nel 1555, poco tempo dopo la morte del pittore.

<sup>156</sup> Sul dipinto, conservato all'Accademia Carrara di Bergamo: Fossaluzza 1985, p. 46; G.C.F. Villa, in *I grandi veneti* 2010, pp. 102-103, n. 33; F. Frangi, in *Tiziano* 2018, p. 138, n. 39. È quasi coevo all'opera della Carrara l'intenso *Uomo di dolori* della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, sul quale è emersa qualche anno fa la firma del pittore (Barcham, Puglisi 2019, pp. 212-215).

<sup>157</sup> Ingredienti per molti aspetti analoghi si rintracciano in un singolare dipinto di Paris Bordon conservato

alla Residenzgalerie di Salisburgo, nel quale è raffigurato un *Devoto inginocchiato in atto di adorare un Crocifisso*: Mariani Canova 1964, p. 112: circa 1530. Ambientata anch'essa infatti in uno scenario paesaggistico, l'opera si caratterizza per la presenza dell'angelo che appare sulla sinistra sostenendo un drappo sul quale è depresso il piccolo Crocifisso e sollecitando così la meditazione del laico inginocchiato davanti a quel simulacro.

<sup>158</sup> Per l'incisione di Cranach: Koepplin, Falk 1974-1976, II, 1976, pp. 492-493, n. 343, che forniscono anche interessanti notizie sull'identità del sacerdote Georg Spalatin, di cui è attestata la frequentazione di Lutero dal 1514. Il foglio reca nella porzione inferiore un'invocazione in latino al Crocifisso composta quasi certamente dallo stesso Spalatin, come suggerisce anche l'introduzione: "Christo Salvatori Deo Optimo Maximo / Georgius Spalatinus Peccator". Che l'incisione di Cranach fosse nota in Italia settentrionale nei primi decenni del Cinquecento sembrerebbe confermato dal fatto che l'idea di collocare in tralce il Crocifisso trova accoglimento nel *Crocifisso con la Maddalena* di Girolamo Romanino, oggi conservato alla Pinacoteca Tosio Martinengo, databile intorno al 1540: Parisio 1989, pp. 450-451.

<sup>159</sup> Una concezione dell'immagine del tutto simile a quella dell'incisione citata nel testo si ritrova nel celebre dipinto con *Alberto di Brandeburgo in adorazione del Crocifisso*, realizzato da Cranach intorno al 1520 e conservato all'Alte Pinakothek di Monaco. Per una interpretazione dell'opera di Monaco nell'ottica della meditazione visualizzata: Noble 2009, pp. 81-83. La dimestichezza dell'artista con queste tematiche appare confermata da due notevoli incisioni che hanno come protagonista Federico III di Sassonia, detto il Saggio (*Federico il Saggio di Sassonia in preghiera davanti alla Vergine*; *Federico il Saggio di Sassonia in preghiera e san Bartolomeo in gloria*; Koepplin, Falk 1974-1976, II, 1976, p. 490, n. 341: circa 1510-1515; *The Illustrated Bartsch* 1980, pp. 315, 395). Entrambe le stampe presentano singolari rapporti con le successive creazioni in questo campo di Giovan Battista Moroni.

<sup>160</sup> La connessione tra la rappresentazione della meditazione del devoto e le modalità della reale esperienza di preghiera davanti alle immagini riscontrabile in queste opere conferma l'intuizione sulla complicità tra quei due momenti messa a fuoco, come si è visto (cfr. *supra*, nota 113), già da Ringbom 1969, pp. 159-170.

<sup>161</sup> Sul dipinto: Giammarioli 1983, pp. 119-124; P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto* 1998, p. 217, n. 50; M. Falomir, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 329-332, n. 44; R. Poltronieri, in *Dal Pozzolo* 2021, pp. 416-417, n. I.144.

<sup>162</sup> Come ha precisato Rugolo 2003, pp. 216-217, il volume tenuto da Gregorio Belo va con ogni probabilità identificato con un'edizione delle *Omelle di san Gregorio* pubblicata a Venezia nel 1543. Contrariamente a quanto è stato sostenuto in tutta la letteratura re-

cente dedicata all'opera lottesca, in quel testo compaiono ripetuti riferimenti al tema della Crocifissione (ad esempio in un lungo passo dell'omelia XII). Sul dipinto si vedano anche Collareta 2011, p. 146; Niccoli 2011, pp. 94-95; Magnani 2016, pp. 29-31.

<sup>163</sup> Si veda al riguardo il capitolo successivo.

<sup>164</sup> Proprio la dominante accezione ritrattistica del *Fra Gregorio Belo* lottesco invita a chiamare in causa un dipinto singolare e culturalmente contiguo come il *Ritratto di devoto in preghiera* di Moretto, conservato alla National Gallery di Londra: un'opera databile verso la metà degli anni quaranta del Cinquecento, nella quale è rappresentato un uomo inginocchiato, con le mani giunte, senza alcuna immagine sacra al suo fianco: Begni Redona 1988, pp. 420-422, n. 104; Penny 2004, pp. 190-193. Nella sua veste attuale il dipinto, di provenienza Averoldi, presenta una concezione di grande originalità, che giustifica l'entusiasmo espresso nei suoi confronti da Longhi 1929, ed. 1968, p. 100, per il quale l'opera costituiva "il primo ritratto di credente moderno, sinceramente devoto, ma alieno dall'ostentare devozione". Come ha evidenziato in particolare Penny, vi sono però molti indizi che portano a ritenere la tela il frammento di una composizione più ampia, oppure a immaginare che essa nacque in *pendant* o comunque in relazione con un'immagine sacra.

<sup>165</sup> Gregori 1979, p. 311, n. 209; P. Humfrey, in *Giovanni Battista Moroni* 2000, pp. 61-62, n. 4; Woods-Marsden 2013, pp. 153-154; S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2014, p. 117, n. 8; Facchinetti 2021, pp. 191-193, n. 63.

<sup>166</sup> Col risultato che l'effetto della scena (ma il discorso vale anche per il *Battesimo di Cristo con un devoto*) non si allontana di molto da quanto accadrà nella *Devota in preghiera davanti a un dipinto con la Nascita della Vergine* realizzata ormai sullo scorcio del Cinquecento da Leandro Bassano (già Balcarres House, collezione Earl of Crawford: P. Humfrey, in *The Age of Titian* 2004, p. 199, n. 75: circa 1590-1600; Fletcher 2004, p. 778) nella quale il tema sacro è introdotto a tutti gli effetti come un quadro nel quadro, tramite la tela appesa sulla parete al fianco della protagonista (fig. 29). La contiguità della *Devota in preghiera* bassanesca con le opere di Moroni di qualche decennio anteriori consente di confermare il protrarsi, anche a date avanzate, della profonda connessione tra la rappresentazione della concreta esperienza di preghiera di un devoto al cospetto di un manufatto artistico e quella della meditazione visualizzante. Del tutto eloquente, il tal senso, è anche l'analogia di impostazione che lega la tela già a Balcarres House con un dipinto di Leandro Bassano, raffigurante un *Frate domenicano in preghiera davanti alla Vergine col Bambino* (Bergamo, Accademia Carrara; Rossi 1979, pp. 194-195, ipotizza che il protagonista sia da riconoscere in san Domenico; il libro visibile sulla sinistra reca la scritta "Rosario"), nel quale invece prevale la dimensione della 'visione'. La dimestichezza dell'officina bassanesca con questo genere di imma-

gini dedicate a mettere in scena la preghiera solitaria trova origine già nelle vicende relative a Jacopo Bassano. Lo documenta il *Devoto in preghiera* della Galleria di Palazzo Rosso a Genova (Rearick 1980, pp. 110-112, con datazione circa 1565; per un'ipotesi di identificazione dell'effigiato: Fontana 2001, p. 115), nel quale il protagonista è rappresentato di profilo nell'atto di pregare davanti a una piccola croce, nel chiuso di un ambiente che pare evocare il contesto di una prigione.

<sup>167</sup> Richmond, Virginia Museum of Fine Arts: Gregori 1979, p. 298, n. 180; Facchinetti 2021, pp. 228-230, n. 80.

<sup>168</sup> Gregori 1979, p. 235, n. 41, e soprattutto S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2004, p. 138, n. 14; Idem, in *Giovan Battista Moroni* 2014, p. 130, n. 33; Idem 2021, pp. 391-393, n. 191, che offre utili indicazioni riguardo al suo possibile contesto di committenza.

<sup>169</sup> Alla luce della fortuna locale dei modelli di Giovan Battista Moroni, non stupisce che la committenza bergamasca rimanga affezionata a questo genere di immagini anche nel corso del Seicento, come testimoniano il *Ritratto di Antonio Lanfranchi in preghiera con san Francesco d'Assisi* della chiesa dei Santi Pietro e Alessandro a Sorisole, recentemente riferito a Domenico Tintoretto (Fossaluzza 2013, pp. 50-51), e il *Sant'Antonio di Padova col Bambino alla presenza di Giovanni Locatelli* della chiesa di Sant'Antonio di Padova a Brancilione, eseguito nel 1663 da Carlo Ceresa (D. Bonfatti, in *Carlo Ceresa* 2012, pp. 212-213, n. 76).

<sup>170</sup> La consuetudine di indicare con la mano una figura per guidare l'attenzione dell'osservatore è già evocata nel secondo libro del *De Pictura* di Leon Battista Alberti: Alberti ed. 2011, p. 281. Una gestualità del tutto simile ritorna nel committente (il parroco Leone Cucchi) di una pala della piena maturità di Moroni, il *San Giorgio con la principessa* della chiesa di San Giorgio a Fiorano al Serio: Gregori 1979, pp. 258-259, n. 102: circa 1575-1578. La medesima attitudine persuasiva si ritrova anche nella devota ai piedi della pala con l'*Annunciazione* di Prospero Fontana, oggi alla Pinacoteca di Brera, del 1570 circa: un'opera nata ormai nella Bologna riformata e paleontiana: V. Fortunati, in *Pinacoteca* 1991, pp. 195-196, n. 92. Per un sguardo generale sulle strategie di presentazione del devoto-committente nelle opere mature di Moroni: Facchinetti 2004, pp. 131-133.

<sup>171</sup> Sul Ram: R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, p. 306, con bibliografia precedente.

<sup>172</sup> Michiel circa 1521-1543, ed. 1884, p. 209.

<sup>173</sup> Circa un secolo più tardi, nel 1641, la singolarità dell'invenzione del dipinto tizianesco non sfuggirà all'anonimo estensore dell'inventario del cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia, all'epoca possessore della tavola: "quadro di San Giovanni in ginocchioni che battezza Cristo nel Giordano, et un ritratto d'un particolare che riguarda l'azione": Cappelletti, Testa 1990, p. 86; Guarino, Pennini Alessandri 1990, p. 55.

<sup>174</sup> Le citazioni sono tratte da Settis 1978, p. 126. Sulla concezione del dipinto si vedano anche Joanides 2001, pp. 170-171; Brown 2013, pp. 73-74. La singolarità della presentazione del Ram è colta anche da André Chastel nel suo contributo dedicato al donatore "in abisso": Chastel 1973, ed. it. 1988, p. 196. Non mi pare tuttavia che il dipinto tizianesco sia pertinente alla formula indagata dallo studioso, che chiama in causa quelle opere in cui il committente è collocato in primo piano, a un livello spaziale vistosamente ribassato rispetto alla scena sacra, con la conseguenza che la sua figura risulta visibile solo in parte. Chastel propone di interpretare quella consuetudine come uno stratagemma per evidenziare la differenza gerarchica tra le figure terrene e i protagonisti della sfera religiosa: non credo però che tutti gli esempi nei quali compare la formula da lui studiata possano essere letti in modo univoco. Per una differente giustificazione della collocazione del devoto nel dipinto tizianesco: Saracino 2007, pp. 339-340.

<sup>175</sup> Non va dimenticato che questo tipo di esperienza del committente già si ritrova inscenato, pur entro coordinate di stile e di cultura figurativa del tutto distanti, all'interno della pittura fiamminga della prima metà del Quattrocento, come basterebbe da solo a evidenziare il *Trittico di Mérode* del Maestro di Flémalle.

<sup>176</sup> Restando in ambito tizianesco, in anni non di molto successivi al *Battesimo* della Capitolina una soluzione per certi aspetti affine nella presentazione dei committenti è proposta dalla *Sacra conversazione con santa Caterina d'Alessandria, san Giovanni Battista, san Girolamo e due devoti* di Palma il Vecchio, conservata alla Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli e datata da Rylands 1988, p. 240, n. 75, tra 1524 e il 1526. In un diverso contesto culturale una simile dinamica si rintraccia in un'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Civica di Vicenza, riferita al cremonese Bernardino Gatti, il Soiaro, da M. Lucco, in *Pinacoteca Civica* 2003, pp. 331-333, con datazione circa 1550, e quindi spostata in direzione di Europa Anguissola, con una cronologia un poco più avanzata, da Beatrice Tanzi 2017, p. 76. In quel caso gli 'spettatori' della Natività sono addirittura tre: i due coniugi e il loro figlioletto.

<sup>177</sup> Realizzato per una sconosciuta confraternita di disciplini bianchi, il dipinto morettesco si conserva presso la Rotonda Canoviana di Possagno: Guazzoni 1981, pp. 20-21; Begni Redona 1988, pp. 126-128, n. 17. Risalente ai primi anni venti del Cinquecento, in una fase dell'artista bresciano ancora fortemente segnata dal magistero tizianesco, lo stendardo presenta sul suo lato principale una Vergine in gloria con le ali del manto aperte, affiancata in primo piano da due disciplini inginocchiati, uno dei quali è platealmente colto nell'atto di sollevarsi il cappuccio per contemplare l'apparizione mariana: un'azione che il suo omologo a sinistra ha appena compiuto. L'entrata in scena celestiale della figura della Vergine nello stendardo morettesco aiuta a intendere l'influenza eserci-

tata sulle dinamiche sulle quali si sta indagando dalle trasformazioni che interessano nei medesimi tempi l'assetto della pala d'altare e che favorirono l'affermarsi al suo interno di una dimensione 'visionaria', scandita dalla rappresentazione dei personaggi sacri in termini di apparizioni celesti: Chastel 1993, pp. 244-245; De Vecchi 1985, pp. 34-42; Gentili 1985, pp. 118-128; Shearman 1992, ed. it. 1995, pp. 100-104. La predilezione per questa nuova fisionomia portò infatti con sé un inevitabile mutamento dell'atteggiamento del committente, destinato ora a giocare il ruolo di spettatore magnificato dalla 'visione'. Una prerogativa che, come già ha avuto modo di rilevare Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, p. 267, trova una dimostrazione esemplare nel ritratto di Sigismondo dei Conti, il devoto inginocchiato con lo sguardo rivolto verso la Vergine seduta tra le nuvole, nella *Madonna di Foligno* di Raffaello, testo normativo, anche per l'Italia settentrionale, di questa nuova concezione della pala d'altare.

<sup>178</sup> Sulla questione si vedano le osservazioni di Falque 2019, I, pp. 16-21, che sottolinea come l'interpretazione in chiave 'visionaria' dei devoti nei dipinti fiamminghi proposta da Harbison non possa essere intesa come una chiave di lettura generalizzata di quei ritratti.

<sup>179</sup> Può fornire un esempio di questo scarto sottile la *Sacra Famiglia con santa Elisabetta, san Giovannino e un donatore* di Moretto conservata nella parrocchiale di Foligno (Begni Redona 1988, pp. 202-203, n. 30; F. Frangi, in *Romanino* 2006, p. 128, n. 16: circa 1520), utile tra l'altro a confermare, accanto allo stendardo di Possagno dello stesso Moretto, il coinvolgimento entro la tematica qui ripercorsa anche dei dipinti di destinazione pubblica. Nella tela di Pralboino il sacerdote committente è sistemato quasi in *pendant* con san Giuseppe, in una postazione appartata che sembrerebbe a prima vista rispecchiare la tradizionale presentazione del donatore. Non può tuttavia sfuggire la forte tensione psicologica del ritratto dell'ecclesiastico, colto con lo sguardo ribassato in un atteggiamento di profonda concentrazione che pare quasi astrarlo dal contesto, lasciandoci intendere che il suo ruolo nella scena è quello di chi sta meditando sull'avvenimento (si vedano al riguardo le osservazioni pertinenti di Guazzoni 1984, p. 170). Nella sua regia il dipinto rivela così una sorprendente sintonia con le indicazioni offerte da Ludovico Barbo nel suo trattato sull'orazione dei primi anni quaranta del Quattrocento, laddove il riformatore benedettino, a proposito del mistero della Natività, oltre a invitare il lettore a immaginarsi presente sul luogo dell'avvenimento, gli consigliava nel dettaglio il contegno da assumere, sollecitandolo a porsi in un angolo della capanna a riflettere stupito: "et tu etiam in angulo illius domuncule sta in stupore et cogita...". La situazione proposta dalla tela morettasca rivive in termini simili nella grande *Adorazione dei pastori* (o per meglio dire del pastore) del Louvre dipinta a Venezia, nella prima metà del terzo decennio del Cinquecento, da Palma il

Vecchio (L. Attardi, in *Le siècle* 1993, pp. 431-432, n. 59; Attardi 2015a, p. 148), nella quale la committente, una patrizia veneziana, appare nuovamente posta "in angolo", in una collocazione ancora più defilata, alle spalle della Vergine, inginocchiata esattamente come il pastore che quasi specularmente, sull'altro lato del dipinto, si inchina in adorazione del Bambino. Requisiti analoghi si ritrovano infine nella *Sacra Famiglia con la Maddalena, san Francesco e un devoto* databile tra il 1525 e il 1530 di Giampietro Silvio (San Francisco, Fine Arts Museum; Ballarin 2006, II, tav. LXVI) e, uscendo dall'ambito veneto, nella cosiddetta *Madonna del riposo* realizzata nel 1525 dal Garofalo per la chiesa di San Francesco a Ferrara e oggi nella locale Pinacoteca: Fioravanti Baraldi 1993, pp. 175-178, n. 108. In quest'ultimo caso il coinvolgimento del devoto (Lionello del Pero) appare ribadito dal gesto della mano portata al petto. Anche per questa specifica declinazione dell'atteggiamento del committente non mancano episodi che ne attestano la precoce diffusione nella pittura fiamminga del Quattrocento: valga per tutti l'esempio del *Trittico di Jan Floreins* di Hans Memling (1479), conservato al Sint-Janshospitaal di Bruges.

<sup>180</sup> Sono numerose le opere che rivelano caratteri di ambiguità in merito all'esatta interpretazione dell'atteggiamento del committente. Basti pensare, per restare nei paraggi che ci competono, al caso del monaco olivetano raffigurato nel giovanile *Compianto di Bergognone* conservato presso la Villa Cagnola a Gazzada: N. Righi, in *Ambrogio da Fossano* 1998, pp. 156-158, n. 15. Nonostante la sua convenzionale collocazione di profilo, la figura del devoto appare infatti analizzata con una particolare attenzione dal pittore, che ne sottolinea l'atteggiamento di assorta preghiera davanti al Cristo circondato dagli angeli con gli strumenti della Passione (sull'iconografia del dipinto: Gallori 2010, pp. 36-38).

<sup>181</sup> Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 258-259. Lo studioso individua un decisivo momento di affermazione di queste tendenze nella *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze e nelle vigorose rappresentazioni di Berto di Bartolomeo e della moglie Sandra raffigurati in ginocchio nel primo piano dell'affresco (sull'identità dei due committenti: Cecchi 2002, pp. 32-57), che fungono da tramite tra l'immagine della Trinità verso cui rivolgono la loro preghiera e lo spazio reale della chiesa, al quale essi di fatto 'appartengono' (si veda al riguardo la magistrale interpretazione degli effetti illusionistici del dipinto proposta da Sandström 1963, pp. 29-31). Sulle peculiarità dei donatori nel capolavoro masaccesco: *Masaccio's Trinity* 1998, in particolare pp. 20-22, 45-47.

<sup>182</sup> Un episodio particolarmente tempestivo dell'affermarsi di queste nuove propensioni è stato individuato nelle due tavolette con la *Crocifissione*, appartenenti alla serie di ventisei dipinti commissionati da Filippo II di Borgogna a Jean de Beaumetz nel 1388 per la certosa di Champmol (Cleveland, Museum of Art; Parigi, Musée du Louvre). Già oggetto di inda-

gini da parte di Belting 1981, ed. 1986, p. 65, le due opere si caratterizzano per la presentazione estremamente animata e vibrante del devoto certosino in primo piano. Non è tuttavia chiaro se queste effigi di religiosi vadano intese come veri e propri ritratti dei committenti, oppure come generiche rappresentazioni di figure dell'ordine. Per altri contesti, non limitati alla produzione pittorica, in cui si registra precocemente una presentazione ridondante del devoto si veda *supra*, nota 123.

<sup>183</sup> Tra le singolarità che caratterizzano le rappresentazioni dei devoti nelle pale d'altare di questo frangente va annoverata anche la consuetudine di inserire i loro ritratti in presa ravvicinata nelle tavolette di predella collocate ai piedi dei pilastri della cornice. Documentata dalla pala eseguita tra il 1498 e il 1500 da Pietro Perugino per l'abbazia di Vallombrosa (Firenze, Galleria dell'Accademia e Galleria degli Uffizi), questa soluzione si ritroverà nella pala dell'Annunziata di Parma di Francesco Zaganelli, del 1519, di committenza Pallavicino. Un analogo motivo compare anche nella pala del santuario di Crea realizzata intorno al 1503 da Macrino d'Alba, nella quale tuttavia i ritratti inseriti non si riferiscono direttamente a chi commissionò l'opera, ma celebrano i futuri marchesi del Monferrato, Guglielmo IX Paleologo e Anna d'Alençon: Villata 2000, pp. 162-164, n. 14. Allo stesso Macrino si deve l'adozione di un'ulteriore e originale modalità di rappresentazione del committente, apprezzabile nello scomparto centrale inferiore del polittico un tempo nella chiesa di San Francesco ad Alba (Torino, Galleria Sabauda), raffigurante *San Francesco stigmatizzato*. In quella tavola, infatti, il ritratto del responsabile dell'impresa, il francescano Enrico Balistero, è curiosamente inserito come un quadro nel quadro, tenuto sulle ginocchia da frate Leone: Villata 2000, pp. 163-173, n. 16.

<sup>184</sup> Tra le attestazioni precoci e parentorie di questa consuetudine in Italia settentrionale vanno ricordate l'intensa *Crocifissione con un monaco in preghiera* di Cristoforo da Lendinara, di incerta provenienza, del Museo di Castelvecchio a Verona (D. Scaglietti Kelescian, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 139-141, n. 92, con datazione circa 1475) e, a una data più avanzata, precisabile al 1496, la *Sacra Famiglia con fra Domenico da Imola* affrescata all'interno del duomo di Parma, di autografia ancora dibattuta (l'assegnazione ad Alessandro Araldi argomentata da Bacchi e De Marchi 1995, pp. 255-256, non è accolta in Chiusa 1996, pp. 100-105). In questo dipinto il vigoroso ritratto del committente imolese inginocchiato occupa l'intera porzione sinistra della scena. Secondo una consuetudine che annovera una lunga tradizione – e a quell'epoca appare un po' attardata – la sua pratica di preghiera è evidenziata dal cartiglio che si diparte dalla bocca, sul quale si leggono le parole indirizzate alla Vergine.

<sup>185</sup> Anche il contesto piemontese e quello ligure, estranei ai confini geografici della presente indagine, offrono abbondanti suggestioni per registrare

la rilevanza assunta dall'immagine del devoto nei decenni tra Quattro e Cinquecento. Utili aperture sull'affermarsi di queste tendenze in ambito ligure sono fornite da Sanguineti 2016, pp. 119-154. Per quanto riguarda i fatti piemontesi, indizi significativi affiorano dai cataloghi di Giovanni Martino Spanzotti, di Defendente Ferrari, di Macrino d'Alba (si veda *supra*, nota 183) e di Girolamo Giovenone, oltre che ovviamente di Gaudenzio Ferrari. Emblematico è soprattutto il caso del vercellese Girolamo Giovenone, la cui produzione altareistica inaugurata al principio del Cinquecento è disseminata di notevoli ritratti di committenti, spesso collocati in posizione eminente. In linea con una tendenza generale di cui si parlerà più avanti nel testo, la sequenza cronologica di quelle presenze consente di cogliere il progressivo affermarsi, nei devoti del pittore, di una resa sempre più vivida e animata delle loro attitudini di preghiera (su Giovenone: Baiocco 2004, pp. 147-187). Questa evoluzione procede di pari passo, non a caso, con l'allinearsi dell'artista ai modelli di Gaudenzio Ferrari, che poté fornire anche su quel fronte importanti suggestioni. Ne è prova la pala con *l'Adorazione del Bambino* del Ringling Museum di Sarasota, databile sul finire degli anni venti del Cinquecento, nella quale il devoto sulla sinistra, recentemente identificato con il cardinale Giovanni Angelo Arcimboldi, all'epoca vescovo di Novara (Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, p. 66, nota 94; S. D'Italia, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 360-365, n. 55), rivela un'inedita imponenza, oltre che un pieno inserimento nella dinamica narrativa del dipinto.

<sup>186</sup> Sul dipinto, destinato alla chiesa di Santa Maria della Misericordia a Bologna e oggi al Louvre: Fiorio 2000, pp. 110-113, n. A15.

<sup>187</sup> Giova ricordare come, in ambito bolognese, la pala Casio preceda di pochi anni la *Pala del Tirocinio* di Amico Aspertini (1504-1505), oggi nella locale pinacoteca, nella quale, pure in un contesto di stile del tutto differente, simile rilevanza è riservata alle effigi dei due devoti inginocchiati in primo piano ai lati del Bambino, probabilmente anch'essi fratelli: D. Scaglietti Kelescian, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 6-10, n. 3. Spostando lo sguardo verso Ferrara, si data invece in prossimità del 1508 la pala con la *Madonna col Bambino, san Sebastiano, santa Margherita e due devoti* del Garofalo, destinata alla chiesa di Santa Margherita di Valcesura (Ferrara, Pinacoteca Nazionale: Fioravanti Baraldi 1993, pp. 90-91, n. 16): un altro dipinto nel quale alla coppia di committenti è riservata una sorprendente visibilità, garantita dalla collocazione su un piano molto più vicino allo spettatore rispetto alle figure sacre.

<sup>188</sup> Sul polittico di Blois: Sedini 1989, pp. 93-94, n. 38; Ballarin 2010, I, pp. 635-640, con datazione circa 1508. Ugualmente significativa è la rappresentazione del committente che compare qualche anno più tardi nella pala di Marco d'Oggiono con *San Giovanni Battista e un devoto* in Santa Maria delle Grazie a Milano, nella quale l'immagine del donatore, un

cavaliere di Malta inginocchiato con il rosario tra le mani davanti al santo protettore del proprio ordine, giunge quasi a occupare la metà della scena (sul dipinto: Bora 1983, pp. 149-150; Sedini 1989, p. 89, n. 35, e soprattutto Rossetti 2015, p. 191, che identifica il committente in Antonio Feruffini, consigliere segreto di Massimiliano Sforza). Per la tavola del Maestro della Pala Sforzesca (Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation): Ballarin 2010, I, pp. 600-606: con datazione circa 1496-1499. Modalità decisamente più convenzionali si registrano, sempre in ambito leonardesco, in alcune opere di Bernardino de Conti, come il trittico commissionato dalla famiglia Ferrero a Biella (Biella, chiesa di San Sebastiano e palazzo La Marmora: Villata 2003, pp. 17-19: *ante* 1510; C. Passoni, in *Il Rinascimento* 2019, pp. 164-169, n. 13: circa 1508-1520).

<sup>189</sup> Nonostante le sue dimensioni piuttosto considerevoli (90 × 136 cm), la tela carpaccesca nacque con tutta probabilità come opera di destinazione privata. La stessa considerazione può essere estesa anche alla piccola pala di Giovanni Bellini del Museum and Art Gallery di Birmingham, analogamente del 1505, contraddistinta dalla presenza di una figura di donatore in grande rilievo che non ha riscontri nella produzione altareistica di Bellini: P. Humfrey, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 294-295, n. 51; Agosti 2009, pp. 126-127. Prerogative di stile più arcaiche, tra Gentile Bellini e Lazzaro Bastiani, rivela il *San Sebastiano col devoto* firmato da Sebastiano Zuccato del Museo Correr di Venezia (A. Donati, in *San Sebastiano* 2014, pp. 34-36, n. 1, con datazione circa 1475-1485), nel quale il committente è rappresentato in ginocchio a figura intera in primo piano e la sua immagine quasi ruba la scena al santo.

<sup>190</sup> Anche in questo caso le dimensioni dell'opera (120 × 173 cm) non impediscono di pensare che essa venne destinata a una collocazione privata; di fatto la prima attestazione che la riguarda la segnala a metà Seicento in casa Barbarigo a Venezia. L'attribuzione agli anni precoci di Palma, suggerita nel 1946 da Longhi, è stata accolta con pareri discordanti: a suo favore si sono pronunciati Ballarin 1965, p. n.n., e più recentemente Attardi 2015b, pp. 78, 81-82: circa 1506-1507. Non la accettano invece Rylands 1988, p. 280, n. A35, e Tempestini 1999, p. 1007. Sempre alla fase giovanile di Palma è stata agganciata, a partire da un'indicazione di Longhi, in questo caso del 1926, la *Madonna col Bambino tra le sante Giustina e Barbara e due devoti* della Galleria Borghese a Roma, contraddistinta da un simile assetto compositivo. La storia attributiva dell'opera ricalca quella del dipinto dell'Ermitage: rifiutano l'ipotesi Palma Rylands 1988, p. 280, n. A36, e Tempestini 1999, p. 1007; la accolgono invece Ballarin 1965, p. n.n., e, ultimamente, Mazzotta 2012, pp. 67-68, e Attardi 2015b, pp. 78, 82: circa 1508. Orientandosi verso l'ambito ferrarese all'incirca coevo, una presentazione dei committenti ispirata da analoghi intendimenti si riscontra nella *Sacra Famiglia con san Giovannino e due devoti* del

Museum of Art di Philadelphia, collocata intorno al 1513 da A. Ballarin, in *Le siècle* 1993, pp. 454-456, n. 76, che ne ribadisce il riferimento alla fase giovanile di Dosso Dossi, rifiutato invece da M. Lucco, in *Dosso Dossi* 1998, pp. 272-275, n. 57, che propone una collocazione dell'opera intorno al 1525-1530.

<sup>191</sup> In merito alla rappresentazione dei devoti nelle pale d'altare eseguite sullo scorcio del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento vanno ad esempio tenute in conto le trasformazioni incentivate dalla diffusione della rappresentazione in gloria delle figure sacre e del loro configurarsi come visione celeste. Oltre a sollecitare l'atteggiamento di spettatore esterrefatto del devoto (si veda al riguardo *supra*, nota 177), il mutamento garanti alla figura di quest'ultimo maggiore spazio d'azione sul primo piano terreno della scena, lasciato di fatto disabitato dai protagonisti della sfera religiosa. Non è un caso che nel contesto di queste pale 'celesti' si riscontrino raffigurazioni di devoti che occupano il centro della rappresentazione, lasciato sgarnito dalla Vergine, come accade nella *Madonna di Foligno* di Raffaello (1511-1512) e, sulla sua scia, nella *Pala Suxena* del Garofalo (Ferrara, Pinacoteca Nazionale; 1514). Se in queste due opere i committenti sono affiancati da figure di santi anch'esse terrene, qualcosa ancora di diverso avviene nella più tarda *Madonna col Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino e due devoti* di Moretto, datata 1541, andata distrutta a Berlino: Begni Redona 1988, p. 537. In quel dipinto, destinata alla chiesa veronese di Santa Maria della Ghiara, i due committenti, i frati umiliati Mario e Bartolomeo Averoldi, occupano infatti da soli l'intera zona terrena, rivolgendosi i loro sguardi verso l'apparizione delle figure sacre in gloria.

<sup>192</sup> Il riferimento è, in particolare, alla famosa lettera scritta dall'Aretino a Leone Leoni nel 1545, nella quale l'autore rimarcava scandalizzato come perfino "i sarti e i beccai" ambissero a eternare in pittura l'immagine del proprio volto: Aretino 1997-2002, III, 1999, p. 226, n. 248. Sulla lettera: Pommier 1998, pp. 128-129; A. Di Lorenzo, in *Giovan Battista Moroni* 2005, pp. 84-87, n. 2.

<sup>193</sup> Pur se riferite a un diverso contesto, molto significative appaiono al riguardo le riflessioni sulle prerogative dei ritratti di Giulio II negli affreschi raffaelleschi della Stanze Vaticane, con particolare riferimento alla *Cacciata di Eliodoro*, proposte da Shearman 1986, ed. 2007, pp. 77-78.

<sup>194</sup> Al riguardo si veda *supra*, nota 145.

<sup>195</sup> Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Sul dipinto, destinato alla residenza veneziana del Pesaro: A. Ballarin, in *Le siècle* 1993, pp. 368-375, n. 40, che ne propone una datazione intorno al 1506 e smentisce l'ipotesi, fatta propria anche da Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, p. 277, secondo la quale il ritratto del Pesaro sarebbe il frutto di un rifacimento operato da Tiziano intorno al 1515. Una collocazione più avanzata dell'opera, intorno al 1511-1512, è suggerita da Aikema 2013, pp. 19-37.

<sup>196</sup> Brown 2013, pp. 64-67. Sulla tradizione dei ritratti votivi dei dogi, si veda *infra*, nota 209.

<sup>197</sup> Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca: V. Romani, in *Le siècle* 1993, pp. 412-413, n. 47, con una datazione al 1513-1514, ribadita da G.C.F. Villa, in *Tiziano* 2013, p. 84, n. 7. Per una messa a fuoco delle prerogative innovative della presentazione del devoto all'interno dell'opera: Fletcher 2009, p. 48, che sottolinea il carattere animato della sua posa ("le donateur s'élançait en avant, désireux de se retrouver avec les figures saintes") e riconosce il contributo decisivo fornito in ambito veneto dalle opere giovanili di Tiziano al fine di rendere "les donateurs moins statiques et de traduire leur ferveur religieuse en mouvement".

<sup>198</sup> Penso ad esempio alla *Madonna col Bambino con i santi Giovanni Battista, Maria Maddalena, Caterina e un devoto* (forse Francesco Priuli) del Museo Thyssen-Bornemisza a Madrid: Rylands 1988, p. 214, n. 39; circa 1518-1520; Humfrey 2006, p. 62; circa 1516-1518; Attardi 2015a, p. 144; circa 1515. Una simile impostazione si riscontra in un'altra opera di Palma, la mal conservata *Sacra Famiglia con santa Caterina, san Giovanni Battista e un devoto* del Museo Nazionale di Belgrado: Rylands 1988, p. 238, n. 72; circa 1523-1526; Attardi 2015a, p. 144; circa 1515.

<sup>199</sup> Del Bordon è opportuno ricordare la *Sacra Famiglia con sant'Ambrogio e un devoto* della Pinacoteca di Brera: G. Fossaluzza, in *Pinacoteca* 1990, pp. 81-84, n. 40, con datazione poco dopo il 1525, e la *Madonna col Bambino con san Girolamo, sant'Antonio abate e un devoto*, riconosciuto da Boschini in un certo medico "Genoa" di Treviso (Donati 2014, pp. 30, 250, n. 24), della Kelvingrove Art Gallery di Glasgow: P. Humfrey, in *The Age of Titian* 2004, p. 110, n. 29; circa 1522. Simili requisiti rivela la *Madonna col Bambino, sant'Antonio abate e un devoto* già Warrender: Mariani Canova 1964, pp. 6, 81 (l'opera è stata venduta presso Sotheby's, Londra, l'8 dicembre 2010, lotto 27), anch'essa collocabile nel catalogo giovanile di Paris Bordon, entro gli anni venti del Cinquecento. È interessante rilevare come il devoto del dipinto di Glasgow sia stato oggetto di un camuffamento dovuto probabilmente al cardinale Giovanni Carlo de' Medici, proprietario dell'opera a metà Seicento. Infastidito forse dall'incursione di quel giovane in abiti contemporanei tra i protagonisti della rappresentazione, il cardinale lo fece infatti travestire da frate: P. Humfrey, in *The Age of Titian* 2004, p. 110, n. 29.

<sup>200</sup> Le opere di Palma il Vecchio, Paris Bordon e Rocco Marconi qui considerate, tutte di formato orizzontale, interpretano infatti una tipologia compositiva concepita dal giovane Tiziano, che prevede la rappresentazione dei personaggi sacri seduti all'aperto entro un vasto paesaggio. La formula si rivela il frutto di una singolare contaminazione tra gli ingredienti del Riposo durante la fuga in Egitto, dell'Adorazione dei pastori e della sacra conversazione: Rylands 1988, pp. 67-70; Humfrey 2006, pp. 61-62.

<sup>201</sup> Proveniente dalla collezione Manfrè, il dipinto è

stato restituito a Rocco Marconi da Tempestini 1974, p. 391; l'attribuzione è confermata in Dal Pozzolo 1997b, pp. 14-15, che data l'opera al 1520-1525. Una simile, singolare presentazione del devoto si registra nella *Sacra Famiglia con guerriero orientale e paggio* di Vincenzo Catena conservata alla National Gallery di Londra, collocata da Dal Pozzolo 2006, pp. 76-82, poco oltre il 1520. Per le implicazioni iconografiche del dipinto: Wilson 2013, pp. 117-136.

<sup>202</sup> Begni Redona 1988, pp. 270-273, n. 53.

<sup>203</sup> Il rilievo assunto dall'immagine del donatore all'interno del dipinto morettesco non era sfuggito a Burckhardt 1898, ed. it. 1993, pp. 306-307, che nella sua esplorazione della ritrattistica rinascimentale italiana dedica una specifica attenzione all'imponenza scenica dei devoti del pittore bresciano, chiamando in causa, oltre alla *Santa Giustina* di Vienna, anche la pala di committenza Averoldi, del 1541, andata distrutta a Berlino (si veda *supra*, nota 191).

<sup>204</sup> Longhi 1929, ed. 1968, p. 109.

<sup>205</sup> Considerata anche la coincidenza cronologica tra i due dipinti, meritano di essere segnalate le affinità di concezione che legano la *Santa Giustina* morettasca al *San Rocco con un devoto* di Parmigianino in San Petronio a Bologna (circa 1527-1528: D. Gasparotto, in *Parmigianino* 2003, p. 212, n. 2.2.18). Anche nell'opera di Parmigianino il rapporto tra committente e santo è articolato in modo estremamente informale, garantendo ampio risalto al ritratto del primo. Ciò che drasticamente differisce rispetto all'invenzione del pittore bresciano è però il registro espressivo della scena, che sostituisce al pacato realismo di Moretto una più sofisticata articolazione sentimentale e compositiva di sapore manierista. Si può in tal modo apprezzare la speciale predisposizione, da parte dei naturalisti lombardi, a interpretare in modo più efficace le istanze della coeva cultura devozionale in favore di un 'reale' e ravvicinato rapporto con i personaggi sacri.

<sup>206</sup> Notevole appare infatti l'affinità che lega il dipinto morettesco al capolavoro realizzato poco prima da Hans Holbein per Jacob Meyer (1525/1526-1528; Schwäbisch Hall, Johanniterkirche: J. Sander, in *Hans Holbein* 2006, pp. 338-340, n. 110), nel quale il committente è inginocchiato accanto a una Vergine stante, con una posa e perfino un'attitudine espressiva che ricordano quelle del suo omologo nella *Santa Giustina* del pittore bresciano. Vale la pena di ricordare che nel dipinto di Holbein la Madonna protegge col suo manto il committente, come nell'iconografia della Madonna della Misericordia.

<sup>207</sup> Concentrando lo sguardo sulle esperienze già partecipi delle novità della 'maniera moderna', tra i molti esempi che si possono ricordare in aggiunta a quelli menzionati nel testo merita particolare attenzione, rimanendo all'incirca negli stessi anni della *Santa Giustina* di Moretto e spostandosi nel vicino contesto cremonese, la pala con l'*Adorazione del Bambino e santi*, eseguita poco prima del 1530 da Giulio Campi per la chiesa di San Mattia a Cremona e oggi a Brera:

G. Bora, in *Pinacoteca* 1989, pp. 146-148, n. 73. Nel dipinto, infatti, l'anonimo devoto cremonese è collocato nel cuore dell'azione sacra, in posizione frontale rispetto allo spettatore, con un libro di sacre letture appoggiato a un ginocchio, lo sguardo rivolto al Bambino e una mano al petto nell'atto di esprimere la propria partecipazione emotiva all'evento. Ma tanto in Lombardia quanto in Veneto le occorrenze coeve su questo fronte sono molteplici: penso ad esempio alla speciale ridondanza conquistata dalla figura del donatore sia nel *Sant'Antonio di Padova con un devoto*, probabilmente della famiglia Cicala, realizzato nel 1539 da Girolamo Romanino per il duomo di Salò (S. Buganza, in *Romanino* 2006, pp. 154-156, n. 25), sia nella *Madonna col Bambino, san Rocco, san Sebastiano e il devoto Bonetto Sarcinelli* di Girolamo Dente, nella cattedrale di Ceneda a Vittorio Veneto, del 1539 circa (G. Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 180-182).

<sup>208</sup> La produzione di gonfaloni e pale d'altare da parte delle confraternite costituisce infatti uno degli ambiti di più vitale sperimentazione della messa in scena di un rapporto confidenziale tra devoto e figure sacre: Shearman 1992, ed. it. 1995, pp. 105-106. Significativo in questo contesto risulta il modello iconografico diffuso dalle confraternite della Madonna della Misericordia (ma poi fatto proprio anche da molti altri sodalizi, non necessariamente mariani) e caratterizzato dall'assemblamento dei confratelli ai lati della Vergine. Proprio questa tipologia fornisce un terreno utile per mettere a fuoco l'evoluzione dell'immagine del committente nel corso dei primi decenni del Cinquecento, allorché i gruppi di devoti rivelano la progressiva tendenza a esibire movenze più articolate ed espressive, come accade nelle prove fornite da Giulio Campi, dalla giovanile *Madonna della Misericordia con i confratelli* della Galleria Arcivescovile di Milano (1534), alla pala del 1555 per il consorzio di Sant'Omobono a Cremona (Bellingeri 2001, pp. 49-50). In un diverso contesto iconografico, simili considerazioni sono sollecitate dalla pala con la *Messa di sant'Apollonio* eseguita da Romanino nella prima metà degli anni venti per la confraternita del Corpo di Cristo della chiesa bresciana di Santa Maria in Calchera: S. Buganza, in *Romanino* 2006, pp. 132-134, n. 18. In quel caso i membri del sodalizio responsabile dell'impresa figurano in ginocchio in primo piano, animati da una partecipazione emotiva che li trasforma in veri e propri 'spettatori' della messa miracolosa celebrata dall'antico santo vescovo bresciano.

<sup>209</sup> Per quanto concerne il contesto veneziano, va considerato come il concentrarsi di queste soluzioni nell'ambito dei dipinti di devozione privata fu in qualche modo 'obbligato' dalla tradizionale reticenza nei confronti dell'introduzione dell'immagine del committente all'interno delle pale d'altare, ispirata a un'esigenza di discrezione e di *mediocritas* elusa solo di rado: Chastel 1977, ed. 1988, p. 196; Humfrey 1993, pp. 106-107; Fletcher 2009, p. 42. Un caso a parte è quello dei dipinti votivi commissionati dai

dogi durante il loro mandato e destinati per lo più a decorare gli ambienti di Palazzo Ducale. Nel corso del tardo Quattrocento questa tipologia assunse un assetto grandioso, documentato da due esemplari superstiti (Pittore veneto della fine del Quattrocento, *Dipinto votivo del doge Giovanni Mocenigo*, Londra, The National Gallery, 1479-1480; Giovanni Bellini, *Dipinto votivo del doge Agostino Barbarigo*, Murano, chiesa di San Pietro Martire, 1488), caratterizzati dall'inserimento in grande evidenza, accanto alla Vergine e ad altri santi, dell'immagine del doge in carica: Wolters 1983, ed. 1987, pp. 93-96; Goffen 1989, ed. 1994, p. 99; Humfrey 1993, pp. 82-83. La tradizione di questa solenne messa in scena della figura del doge proseguirà per tutto il Cinquecento e sarà echeggiata dai simili requisiti che caratterizzano le immagini votive dei magistrati veneziani (si pensi agli spettacolari esempi di Jacopo Tintoretto) e quelle dei rappresentanti della Repubblica nei territori della Terraferma: Wolters 1983, ed. 1987, pp. 136-150. Un riflesso di quella tipologia non mancherà di farsi sentire anche al di fuori dell'ambito istituzionale: sembra dimostrarlo la famosa *Presentazione alla Vergine della famiglia Cuccina* di Paolo Veronese oggi a Dresda (circa 1572), concepita, a ben guardare, secondo una strategia compositiva affine a quella dei dipinti dogali (sui rapporti tra committenti e personaggi sacri in quel dipinto: Salomon 2014, p. 138).

<sup>210</sup> Su questa tipologia: Chastel 1977, ed. it. 1988, pp. 191-200 (al riguardo si veda anche *supra*, nota 174).

<sup>211</sup> Berlino, Gemäldegalerie: Meyer zur Capellen 1985, pp. 124-125, n. A2. Presenta una certa consonanza con la tipologia qui discussa la tavola con la *Madonna col Bambino, angeli e un devoto*, al centro del piccolo trittico di Filippo Lippi conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge: A. De Marchi, in *Masaccio* 2002, pp. 190-192, n. 31, con datazione circa 1433.

<sup>212</sup> Humfrey 1983, p. 82, n. 13, con datazione circa 1492-1494; Francescutti 2010, p. 44; circa 1480-1485. Per l'identificazione topografica del paesaggio collinare alle spalle delle figure si veda capitolo III, nota 122.

<sup>213</sup> Benché l'autografia di entrambe le opere sia stata a lungo discussa, non vi sono dubbi sul fatto che tutte e due documentino un'invenzione belliniana. La *Madonna col Bambino e un devoto* del Museo Nazionale di Poznań è ritenuta autografa da Ballarin 1968, p. 242, con una proposta di datazione ai primi anni del Cinquecento (sul dipinto si veda anche Mazzotta 2012, pp. 46-48). Per la versione di identico soggetto della collezione Alana (già presso la collezione Piassecka Johnson a Princeton), di differente impostazione nel gruppo della Madonna col Bambino: Minardi 2010, pp. 269-278; Idem, in *The Alana Collection* 2011, pp. 64-70, che ne conferma l'autografia belliniana e ne propone una datazione intorno al 1500.

<sup>214</sup> Di Andrea Previtali sono note numerose redazioni di questa composizione, a partire dalla *Madonna col Bambino e un devoto* del Museo Civico di Padova, da-

tata 1502, senz'altro la più antica della serie e quella più strettamente connessa al modello belliniano: M. Lucco, in *Bergamo* 2001, pp. 114-115, n. III.3. L'adozione della medesima invenzione da parte di Marco Basaiti, Antonio Solario e Marco Marziale è testimoniata rispettivamente dal dipinto di Basaiti conservato presso il Museo Correr a Venezia (nel quale il ritratto del devoto è stato però ritenuto il frutto di un rifacimento successivo: Momesso 1997, p. 16, con datazione agli ultimi anni del Quattrocento), dalla tavola di Antonio Solario presso il Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli e da quella di Marziale dell'Accademia Carrara di Bergamo, datata 1504, per la quale: Penny 2004, p. 126, e G. Valagussa, in *I grandi veneti* 2010, pp. 82-83, n. 24, che documenta la provenienza collezionistica cremonese dell'opera. Per quanto riguarda Pennacchi, la sua adesione al fortunato modello è documentata dalla *Madonna col Bambino, san Giuseppe e un devoto* del Museo Civico di Bassano del Grappa: G. Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 98-101, n. 27, con datazione circa 1505-1510. Non mancano occorrenze di questo schema anche al di fuori dell'ambito veneto, dalla *Madonna col Bambino e un devoto* di Pinturicchio conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana (L.P. Gnaccolini, in *Pinacoteca* 2005, pp. 242-244, n. 91, con però un riferimento all'ambito del pittore umbro), alla *Madonna col Bambino e un monaco certosino* di Ambrogio Bergognone alla Galleria Sabauda di Torino. Simili requisiti compaiono anche nella tavoletta della Pinacoteca di Brera con la *Madonna col Bambino, santa Caterina da Siena e un monaco certosino*, eseguita sul finire degli ottanta del Quattrocento sempre da Bergognone e destinata a un committente certosino. Nell'ottica del nostro discorso è interessante rilevare che, come hanno evidenziato le indagini radiografiche effettuate nel 1989 (J. Shell, in *Ambrogio Bergognone* 1989, pp. 57-60, n. 2), la figura del devoto inserita in basso a destra venne in un primo tempo dipinta da Bergognone in una posa piuttosto convenzionale, quasi completamente di profilo, che fu poi sostituita dal pittore con la soluzione oggi apprezzabile, nella quale il monaco è rappresentato di tre quarti, con lo sguardo assorto, indirizzato verso un punto imprecisato esterno al dipinto.

<sup>215</sup> L'assetto di queste invenzioni dedicate al tema della Madonna col Bambino troverà accoglienza, in area veneta e lombardo-veneta, anche in altre immagini dai diversi contenuti iconografici destinate alla devozione privata, caratterizzate dalla presenza del committente e di una figura sacra isolata, diversa però dalla Vergine. Si vedano, al riguardo, il *San Sebastiano* con un devoto del Musée Granet di Aix-en-Provence (la cui tradizionale attribuzione ad Andrea Previtali è stata opportunamente messa in dubbio da M. Lucco, in *Bergamo* 2001, pp. 108-109, n. III.1, e da Facchinetti 2015, p. 20, che ne ha proposto un riferimento agli anni più precoci di Palma il Vecchio), il *Cristo portacroce con un monaco in preghiera* di Paolo Morando, il Cavazzola, in collezione privata (G. Agosti,

J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014a, pp. 42-43, 56, n. VII), il *Cristo alla colonna con un devoto* dell'ambito di Palma il Vecchio, conservato a Oxford, University of Oxford, Champion Hall (Rylands 1988, p. 287, n. A50) e il *Re David con un devoto* di Moretto della Southesk Collection a Kinnaird Castle (S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2014, p. 114, n. 2). Va sottolineata la rarità iconografica di quest'ultimo esemplare, che registra la devozione dello sconosciuto committente nei confronti di un personaggio vetero-testamentario come Davide: una scelta che rievoca quella, non meno singolare, dell'*Autoritratto in veste di Davide* di Giorgione, oggi conservato frammentario a Braunschweig. All'ambito milanese e ad anni più avanzati riconduce invece l'interessante *Cristo passo con un devoto* di collezione privata, già impropriamente assegnato ad Andrea Solario da Adolfo Venturi 1938, pp. 67-68. Riferibile a un pittore attivo intorno alla metà del Cinquecento, la tavola reca sul sottile basamento la scritta "rex meus devus meus" e presenta nell'immagine di Cristo un chiaro riferimento ai modelli di Giampietrino. Sull'opera: Pavesi 2013, pp. 158-159, che, oltre a proporre un accostamento alla produzione giovanile di Giovan Paolo Lomazzo, ne coglie la sintonia con la tipologia qui indagata.

<sup>216</sup> Ovviamente a Venezia. Sul dipinto: Bora 1998, p. 262, con una proposta di datazione intorno al 1504.

<sup>217</sup> Ballarin 1995, I, tav. XXXIX, con datazione circa 1501-1502; E.M. Dal Pozzolo, in *Giorgione* 2009, pp. 466-467, n. 86.

<sup>218</sup> Ad esempio nelle redazioni del soggetto successive alla primizia padovana del 1502, vale a dire quelle conservate rispettivamente al Wadsworth Atheneum di Hartford, alla National Gallery di Londra e presso la collezione Earl of Haddington a Mellerstain House (quest'ultima reca la data 1506): Chiappini 1975, p. 135, n. 42; p. 136, n. 46; p. 137, n. 56.

<sup>219</sup> Per il dipinto di Luini: Quattrini 2001-2002, pp. 57-58, e G. Agosti, in *Bernardino Luini* 2014a, pp. 44-45, n. 2, con datazione circa 1505. Per la tela di Cariani: Pallucchini, Rossi 1983, pp. 103-104, n. 5.

<sup>220</sup> Anche le sacre conversazioni a mezze figure prodotte nella stretta orbita belliniana (Tempestini 1999, pp. 939-1014) appaiono spesso interessate dall'inserimento dei devoti, quasi immancabilmente costretti entro una rigida inquadratura di profilo che replica quella del modello della Madonna col devoto nato all'interno del medesimo ambito (per i devoti nelle sacre conversazioni di Vincenzo Catena: Manno 1999, pp. 10-16). Anche in questo contesto non mancano tuttavia formulazioni del motivo più originali, come quella fornita da Andrea Previtali, entro il primo decennio del Cinquecento, nella *Sacra Famiglia con san Giovanni Battista, san Giacomo e due devoti* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Chiappini 1975, p. 141, n. 85), concepita secondo una regia compositiva non troppo distante da quella che caratterizzerà il più moderno dipinto già Benson di Moretto ricordato nel testo.

<sup>221</sup> Già Londra, collezione Benson. Per la restituzione del dipinto a Moretto e la sua datazione intorno al 1516: Ballarin 1988, ed. 2006, pp. 175-176, e C. Passoni, in *La Collezione* 2021, p. 228, n. 41. La soluzione compositiva con i due coniugi raffigurati sul medesimo lato e con la Vergine che si rivolge verso di essi si troverà, ormai in prossimità del 1530, anche nella *Madonna col Bambino e due devoti* di Lorenzo Lotto un tempo in palazzo Rospigliosi a Roma e oggi al Getty Museum di Los Angeles: Mariani Canova 1975, p. 109, n. 174. In anni precedenti una simile messa in scena dei devoti compare in un dipinto di analogo soggetto conservato al Louvre e recentemente restituito a Vittore Belliniano: Ervas 2009, p. 85.

<sup>222</sup> Già collocata tra gli esiti più precoci di Bordon dalla Mariani Canova 1964, p. 112, l'opera è datata intorno al 1520 da Ballarin 1990, ed. 2006, p. 198. Scortato dalla protezione del santo cremonese, l'offerente va con ogni probabilità riconosciuto in un sarto. Analizzando il culto di sant'Omobono si comprende infatti come, a fronte della prioritaria celebrazione delle sue prerogative di santo elemosiniere che si registra in ambito cremonese, al di fuori della città lombarda si affermò maggiormente la sua devozione come protettore dei sarti, professione che secondo la tradizione venne praticata dallo stesso Omobono, e dei mercanti di stoffe: A. Di Lorenzo, in *Giovan Battista Moroni* 2005, p. 86. Ne è prova anche la pala con la *Madonna col Bambino, santa Barbara e sant'Omobono* firmata e datata nel 1533 da Bonifacio Veronese (Venezia, Gallerie dell'Accademia), destinata non a caso alla Scuola dei Sartori di Venezia. Il fatto che in quel dipinto il santo sia raffigurato in atto di fare l'elemosina a un povero fa tuttavia capire come le due componenti del culto che lo riguardava potessero volentieri sovrapporsi: *Omobono* 1999; Ricci 2011, pp. 239-247.

<sup>223</sup> Mariani Canova 1964, p. 103: circa 1530-1535; Shearman 1983, pp. 56-57: circa 1530-1535; Fossaluzza 1987, p. 193: circa 1537.

<sup>224</sup> C. Passoni, in *Romanino* 2006, pp. 166-167, n. 28; Eadem, in *La Collezione* 2021, p. 226, n. 40, con datazione circa 1535.

<sup>225</sup> Lo Zurletta sarà assolto in virtù dell'abiura da lui pronunciata. Per la documentazione relativa al processo subito nel 1548 (dai cui atti sono ricavate le citazioni nel testo): Carcereri 1909, pp. 26-31.

<sup>226</sup> Sul dipinto: Begni Redona 1988, pp. 206-207, n. 32, e A. Ballarin, in *Le siècle* 1993, p. 478, con datazione circa 1528. L'opera è ricordata per la prima volta dall'Odorici 1853, p. 179, che la segnala nella collezione bresciana di Cesare e Antonio Averoldi e riporta la notizia secondo la quale i devoti appartenerebbero alla famiglia, sempre bresciana, dei Luzzago. Per il ruolo di questa casata come committente di Moretto: Savy 2006, pp. 103-105.

<sup>227</sup> Una precisa corrispondenza con queste invenzioni si percepisce nella *Madonna col Bambino tra due devoti* del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (fig. 55), eseguita intorno al 1535 da Jan van Scorel, il pittore olandese che nei suoi anni giovanili, tra il

1519 e il 1524, fu a lungo in Italia, soggiornando anche a Venezia (sull'esperienza lagunare dell'artista si veda il capitolo III).

<sup>228</sup> Per quanto affermato soprattutto a partire dal tardo Quattrocento, il fenomeno non manca di registrare sporadiche occorrenze molto più antiche, tra le quali vale la pena ricordare la *Pietà di San Remigio* di Giotto agli Uffizi (circa 1360-1365), caratterizzata dalla presenza di due donatrici, una delle quali, quella in abiti laici, risulta raffigurata quasi frontalmente nel cuore della scena (per le novità del dipinto su questo versante: Schmid 2002, p. 72). Caratteri più clamorosi rivelano alcune 'incursioni' ritrattistiche che si riscontrano nella pittura fiorentina di primo Quattrocento e che già denotano la propensione ad affrancare la figura del devoto dal suo *status* tradizionale. Lo dimostra la predella con l'*Adorazione dei magi* realizzata da Masaccio per il polittico di Pisa (1426; Berlino, Gemäldegalerie), contraddistinta dalla presenza in primo piano, al centro della scena, di due vistosi ritratti di personaggi in abiti contemporanei, uno dei quali raffigura verosimilmente il committente Giuliano di Colino. Pochi anni prima, un'analoga collocazione centralizzata, anche se meno in vista, era stata riservata da Gentile da Fabriano ai ritratti del committente Palla Strozzi e del figlio Lorenzo (Christiansen 1982, pp. 31, 74, nota 32; De Marchi 1992, pp. 153-156), all'interno dell'*Adorazione dei magi* degli Uffizi, terminata nel 1423. La perfetta integrazione nel contesto della scena di queste ultime presenze si ritroverà significativamente, di lì a breve, nella *Deposizione* di Beato Angelico (circa 1435) destinata al medesimo contesto (la cappella Strozzi in Santa Trinita a Firenze) e oggi al Museo di San Marco. Sulla destra del dipinto compaiono infatti alcuni personaggi in abiti contemporanei che rivelano chiari connotati ritrattistici, uno dei quali tiene in mano i chiodi della croce e la corona di spine. Se ancora aperta si rivela la questione relativa alla loro identità (Christiansen 1982, p. 74, nota 32), non v'è dubbio che quelle presenze vistosamente anacronistiche contribuiscano a introdurre nell'opera "un'eloquenza da sacra rappresentazione": A. De Marchi, in *Pittura di luce* 1990, pp. 85-86.

<sup>229</sup> Si sofferma però sulla questione ancora Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 280-289. Il motivo dell'"intrusione" non va confuso con ciò che si verifica quando il committente è presentato come ritratto in figura. In questo secondo caso infatti, pur vestendo abiti contemporanei, egli interpreta il ruolo di uno dei personaggi della storia (per le contaminazioni tra i due ambiti si veda però il capitolo III). Entrambe queste consuetudini si rivelano a loro volta ben distinte dalla tradizione che prevede l'inserimento all'interno di una rappresentazione di personaggi in abiti contemporanei, privi però di una connotazione ritrattistica.

<sup>230</sup> Ugualmente significativa è l'affinità tra l'"intrusione" del committente e quella, ben più diffusa, che si verifica quando è l'autoritratto dell'artista a prendere posto all'interno delle opere e ad assumere ana-

logamente il ruolo di astante. Non è infatti escluso che anche quella consuetudine possa aver costituito una sollecitazione al diffondersi della tipologia che si vuole mettere a fuoco. Com'è noto, l'inserimento dell'autoritratto quale astante e spettatore troverà una declinazione tra le più intense nelle opere sacre di Caravaggio, lungo la traiettoria che dal *Martirio di san Matteo* in San Luigi dei Francesi (1599-1600) conduce fino al *Martirio di sant'Orsola* della collezione di Banca Intesa (1609-1610), passando attraverso la *Cattura di Cristo* della National Gallery of Ireland di Dublino (1602) e la *Resurrezione di Lazzaro* del Museo Regionale di Messina (1609).

<sup>231</sup> Già oggetto oltre un secolo fa delle esplorazioni di Jacob Burckhardt 1898, ed. it. 1993, pp. 40-44, 66-76, 122-127, 150-162, e di un'illuminante messa a fuoco da parte di Aby Warburg 1902, ed. it. 1966, p. 121, il tema è stato affrontato soprattutto da John Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 5-28, e da Enrico Castelnuovo 1973, in particolare pp. 1041-1046, 1054-1058. Precedono queste ultime ricognizioni le importanti riflessioni di Sven Sandström 1963, pp. 50-60. Castelnuovo 1973, p. 1041, ricorda tra gli esempi precoci i gruppi di ritratti introdotti all'altezza della metà del Trecento negli affreschi di Matteo Giovannetti ad Avignone (Castelnuovo 1962, ed. 1991, pp. 111-112). La propensione per l'inserimento di ritratti di gruppo in scene religiose non manca di contagiare a più riprese anche la pittura fiamminga del Quattrocento. Un caso tra i più significativi, ormai collocabile verso la metà degli anni ottanta del secolo, è rappresentato dalla *Combustione delle ossa del Battista* di Geertgen tot Sint Jans (Vienna, Kunsthistorisches Museum), animato dalla presenza dei committenti, i Cavalieri di San Giovanni di Haarlem.

<sup>232</sup> La fortuna dei ritratti di gruppo nella pittura del capoluogo toscano era già ben chiara a Vasari, che in un celebre passo dei suoi *Ragionamenti* ricorda il ricco repertorio di ritratti di personaggi coevi reperibile all'interno delle opere di tema religioso dei maggiori esponenti della tradizione pittorica quattrocentesca della città: Castelnuovo 1973, pp. 1044-1045; Barocchi 1979, pp. 12-13. A incentivare la consuetudine contribuirono certamente il ciclo della cappella Brancacci, con gli spettacolari ritratti di frati carmelitani inseriti all'interno delle scene della vita di san Pietro, e gli affreschi perduti con le *Storie della Vergine* di Domenico Veneziano, Andrea del Castagno e Piero della Francesca in Sant'Egidio, le cui prerogative ritrattistiche sono indagate da Ames-Lewis 1979, pp. 69-72. Sulla fortuna in ambito fiorentino del fenomeno, da Giotto a Ghirlandaio: Schmid 2002, in particolare pp. 61-76. Per i ritratti nei cicli ghirlandaieschi: Cadogan 2000, pp. 87-90. In merito al ciclo realizzato dal pittore fiorentino per i Tornabuoni va registrato l'intervento di Frida Forsgren 2009, pp. 193-230, che propone di riconoscere nell'inserimento dei gruppi ritrattistici e nella scelta di ambientare alcune scene entro riconoscibili contesti della Firenze del tempo un riverbero delle moda-

lità sceniche e narrative delle sacre rappresentazioni coeve. C'è da chiedersi se questa indicazione, che la studiosa riferisce curiosamente solo al ciclo di Santa Maria Novella, non possa in realtà costituire un'utile chiave di lettura per decifrare una delle sollecitazioni che stanno alla base di altri episodi analoghi, non solo fiorentini, all'interno dei quali la consuetudine a presenziare da vicino agli spettacoli del teatro sacro poteva costituire un incentivo alla messa in scena di gruppi di personaggi contemporanei nel contesto di raffigurazioni religiose (sulla questione: Sandström 1963, pp. 56-60).

<sup>233</sup> Fortini Brown 1988, p. 221. Sansovino 1581, c. 124r, ricorda in particolare la presenza di ritratti di personaggi contemporanei nella scena con *Ottone che promette ai veneziani di perorare la pace presso il Barbarossa*, da lui riferita a Pisanello. Sui perduti interventi di Gentile e Pisanello nella sala del Maggiore Consiglio: De Marchi 1992, pp. 63-84.

<sup>234</sup> Sul ciclo di tele avviato nel tardo Quattrocento, proseguito fino al Cinquecento inoltrato e andato distrutto nell'incendio del 1577: Agosti 1986, pp. 61-87, a cui si rimanda anche per le indicazioni fornite da Sansovino. Già nel 1557, nel commentare una delle opere realizzate da Tintoretto nell'ambiente, Ludovico Dolce si domandava per quale ragione il pittore avesse voluto inserire così tanti ritratti di senatori veneziani a lui contemporanei, che nulla avevano a che fare con la storia illustrata nella tela: Dolce 1557, ed. 1960, pp. 168-169. Il Dolce non si rivela in realtà contrario in linea di principio a questi inserti anacronistici, ma solo al loro utilizzo del tutto irragionevole. Lo dimostra la sua accondiscendenza nei confronti delle simili prerogative introdotte da Tiziano nella scena all'epoca collocata accanto a quella di Tintoretto: "Né debbo tacere, poiché non si dee tacere la verità, che intorno alla istoria colui che dipinse, nella sala detta di sopra, appresso il quadro della battaglia dipinta da Tiziano, la istoria della scomunica fatta da papa Alessandro a Federico Barbarossa imperadore, avendo nella sua invenzione rappresentata Roma, uscì al mio parere sconciamente fuori della convenevolezza a farvi dentro que' tanti senatori viniziani, che fuor di proposito stanno a vedere: conciosiacosa che non ha del verisimile che essi così tutti a un tempo vi si trovassero, né hanno punto da far con la istoria. Servì bene e divinamente, all'incontro, la convenevolezza Tiziano nel quadro ove il detto Federico s'inchina et umilia inanzi il papa baciandogli il santo piede, avendovi dipinto giudiciosamente il Bembo, il Navagero et il Sannazaro che riguardano: perciocché, quantunque l'avenimento di questa cosa fosse molti anni a dietro, i primi due sono imaginati in Vinigia patria loro, e non è lontano dal vero che 'l terzo vi sia stato. Senzaché non era disconvenevole che uno de' primi pittori del mondo lasciasse nelle sue pubbliche opere memoria dell'aspetto de' tre primi poeti e dotti uomini della nostra età, due de' quali erano gentiluomini viniziani, e l'altro fu tanto affezionato a questa nobilissima città di Vinigia...". Sul passo del Dolce: Agosti 1986, p. 73; Fortini Brown 1988, p. 219.

<sup>235</sup> Fortini Brown 1988, pp. 219-234. Sulla questione si veda anche Matino 2015, pp. 5-63. Tra le varie tipologie di personaggi presenti nei teleri per le Scuole veneziane va segnalata la frequente 'incursione' di nobiluomini con le insegne delle rispettive Compagnie della Calza, le note compagnie teatrali veneziane cui appartenevano.

<sup>236</sup> A questo riguardo: Castelnuovo 1973, p. 1045, che propone di collegare la consuetudine cui qui si fa riferimento alla famosa esortazione contenuta nel terzo libro del *De Pictura* dell'Alberti, nella quale si raccomanda ai pittori di inserire nelle loro storie "uno viso di qualche conosciuto e degno uomo, bene che vi sieno altre figure di arte molto più che questa perfette e grate, pure quel viso conosciuto a sé in prima trarrà tutti gli occhi di chi la storia raguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura": Alberti ed. 2011, pp. 308-309. Nel loro carattere piuttosto generico, le parole dell'Alberti non è però chiaro se siano da leggere come un invito all'inserimento di ritratti di personaggi riconoscibili, svincolati dal contesto narrativo, oppure all'adozione dello stratagemma del ritratto nascosto. Va peraltro rilevato che, come non manca di far notare lo stesso Castelnuovo, queste due opzioni tendono a volte a essere compresenti all'interno di una medesima opera.

<sup>237</sup> Non di rado, ovviamente, i ritratti inseriti in un unico contesto decorativo possono appartenere a due o più delle tipologie indicate nel testo. Lo dimostra, tra gli altri, il caso emblematico degli affreschi della cappella Sassetti di Ghirlandaio studiato da Warburg, con le effigi della famiglia dei committenti che si affiancano a quelle delle personalità eminenti della Firenze laurenziana.

<sup>238</sup> Venezia, Gallerie dell'Accademia: Wethey 1969-1975, I, 1969, pp. 123-124, n. 87. Per i ritratti di confratelli inseriti nel grande dipinto: Rosand 1976, pp. 74-77. Nella sala dell'Albergo della Scuola che fin dall'origine ospita l'opera sono stati ricollocati da qualche tempo gli altri due teleri - anch'essi animati da numerosi ritratti di confratelli - che affiancavano l'esemplare tizianesco, vale a dire lo *Sposalizio della Vergine* commissionato nel 1539 a Giampietro Silvio e l'*Annunciazione* di Girolamo Dente (1557-1561). Va ovviamente letta in parallelo alle coeve consuetudini delle Scuole veneziane la presenza di inserti ritrattistici nel ciclo cinquecentesco con *Storie di sant'Antonio di Padova* della Scuola del Santo a Padova, e non solo all'interno delle scene affrescate dal giovane Tiziano nel 1511.

<sup>239</sup> Alla connessione che lega la presenza di gruppi di ritratti di confratelli nei teleri di Carpaccio e dei suoi collaboratori e la consueta raffigurazione del donatore singolo accenna Fortini Brown 1988, p. 231. La contaminazione tra le modalità di inserimento all'interno della scena dei ritratti di gruppo e quelle del devoto è documentata del resto da altri episodi, tra i quali può essere utile ricordare il caso degli affreschi eseguiti tra il 1514 e il 1519 da Boccaccio

Boccaccio, Giovan Francesco Bembo, Altobello Melone e Girolamo Romanino nella navata centrale della cattedrale di Cremona, popolati da memorabili gruppi di ritratti di personaggi contemporanei, molti dei quali dovevano con tutta probabilità rappresentare i massari della cattedrale, committenti del ciclo. Mentre alcuni di questi ritratti sono inseriti secondo prerogative che ricordano quelle consuete e più appartate del devoto, altri sono infatti liberamente distribuiti all'interno delle scene, in un rapporto di complicità spaziale e narrativa con gli attori delle storie. Considerazioni simili sono sollecitate dai ritratti della famiglia dei committenti inseriti da Lorenzo Lotto negli affreschi nell'oratorio Suardi di Trescore Balneario (1523-1524), il cui carattere attivo e partecipe è stato sottolineato dalla Fletcher 2009, p. 47.

<sup>240</sup> Il prevalere delle istanze autocelebrative e delle convenienze diplomatiche appare ad esempio immediatamente apprezzabile negli affreschi ghirlandaieschi della cappella Sassetti. A farci capire come il fenomeno presenti implicazioni sempre differenti, che sconsigliano una sua valutazione in termini schematici, contribuiscono però i ritratti degli esponenti della Vicinanza di Varallo e della Fabbrica del Sacro Monte inseriti da Gaudenzio Ferrari negli affreschi della cappella della Crocifissione al Sacro Monte di Varallo (1518-1520), nei quali Longo 1987, p. 43, individuava in modo convincente "la significativa espressione di una religiosità [...] sostanziata di pietà e di prestigio, tra devozione francescana e nuova sensibilità religiosa". Sulla questione: Gentile 2006, p. 69. Sempre a proposito di Gaudenzio, una precisa attinenza con le tematiche qui affrontate si coglie nei cicli di affreschi delle cappelle della Maddalena e dell'Assunta realizzati nei primi anni trenta del Cinquecento nella chiesa di San Cristoforo a Vercelli. Commissionati dalla famiglia Corradi di Lignana, i due cicli si caratterizzano infatti per la presenza, accanto ad alcuni ritratti di devoti e devote nell'atteggiamento tradizionale, di spettacolari criptoritratti (o per meglio dire ritratti in figura, visto che i personaggi vestono abiti contemporanei, come rivelano ad esempio sia la scena di *Lazzaro, Marta e Maddalena a Marsiglia* nella prima cappella, sia l'*Adorazione dei magi* nella seconda) e di altri ritratti di 'intrusi', apprezzabili nella stessa *Adorazione dei magi*, oltre che nel contiguo *Sposalizio della Vergine*: Debiaggi 2002, pp. 53-77; E. Villata, in *Arti figurative* 2009, pp. 17, 26; G. Renzi, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 376-403, nn. 57-58.

<sup>241</sup> Sono molto pertinenti al riguardo le osservazioni proposte da Rona Goffen in merito all'incursione di un ritratto di devoto, il nobiluomo Girolamo Priuli, nel cuore di un dipinto sul quale si avrà modo di tornare tra breve, vale a dire la *Cena in Emmaus* della chiesa di San Salvador a Venezia, un'opera ancora in cerca d'autore, risalente ai primi anni del Cinquecento. Nel dare conto di quella scelta, che consente al Priuli di sedere al tavolo accanto a Cristo e ai pellegrini, la studiosa rileva infatti come essa riveli un profondo scarto non solo rispetto alla tradizione del

ritratto di devoto in preghiera, ma anche alle folte presenze ritrattistiche di personaggi contemporanei che contraddistinguono i cicli decorativi delle Scuole veneziane. A differenza di quanto avviene in quelle opere, infatti, “here only four witnesses flank the figure of Christ, and the donor is present at his side, as one of the first communicants at this eucharistic meal offered by the Lord himself”: Goffen 1989, ed. 1994, p. 280 (in proposito si veda anche *infra*, nota 262).

<sup>242</sup> Bergamo, Accademia Carrara: M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 138-141, n. 22; G. Valagussa, in *Lorenzo Lotto* 2011, p. 178, n. 27; Dal Pozzolo 2021, pp. 206-207, n. I.51; P. Plebani, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 56-58.

<sup>243</sup> Bergamo, Accademia Carrara: M. Lucco, in *Bergamo* 2001, pp. 134-136, n. 3.1.1. L'opera si data poco oltre il 1520. Vale la pena di ricordare che i Cassotti furono in costanti rapporti anche con lo stesso Lotto. Lo testimonia in particolare il *Ritratto di Marsilio Cassotti e della moglie Faustina* oggi al Prado e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma, riferibili rispettivamente al 1523 e al 1524: M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 134-137, n. 21; pp. 152-154, n. 26. Sulla famiglia Cassotti e le sue residenze bergamasche: Petró 1998, pp. 115-122. Per Paolo Cassotti, il committente del dipinto di Previtali: Colalucci 1998, pp. 155-159, che ne ricorda il coinvolgimento nel mondo delle confraternite e dell'attività assistenziale. Paolo era fratello di Giovannino, assiduo collezionista di Lotto, nonché padre di Marsilio, lo sposo del ritratto del Prado.

<sup>244</sup> Per la biografia di Niccolò Bonghi: Di Tanna 1990, pp. 58-59, nota 9; Petró 1998, pp. 98-101. Noto anche per essere stato padrone di casa dello stesso Lotto, il nobiluomo si distinse per un'assidua partecipazione alla vita delle locali confraternite, culminante, proprio all'altezza del 1523, nella nomina a ministro della Scuola del Corpo di Cristo istituita presso la chiesa di San Michele al Pozzo Bianco.

<sup>245</sup> M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, p. 140.

<sup>246</sup> Mariani Canova 1975, pp. 97-98. Di Tanna 1990, pp. 58-67, interpreta la familiarità del Bonghi con le figure sacre alla luce del fatto che Caterina nasconderebbe, a suo avviso, il ritratto della moglie Dorothea. L'ipotesi è però giustamente smentita da M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 138-141, n. 22.

<sup>247</sup> Sulla casa bergamasca del Bonghi: Petró 1998, pp. 98-101.

<sup>248</sup> Lo nota anche G. Valagussa, in *Lorenzo Lotto* 2011, p. 178, che definisce “del tutto anomala” e “piuttosto ingombrante” la collocazione del committente.

<sup>249</sup> Collareta 2011, pp. 149-150.

<sup>250</sup> Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, 1914, p. 144. In un diverso ambito culturale, ma a date quasi coincidenti, requisiti affini a quelli della tela lottesa si ritrovano nella *Madonna col Bambino, san Giovanni e sant'Elisabetta con due devoti* di Innocenzo da Imola, oggi alla Pinacoteca di Bologna e provenien-

te dal locale monastero delle clarisse del Corpus Domini: O. Orsi, in *Pinacoteca* 2006, pp. 72-74, n. 49. Nel dipinto i due devoti, con tutta probabilità due coniugi, sono infatti rappresentati in primo piano in preghiera, al cospetto delle figure sacre collocate sul fondo, entro un interno che ha i caratteri di una residenza dei primi decenni del Cinquecento. Vale la pena di ricordare che anche questa propensione a collocare la scena in un contesto domestico, finalizzato a evocare liberamente la dimora del committente, trova le sue più precoci testimonianze in ambito fiammingo, come da solo basterebbe a dimostrare il caso del dittico eseguito da Memling per Maarten van Nieuwenhove.

<sup>251</sup> Nova 1988, p. 109; concorda con le osservazioni dello studioso M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, p. 134.

<sup>252</sup> Per l'incisione di Pietro Monaco: Finocchi Ghersi 1997, p. 38. Sulla fortuna veneziana del tema della Cena in Emmaus: Rigaux 1989, pp. 178-182; Rebecchini 1995; Mariani Canova, Spiazzi 1997, pp. 117-143; Saracino 2006, in particolare pp. 59-81; Idem 2007, pp. 226-230, 245-265; Echols, Ilchman 2009, pp. 262-270.

<sup>253</sup> Moschini Marconi 1955, p. 143, n. 153. La tavola fu donata all'Accademia nel 1838 da un esponente della famiglia Contarini. Non si possiedono notizie sulla sua provenienza originaria.

<sup>254</sup> Non è verosimile la proposta di E. Merkel, in *La Cena* 1999, p. 11, di identificare il personaggio con cappello a cilindro a destra di Cristo nel committente della perduta tela di Bellini, Giorgio Cornaro.

<sup>255</sup> Le prerogative ritrattistiche del personaggio sono già evidenziate in Van Marle 1923-1938, XVIII, 1936, p. 513, che si spinge a interpretare anche il pellegrino di destra come un ritratto nascosto.

<sup>256</sup> Considerato che il personaggio della tavola dell'Accademia veste un abito che mi pare estraneo alla moda contemporanea, non è però da escludere che in questo caso la dimensione ritrattistica che lo qualifica sia da leggersi nei termini di un criptoritratto, con il committente che veste i panni dell'oste della locanda. Queste osservazioni non valgono tuttavia per l'esemplare di Berlino dello stesso Marziale, nel quale il committente e suo figlio indossano inconfondibili abiti di primo Cinquecento e non assumono il ruolo di nessuno dei personaggi normalmente presenti all'episodio.

<sup>257</sup> Già lo rileva in modo perentorio Van Marle 1923-1938, XVIII, 1936, pp. 513-154. Non mi pare però plausibile la proposta dello studioso di riconoscere nella figura di Cristo un ritratto nascosto. Va piuttosto sottolineato il fatto che, contrariamente alla redazione veneziana, nella tavola di Berlino Cristo è raffigurato nelle vesti di pellegrino (su questa frequente connotazione del Risorto di Emmaus: Saracino 2007, pp. 247-250).

<sup>258</sup> La destinazione cremonese del dipinto è suffragata dalla sua provenienza dalla collezione Bresciani Carena della città lombarda, presso la quale lo vide

Grasselli 1818, p. 187. Sull'attività cremonese di Marziale: Ballarin 1970-1971, ed. 2006, pp. 55-56; Tanzi 1982, pp. 49-50; Penny 2004, pp. 103-129.

<sup>259</sup> Come rileva Penny 2004, p. 110, il committente del dipinto di Berlino presenta una somiglianza piuttosto marcata con un personaggio (il quarto da destra, con abito e copricapo scuri), forse riconoscibile con Eliseo Raimondi, raffigurato nella *Circoncisione* eseguita nel 1500 da Marziale per la chiesa di San Silvestro a Cremona (Londra, The National Gallery), su commissione di Tommaso Raimondi (fratello di Eliseo), che è a sua volta rappresentato nel dipinto londinese insieme alla moglie e, probabilmente, al figlio naturale legittimato Pomponio. Va però precisato che Eliseo ebbe un unico figlio naturale legittimato, Giovanni Nicola, che non sembra riconoscibile nel ragazzo della *Cena in Emmaus* di Berlino, in quanto nacque prima del 1492 (per una ricognizione della situazione familiare dei Raimondi: Visioli 2001; Marubbi 2008, pp. 328-329).

<sup>260</sup> Su Girolamo Priuli (1476-1547): Fulin 1881, pp. 137-154; Olivieri 1973, pp. 397-414; Finocchi Ghersi 1997, pp. 31-32; E. Merkel, in *La Cena* 1999, pp. 13-17 sgg.; Fletcher, Mueller 2005, pp. 5-15. Eseguito per la residenza veneziana del Priuli, il dipinto approdò nella chiesa di San Salvador solo in un secondo momento, per volontà del suo committente. Su questa complessa vicenda (dopo il fuorviante intervento di Torella 1991, pp. 203-213): Finocchi Ghersi 1997, pp. 29-34, e soprattutto Fletcher, Mueller 2005, p. 14, nota 65, che riconoscono come la data 1513 vergata sul dipinto faccia riferimento al momento della sua donazione a San Salvador da parte del Priuli e non alla sua realizzazione. Per una diversa interpretazione dei fatti: Rearick 1999, pp. 14-17, e R. Goffen, in *Il colore* 2000, pp. 166-167, n. 38, che ritengono il dipinto eseguito nel 1513. Saracino 2007, pp. 229-230, ipotizza invece che esso venne pensato fin dall'origine per San Salvador.

<sup>261</sup> L'attribuzione della tela a Carpaccio, sostenuta da E. Merkel, in *La Cena* 1999, pp. 21-27, e da Rearick 1999, pp. 14-17, è stata giustamente rifiutata da R. Goffen, in *Il colore* 2000, pp. 166-167, n. 38, e Fletcher, Mueller 2005, p. 14, nota 65, tutti propensi a riferire l'opera alla bottega di Giovanni Bellini. Un'analoga opinione era stata espressa in precedenza da Goffen 1989, ed. 1994, pp. 278-280, e da Finocchi Ghersi 1997, pp. 31-32. Nuovamente favorevole al riferimento a Carpaccio è invece Dal Pozzolo 2006, p. 82, mentre Momesso 2007, p. 35, propende per Vincenzo Catena.

<sup>262</sup> Si vedano in particolare Goffen 1989, ed. 1994, pp. 279-280, secondo la quale “by including the donor among the actors of a great biblical drama, Bellini achieved another of his quiet revolutions”, e Finocchi Ghersi 1997, p. 33, che individua nella presenza del donatore accanto ai personaggi sacri una scelta di un “audacia senza precedenti”. Sul significato dell'inserimento, in posizione contrapposta a quella del Priuli, del personaggio sulla sinistra caratterizzato da un vistoso turbante, si sono interrogati Finocchi Ghersi 1997, p. 33, e Dal Pozzolo 2006, p. 82.

<sup>263</sup> Penso in particolare ai fatti relativi all'agosto 1511 (Fulin 1881, p. 144, nota 3), quando il nobile veneziano, commosso dalle folle di disperati che avevano trovato rifugio a Venezia in quel frangente di drammatico disordine, si sentì in dovere di elargire loro elemosine, in qualità di “minimum Apostolorum”.

<sup>264</sup> La storia del dipinto, oggi in collezione privata, non si riesce a ripercorrere oltre il 1890, quando era di proprietà Sernaggiotto a Venezia. Sulla tela: Sgarbi 1985, ed. 1989, pp. 233-243; G. Bora, in *Disegni* 1987, pp. 132-133, n. 65; Ballarin 1995, I, tav. XLIV: circa 1506-1507; Bora 1998, pp. 251, 264-265: circa 1506-1507.

<sup>265</sup> La presenza del ritratto del committente, già rilevata da Bode 1890, p. 194, è stata sottolineata anche da Sgarbi 1985, ed. 1989, p. 239, e G. Bora, in *Disegni* 1987, p. 132. Non vi sono elementi che consentano di stabilire con certezza se il personaggio sia raffigurato senza un particolare ruolo oppure come ritratto in figura dell'oste della locanda, anche perché non risulta chiaro a cosa corrisponda l'oggetto rettangolare, sostenuto da una catenella, che si vede in corrispondenza della parte bassa della veste dell'uomo. Sta di fatto che la tela del pittore lodigiano documenta bene la profonda contiguità che lega, come si dimostrerà nel capitolo III, l'espedito del ritratto come ‘intruso’ e quello del ritratto in figura, in molti casi quasi indistinguibili uno dall'altro.

<sup>266</sup> Caratteri meno innovativi rispetto agli esempi appena citati rivelano le interpretazioni del tema della *Cena in Emmaus* fornite da Vincenzo Catena, conservate all'Accademia Carrara di Bergamo e alla Galleria degli Uffizi di Firenze (già nella collezione Contini Bonacossi), contraddistinte anch'esse dall'inserimento di un devoto che presenzia alla scena, raffigurato in posizione più defilata, sul margine destro del dipinto, nell'atteggiamento di chi sta osservando e meditando. Su queste opere: Robertson 1954, pp. 63-64, nn. 39-40, e più recentemente Dal Pozzolo 2006, p. 76, che le colloca tra il 1515 e il 1520 e si sofferma sulla singolarità della presentazione dei committenti, riconoscendo nell'inserimento di quei “volti di laici [...] in vesti non ufficiali ma da privati cittadini”, all'interno della scena, il segno del “loro riconoscimento della presenza di Dio nella comunità”. Uno stratagemma differente pare quello utilizzato da Lorenzo Lotto nella sua tarda *Cena in Emmaus* della Christ Church Picture Gallery di Oxford, riconducibile con ogni probabilità al 1546, nella quale compare sulla destra in secondo piano il ritratto di un personaggio effigiato in qualità di oste, da riconoscere verosimilmente nel committente del dipinto, lo speciale veneziano Alessandro Catanio (Byam Shaw 1967, p. 70, n. 84; Mariani Canova, Spiazzi 1997, pp. 130-132). È raffigurato infine in abiti contemporanei, ma non è chiaro se vada interpretato come un ritratto, anche il giovane oste che entra in scena sulla destra nella precoce *Cena in Emmaus* di Jacopo Bassano del Kimbell Art Museum di Fort Worth, eseguita per la famiglia Malipiero nel 1538. In un contesto

cronologico di poco successivo ci conduce infine l'interessante indicazione fornita dal testamento di Giovan Antonio Nasi, collezionista accertato di Tiziano. Nel documento, redatto a Venezia nel 1567, il Nasi chiede infatti che venga ospitato nella locale chiesa di Santa Caterina un dipinto con la *Cena in Emmaus*, di proprietà del testatario e oggi purtroppo non identificabile, "sopra dil qual gli è el retracto mio et della mia consorte" (S. Ferrari, in *Pietro Bembo* 2013, p. 207, n. 3.18).

<sup>267</sup> Eccezion fatta per il committente della tavola veneziana di Marziale.

<sup>268</sup> M. Lattanzi, in Coltellacci, Reho, Lattanzi 1981, p. 110. Sull'interpretazione del tema di Emmaus all'interno della letteratura devozionale tardomedievale si veda Rebecchini 1995, pp. 56-61, che si concentra proprio sui riflessi di tale approccio all'interno della produzione pittorica di primo Cinquecento. Qualche apertura in tal senso si trova già in M. Lattanzi, in Coltellacci, Reho, Lattanzi 1981, pp. 110-112, e in Rigaux 1989, p. 182, che individua la ragione della fortuna veneziana del soggetto a partire dal tardo Quattrocento nel radicamento nella cultura lagunare dell'esperienza del pellegrinaggio.

<sup>269</sup> *Meditatione* circa 1500, cap. XLII. In un diverso ambito geografico, ma in una situazione cronologica contigua, l'espedito dell'"intrusione" ritrattistica all'interno della *Cena in Emmaus* è adottato anche da Pontormo nella tela del 1525 oggi agli Uffizi, destinata alla foresteria della certosa del Galluzzo. Come già aveva registrato Vasari, alle spalle dei protagonisti il dipinto accoglie infatti i ritratti di alcuni frati certosini, tra cui quello di Leonardo Buonafede, committente e responsabile del programma iconografico del ciclo pontormesco del Galluzzo: Costamagna 1994, pp. 178-181; G.M. Fara, in *Pontormo* 2014, p. 210, n. VII.4.

<sup>270</sup> Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo: E. Lucchesi Ragni, in *Da Raffaello* 2004, pp. 138-142, n. 21; Eadem, in *Pinacoteca* 2014, pp. 216-220, n. 114.

<sup>271</sup> Ne risulta confermata la tendenza a far interpretare a queste presenze ritrattistiche il ruolo, più o meno dissimulato, di osti, a volte in abiti contemporanei, quindi alla stregua di ritratti in figura, come nel dipinto di Moretto e forse in quello di Giovanni Agostino da Lodi, a volte invece in abiti antichi, e quindi come veri e propri ritratti in veste di oste (ad esempio nel Marziale di Venezia e nel Lotto di Oxford citato alla nota 266). Analoghe propensioni caratterizzano, come si vedrà, anche le "incursioni" ritrattistiche nell'ambito dell'*Ultima cena*.

<sup>272</sup> L'altare di San Sebastiano era stato fondato nel 1450. Riguardo alla committenza della tela morettasca: E. Lucchesi Ragni, in *Da Raffaello* 2004, p. 142, che ricorda come nel 1540 un certo Jacopo de Cucchis, esponente di una nobile famiglia bresciana, avesse lasciato una somma consistente per decorare l'altare di San Sebastiano (Boselli 1977, I, p. 79). Poiché lo stesso personaggio era stato consigliere dell'ospedale tra il 1526 e il 1527, dunque in anni contigua-

mente alla realizzazione della tela oggi alla Tosio Martinengo, la studiosa ipotizza che proprio a lui si debba la messa in opera del dipinto. Considerato il formato orizzontale della tela, non è però da escludere l'ipotesi che essa venne destinata all'ospedale con una funzione diversa da quella di pala d'altare.

<sup>273</sup> L'accoglimento di ritratti di "intrusi" nell'ambito della *Cena in Emmaus* trova conferma, restando in area veneta, in alcune interpretazioni del tema successive a quelle analizzate nel testo, a partire dalla spettacolare tela di Paolo Veronese oggi al Louvre, realizzata nei pieni anni cinquanta del Cinquecento (Salomon 2014, p. 68), nella quale l'inserimento di un'intera famiglia di committenti, con la loro prole giocosa, contribuisce però a declinare lo stratagemma in termini più cerimoniosi ed esteriori rispetto agli esemplari dei primi decenni del secolo.

<sup>274</sup> Per la tela, che appartiene alla prima campagna decorativa di Romanino e Moretto nella cappella, situabile tra il 1521 e il 1524: Savy 2006, pp. 19-20, 45-51, 70-71, nota 135; Gallori 2011, pp. 211-222, che ne riconosce il soggetto in una delle celebrazioni eucaristiche miracolose di san Gregorio, vale a dire la messa della matrona incredula. Come ha indicato Savy 2006, p. 20, nel concepire la scena Romanino non fu certo insensibile al fondamentale precedente rappresentato da un'altra spettacolare commissione confraternale, quale la *Festa del Rosario* messa in opera da Dürer in San Bartolomeo a Venezia nel 1506, il cui carattere innovativo sul terreno della presentazione vibrante e naturale dei devoti che circondano la Vergine è sottolineato in Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 275-277.

<sup>275</sup> Sul dipinto: Savy 2006, pp. 16-19.

<sup>276</sup> Faino circa 1630-1669, ed. 1961, p. 58. Sulla questione: Savy 2006, pp. 80-82. Va peraltro rilevato che, essendo Moretto iscritto alla confraternita del Corpo di Cristo (quella del duomo di Brescia, però), le due alternative prospettate nel testo potrebbero risultare coincidenti.

<sup>277</sup> S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2004, pp. 134-136, n. 13; Idem, in *Giovan Battista Moroni* 2014, p. 129, n. 32; Idem 2021, pp. 327-331, n. 147. Il dipinto venne completato nel 1569.

<sup>278</sup> L'ipotesi relativa alla presenza di ritratti nascosti nell'*Ultima cena* di Romano di Lombardia è ventilata in Gregori 1979, pp. 300-301, n. 184. Per l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di San Leone Magno a Cenate Sopra, riferibile agli anni cinquanta del Cinquecento, nella quale il volto del san Giovanni Evangelista in piedi al centro della scena cela le sembianze del giovane committente dell'opera, don Leone Cucchi: Gregori 1979, p. 249, n. 87; Facchinetti 2021, pp. 183-186, n. 59. Non è da escludere che siano da intendere come criptoritratti anche i due santi che compaiono nella bella *Pietà con i santi Rocco e Sebastiano* di collezione privata, un tempo nella cappella privata della famiglia Terzi Suardo a Bergamo: Gregori 1979, p. 287, n. 157; Facchinetti 2021, pp. 410-411, n. 203.

<sup>279</sup> Una testimonianza veneziana di questo atteggiamento

restrittivo va forse individuata nella vicenda dei tre teleri con le *Storie di san Marco* eseguiti da Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Marco a Venezia e commissionati al pittore nel 1562 da Tommaso Rangone, Guardian Grande della Scuola, il quale si fece ritrarre in tutti e tre i dipinti secondo la consuetudine del committente "intruso" nella scena. I documenti ci rivelano infatti che nel 1573 il nuovo Guardian Grande di San Marco fece levare le tele dalla loro sede affinché Tintoretto eliminasse quei ritratti, che però, nonostante le promesse in tal senso da parte del pittore, non furono oggetto di alcun intervento: Pallucchini, Rossi 1982, I, pp. 183-184, nn. 243-245.

<sup>280</sup> Per la discussione circa l'identificazione del committente della tela con Pietro di Zaccaria o con il fratello gemello Paolo: Pinessi 2008, pp. 92-101; Aikema 2014, pp. 32-33; Gullino 2014, pp. 27-31. La questione è complicata dalle incertezze che ancora gravano sulla datazione dell'opera (che reca un'iscrizione 1548, interpretata in modo difforme) e sul suo collegamento con la committenza Contarini.

<sup>281</sup> Sulla vicenda biografica del Contarini: Prosperi 1969, pp. 320-321; Gullino 1983a, pp. 265-267; Nordio 1995, pp. 11-15.

<sup>282</sup> In quell'anno venne infatti nominato vescovo di Pafo da Paolo IV, partecipando in tale veste al Concilio di Trento.

<sup>283</sup> La tela del Prado non rappresenta l'unica escursione su questo terreno di Veronese. Oltre a utilizzare l'espedito nel contesto della *Cena in Emmaus* (si veda *supra*, nota 273), il pittore lo mise in atto, infatti, anche in alcune imprese di destinazione pubblica già oggetto, per queste loro prerogative, delle riflessioni di Pope-Hennessy e della Fletcher, che hanno in particolare riguardato la pala con la *Guarigione di un infermo da parte di san Pantaleon*, realizzata nel 1587 per l'eponima chiesa veneziana e contraddistinta dall'inserimento più che mai attivo del donatore, il curato Bartolomeo Borghi, che accoglie tra le propria braccia il corpo del giovane miracolato, tramutandosi in tal modo in comprimario dell'inter-

vento taumaturgico del santo: Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 287-289; Fletcher 2009, pp. 45-46. Per ulteriori indicazioni su queste prerogative della pala: Biferali 2013, pp. 103-104, e Salomon 2014, pp. 214-216. Sui ritratti di committenti nelle pale di Veronese: Salomon 2009, in particolare pp. 77-85; Mason 2014, pp. 153-163. Un ulteriore episodio di simile profilo ricordato dalla Fletcher e risalente al medesimo contesto cronologico è quello del *Compianto di Cristo* realizzato nel 1573 da Parrasio Michiel per la sua cappella funeraria in San Giuseppe di Castello a Venezia: Fletcher 2009, p. 53. Nella pala, infatti, il Michiel inserì un proprio intenso ritratto in dolorosa meditazione davanti al corpo di Cristo. Rimanendo in questa stagione ormai avanzata, non vanno trascurate le testimonianze di segno analogo di Jacopo Tintoretto, a partire dall'episodio forse più spettacolare, rappresentato dal *Cristo deposto con due devoti*, della collezione Mestrovich a Ca' Rezzonico a Venezia: un'opera di incerta provenienza e riferibile agli anni sessanta del Cinquecento, nella quale i due anziani committenti si affacciano trepidanti sulla destra, in una situazione di vero e proprio contatto ravvicinato con il corpo di Cristo: Pallucchini, Rossi 1982, I, p. 180, n. 229; II, p. 441. L'eco di queste persistenze non mancherà di farsi sentire nelle opere di un pittore lombardo particolarmente attento ai fatti della pittura lagunare di pieno Cinquecento, come Simone Peterzano, del quale va ricordato, per le sue attinenze con le opere di Parrasio Michiel e di Jacopo Tintoretto appena commentate, il bel *Compianto con la Vergine e il devoto don Desiderio Tirone* della chiesa di San Giorgio a Bernate Ticino, databile intorno alla metà degli anni ottanta del Cinquecento: Agosti, Stoppa, Tanzi 2011, p. 38; S. Facchinetti, in *Peterzano* 2020, pp. 182-184, n. IV.7. Simili intendimenti si riscontrano anche nelle opere di un altro pittore lombardo di poco più giovane di Peterzano, il bergamasco Giovan Paolo Cavagna, la cui propensione a introdurre figure di devoti in un rapporto di domestichezza con le figure sacre è stata sottolineata da Guazzoni 1987, pp. 31-45, e F. Frangi, in *Da Bergognone* 2002, pp. 78-79.



5-6. Maestro di Flémalle, *Trittico di Mérode*, intero e particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art



7-8. Rogier van der Weyden, *Trittico Bladelin*, intero e particolare. Berlino, Gemäldegalerie



9. Jan van Eyck, *Madonna col Bambino e il cancelliere Nicolas Rolin*. Parigi, Musée du Louvre



10-11. Jan van Eyck, *Madonna del canonico van der Paele*, intero e particolare. Bruges, Groeningemuseum



12. Maestro di Maria di Borgogna, *Cristo inchiodato alla croce*, in *Libro d'ore di Maria di Borgogna*. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1857, f. 43v



13. Jan Provost, *Compianto su Cristo morto*. Williamstown, Clark Art Institute



14-15. Hans Memling, *Madonna col Bambino*; *Ritratto di Maarten van Nieuwenhove*. Bruges, Sint-Janshospitaal



16. Andrea Solario, *Cristo portacroce e un monaco certosino*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



17. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Cristo risorto con la croce e un devoto*. Bergamo, Accademia Carrara



18. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Cristo risorto con la croce e un devoto*, particolare. Bergamo, Accademia Carrara



19. Incisore veneziano di primo Cinquecento, *Cristo risorto con la croce e un devoto*, in *De imitatione Christi, de mundi, & omnium vanitatum contemptu*, Venezia 1518



20. Albrecht Dürer, *Cristo portacroce; Un devoto (Lazarus Spengler?) con la croce sulle spalle*. Londra, British Museum



21. Incisore francese di tardo Quattrocento, *Cristo portacroce e un devoto*, in *Du mesprisement du monde et la Ymitacion de Ihesu Christ*, Toulouse 1488



22. Lucas Cranach, *Georg Spalatin in preghiera davanti al Crocifisso*

23. Paris Bordon, *Devoto in adorazione del Crocifisso mostrato da un angelo*. Salisburgo, Residenzgalerie



24. Vittore Belliniano, *Devoto in preghiera davanti al Crocifisso*. Bergamo, Accademia Carrara



25. Lucas Cranach, *Federico il Saggio di Sassonia in preghiera davanti alla Madonna col Bambino*

26. Giovan Battista Moroni, *Devoto in preghiera davanti alla Madonna col Bambino*. Washington, National Gallery of Art



27. Giovan Battista Moroni, *Devoto davanti alla Crocifissione con i santi Giovanni Battista e Sebastiano*. Bergamo, Sant'Alessandro della Croce



28. Giovan Battista Moroni, *Due devoti con la Madonna col Bambino e san Michele arcangelo*. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts



29. Leandro Bassano, *Devota in preghiera davanti a un dipinto con la Nascita della Vergine*. Già Balcarres House, collezione Earl of Crawford



30. Tiziano, *Battesimo di Cristo con Giovanni Ram.* Roma, Pinacoteca Capitolina



31. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Madonna in gloria e due disciplini.* Possagno, Rotonda Canoviana



32. Vittore Carpaccio, *Sacra Famiglia e due devoti*. Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian

33. Palma il Vecchio, *Madonna col Bambino e due devoti*. San Pietroburgo, Ermitage



34. Tiziano, *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro Borgia*. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

35. Tiziano, *Madonna col Bambino, santa Caterina d'Alessandria, san Domenico e un devoto*. Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca



36. Paris Bordon, *Madonna col Bambino con san Girolamo, sant'Antonio abate e un devoto*. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum

37. Paris Bordon, *Sacra Famiglia con sant'Ambrogio e un devoto*. Milano, Pinacoteca di Brera



38. Palma il Vecchio, *Madonna col Bambino, la Maddalena, san Giovanni Battista, santa Caterina d'Alessandria e un devoto*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



39. Rocco Marconi, *Sacra Famiglia con i santi Caterina d'Alessandria, Sebastiano, Giacomo maggiore e un devoto*. Vercelli, Museo Borgogna



40. Hans Holbein, *Madonna col Bambino e il devoto Jacob Meyer con la sua famiglia*. Schwäbisch Hall, Johanniterkirche



41. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Santa Giustina e un devoto*. Vienna, Kunsthistorisches Museum



42. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino e un devoto*. Newark, collezione Alana

43. Marco Basaiti, *Madonna col Bambino e un devoto*. Venezia, Museo Civico Correr

44. Andrea Previtali, *Madonna col Bambino e un devoto*. Padova, Musei Civici agli Eremitani

45. Marco Marziale, *Madonna col Bambino e un devoto*. Bergamo, Accademia Carrara

46. Cima da Conegliano, *Madonna col Bambino e un devoto*. Berlino, Gemäldegalerie

47. Giovanni Agostino da Lodi, *Madonna col Bambino e due devoti*. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



48. Bernardino Luini, *Madonna col Bambino e una devota*. Collezione privata



49. Giovanni Cariani, *Madonna col Bambino e un devoto*. Bergamo, Accademia Carrara



50. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Madonna col Bambino e due devoti*. Già Londra, collezione Benson



51. Paris Bordon, *Madonna col Bambino, sant'Omobono e un devoto*. Siena, Pinacoteca Nazionale



52. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Madonna col Bambino e due devoti*. Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection

53. Paris Bordon, *Madonna col Bambino e due devoti*. Collezioni reali inglesi



54. Girolamo Romanino, *Madonna col Bambino e i devoti Giovanni Zurletta e Margherita Sizzo*. Siena, Pinacoteca Nazionale

55. Jan van Scorel, *Madonna col Bambino e due devoti*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



56. Andrea Previtali, *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Agnese e i devoti Paolo e Agnese Cassotti*. Bergamo, Accademia Carrara



57. Lorenzo Lotto, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*. Bergamo, Accademia Carrara



58. Pietro Monaco, da Giovanni Bellini, *Cena in Emmaus*

59. Pittore veneto di primo Cinquecento, *Cena in Emmaus*. Venezia, San Salvador



60. Marco Marziale, *Cena in Emmaus*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

61. Marco Marziale, *Cena in Emmaus*. Berlino, Gemäldegalerie



62. Giovanni Agostino da Lodi, *Cena in Emmaus*. Collezione privata

63-64. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Cena in Emmaus*, intero e particolare.  
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



65-66. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Ultima cena*, intero e particolare.  
Brescia, San Giovanni Evangelista, cappella del Santissimo Sacramento



67-68. Girolamo Romanino, *Messa di san Gregorio*, intero e particolare.  
Brescia, San Giovanni Evangelista, cappella del Santissimo Sacramento



69. Giovan Battista Moroni, *Ultima cena*. Romano di Lombardia, Santa Maria Assunta e San Giacomo Maggiore



70. Giovan Battista Moroni, *Assunzione della Vergine*. Cenate Sopra, San Leone Magno



71-72. Paolo Veronese, *Cristo tra i dottori*, intero e particolare. Madrid, Museo Nacional del Prado

## II. Il caso Savoldo: cultura figurativa, committenza, contesto

### Preambolo

In una lettera inviata nel 1518 alla religiosa bresciana Laura Mignani<sup>1</sup>, Gaetano da Thiene riferì con toni infervorati quanto gli era accaduto nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma, il giorno di Natale dell'anno precedente. Quando cioè il futuro fondatore dell'ordine dei teatini, "nel hora del parto santissimo", si era visto improvvisamente e materialmente calato tra i protagonisti della Natività, con il "vegiarello" san Girolamo a dargli "core" (coraggio) e a consentirgli di pigliare il Bambino dalle mani di Maria: "Io audace nel hora del parto santissimo, me trovai nel proprio materiale e santissimo presepe; dato me fu core dal Padre mio del presepe amatore Heronymo beatissimo [...]. Et con qualche confidentia del Vegiarello, de man della timida Vergenella novella Madre Patrona mia, pilgai quello tenero fanciullo, carne et vestimento del Eterno Verbo"<sup>2</sup>.

Nella loro dimensione visionaria, l'episodio e gli accenti della lettera del 1518 rivelano molti punti di contatto con le vicende in cui si trovò coinvolta, all'incirca negli stessi anni, Arcangela Panigarola, la mistica agostiniana lombarda di cui è stata da tempo riconosciuta la familiarità con il mondo della produzione artistica della Milano francese dei primi decenni del Cinquecento<sup>3</sup>. Il medesimo contesto, cioè, nel quale la Panigarola favorì la diffusione di una religiosità di radicale ispirazione evangelica di cui è espressione, in particolare, l'oratorio dell'Eterna Sapienza: una congregazione di laici e religiosi da lei animata, che si colloca a pieno titolo tra le espressioni più intense della spiritualità associata rinascimentale<sup>4</sup>. Ne dà conferma un manoscritto confezionato intorno al terzo decennio del Cinquecento e dedicato alla vita e alle rivelazioni mistiche della Panigarola<sup>5</sup>, in cui i membri dell'oratorio dell'Eterna Sapienza sono chiamati in causa addirittura in qualità di protagonisti delle visioni della monaca, come avviene in un passo di grande forza evocativa dedicato ai 'rapimenti' di Arcangela, ispirati nuovamente al tema della Natività.

In quell'occasione alla Panigarola erano infatti apparsi i confratelli dell'Eterna Sapienza in atto di accedere in prima persona al luogo della nascita di Cristo: "La nocte precedente la solemnitate del nostro signore Jesu Christo orando ferventemente questa vergine odito uno sòno di tromba sonante dolcemente et cognobe essere sancto Michele Archangelo quale invitava ad quella solemnitate tute le anime et beati spiriti. Il quale sòno non posendo sostenere per tropa dolceza di amore fu rapita in spirito et conducta ad quello medemo loco et gli pareva che niente fusse mutato. Ma parevagli vedere quelle medeme cose haveva vedute la nocte precedente. Li discipuli dela eterna sapientia con molti altri erano inginocchiati nante l'altare tenendo li soi doni in mano [...] et ecco Michael Archangelo sonando con la tromba cominciò ad andare verso il presepio [...]. Poso quale andavano li discipuli dela eterna sapientia et quelli tuti havevano qualche dono da presentare al Salvatore e così a tre a tre andando processionalmente passeggiarno uno lungo tracto de camino. Et al fine perveneteno ad quello loco dove era il presepio"<sup>6</sup>.

Come si avrà avuto modo di constatare, tanto le parole di Gaetano da Thiene quanto quelle della Panigarola<sup>7</sup> costituiscono una perfetta traduzione, in chiave mistica, delle

‘normali’ pratiche della devozione immaginativa descritte nel capitolo precedente. Un’esperienza, quest’ultima, che pur configurandosi a tutti gli effetti come una consuetudine quotidiana, priva di una dimensione estatica e disciplinata piuttosto dai libri di preghiera, aveva comunque quale riferimento esemplare a cui ispirarsi gli accadimenti e l’eccezionale vissuto tramandati dai grandi visionari.

Non è dunque un caso se le ricadute figurative degli atteggiamenti dell’orazione mentale sembrano a volte nutrirsi di accenti più plateali, in linea con le testimonianze appena evocate. Nelle quali si rintraccia un viatico ideale, ad esempio, per la comprensione di quei dipinti all’incirca coevi dell’Italia settentrionale in cui i committenti fanno sorprendentemente incursione come ‘intrusi’ nel cuore della scena e, valicando i secoli e il mare, diventano spettatori in presa diretta dei diversi momenti della rivelazione cristiana.

Tra le opere che meglio confermano queste concordanze tra metodi di preghiera, suggestioni mistiche ed esperienze figurative si pone certamente una delle invenzioni più raffinate di Giovan Girolamo Savoldo, il grande pittore bresciano attivo per tutta la prima metà del Cinquecento. L’opera in questione è l’*Adorazione del Bambino con la Vergine e una coppia di devoti* delle collezioni reali inglesi (figg. 74-75), un dipinto realizzato con ogni probabilità a Venezia poco oltre la metà degli anni venti del Cinquecento, nel quale i tre protagonisti adulti sono raccolti come in una rappresentazione della Natività attorno al Bambino, steso su un cuscino al centro della scena. Proprio la collocazione di quest’ultima figura costituisce l’unica significativa variante che distingue la tela dalle creazioni di poco successive di Moretto, Romanino e Paris Bordon conservate a Philadelphia, Siena e nelle collezioni reali inglesi, nelle quali, come si è visto, una coppia di devoti affianca la Vergine col Figlio in braccio, prendendo il posto normalmente occupato dai santi nelle sacre conversazioni a mezza figura. E che proprio questo avvenga anche nel dipinto savoldesco lo rivela il confronto con un’opera gemella e pressoché coeva del pittore bresciano, conservata alla Galleria Sabauda (fig. 73), che nel ripetere l’assetto della scena sostituisce le immagini dei due devoti, di cui ci è purtroppo sconosciuta l’identità, con quelle di san Francesco e san Girolamo<sup>8</sup>. Con l’aggiunta che, come il devoto del dipinto inglese, anche il san Girolamo della tela della Sabauda è colto nell’atto di alzare il velo sul Bambino e di fissare con uno sguardo meditativo lo spettatore: un’analogia non di poco conto se si considera la densità di significati sottesi a quell’azione, allusiva tanto al tema della Rivelazione quanto al motivo del sudario e dunque al destino di Passione di Cristo<sup>9</sup>. Ci sono dunque tutti gli indizi necessari per cogliere il ruolo di primo piano giocato da Savoldo sul terreno delle tematiche fin qui ripercorse; tanto più che, posta accanto alle opere alle quali la si è appena avvicinata, la tela del pittore bresciano si distingue per una propensione a intendere in modo ancora più disinvolto la complicità tra le figure sacre e quelle contemporanee, accomunate in una pratica di adorazione commossa e ravvicinata che le mette tutte sullo stesso piano. Avvolti nei loro abiti eleganti di cittadini veneziani, i committenti del dipinto ci appaiono davvero approdati “ad quello loco dove era il presepio”; e la concentrazione dello sguardo che l’uomo indirizza all’osservatore rivela la piena consapevolezza della straordinaria esperienza da lui vissuta<sup>10</sup>. Mentre è poi merito esclusivo del naturalismo di Savoldo il fatto che quell’approdo si presenti ai nostri occhi alla stregua di un avvenimento indubitabile. Un effetto reso possibile dalla capacità dell’artista di restituire, grazie alla corposa pienezza degli impasti pittorici e alla descrizione mirabile dei passaggi di luce e ombra, la sensazione di un’immanente e concreta presenza fisica delle figure all’interno della scena.

Collocabile giusto nel cuore della parabola di Savoldo, il dipinto delle collezioni reali inglesi porta con sé dunque più di una sollecitazione per interrogare in modo approfondito la vicenda del pittore bresciano e per cercare di mettere a fuoco, accanto alle componenti della sua raffinata cultura figurativa, anche la sua eventuale complicità con la sensibilità religiosa del tempo. Una verifica, quest’ultima, che risulta tanto più necessaria se si considera come, rispetto a quanto è avvenuto per le personalità con cui l’artista si pose più direttamente in dialogo, dal concittadino Moretto a Lorenzo Lotto, nel caso di Savoldo la storiografia ha preferito soffermarsi, fino a oggi, soprattutto sulle peculiarità stilistiche delle sue opere. Che del resto (come negarlo?) rivelano prerogative di assoluto fascino, in grado di porle tra le più nobili esperienze della pittura di indirizzo naturalistico nell’Italia settentrionale cinquecentesca: forse quella capace di aprire la strada con maggiore convinzione, come già aveva intuito Roberto Longhi, al magistero caravaggesco<sup>11</sup>.

### Giovan Girolamo Savoldo: un profilo

Non è da escludere, peraltro, che il tiepido interesse riguardo ai risvolti più strettamente storico-biografici del percorso savoldesco sia conseguenza anche di difficoltà oggettive, che hanno a che fare col profilo frammentario della documentazione in nostro possesso<sup>12</sup>, composta da un magro manipolo di testimonianze, solo episodicamente in connessione con le opere superstiti del pittore. Non certo il quadro ideale per conquistare la curiosità del ricercatore.

A rivelare da subito la carenza di dati certi contribuiscono le informazioni relative agli anni della giovinezza di Giovan Girolamo, i cui contorni appaiono poco nitidi già a partire dalla identificazione del nucleo familiare, ancora di fatto sconosciuto<sup>13</sup>, e dall’accertamento della data di nascita, fissata in prossimità del 1480 in base però a un computo anagrafico puramente di buon senso<sup>14</sup>. E se nessun dubbio può sorgere circa l’identità bresciana del pittore, ribadita costantemente nelle firme e nelle carte d’archivio, ben più problematica risulta la definizione di un itinerario coerente della sua stagione precoce, sulla quale gettano spiragli difficili da interpretare i primi tre documenti a nostra disposizione, tutti orientati verso contesti eccentrici rispetto alla città natale.

È sorprendentemente a Parma, infatti, che ci conduce la più antica di queste notizie, dalla quale veniamo a sapere che all’altezza dell’ottobre del 1506 Savoldo risiedeva nella città emiliana – allora sotto il controllo politico di Milano –, dove si trovava come ospite del pittore locale Alessandro Araldi. Dal quale, ed è questa la circostanza precisata dall’atto notarile in questione, aveva anche ricevuto in prestito una somma di denaro, contraccambiata con la cessione in pegno di una croce d’oro decorata con rubini, perle e un diamante<sup>15</sup>.

Precisato che lo spiraglio aperto dal documento sembra adombrare una condizione esistenziale, o quanto meno economica, ancora piuttosto incerta, resta il fatto che poco o nulla possiamo dire riguardo alle motivazioni che spinsero Savoldo, già ricordato nella circostanza come “magistro”, a spostarsi presso l’ambiente parmense, non ancora diventato a quell’epoca il cuore della parabola di Correggio<sup>16</sup>. Approdare nella Parma di inizio Cinquecento significava piuttosto confrontarsi con un contesto artistico dall’identità poco definita<sup>17</sup>, che vedeva proprio l’Araldi tra le personalità più affermate; e questo a dispetto del profilo non certo entusiasmante del pittore, protagonista di una carriera senza colpi d’ala, allineata alle formule pacate del protoclassicismo di Francesco Francia e

di Lorenzo Costa e sfiorata a tratti da un'ostentazione di cultura antiquaria<sup>18</sup>. Tutte circostanze che non aiutano a comprendere l'improvvisa comparsa del Savoldo nella vita e addirittura nell'abitazione dell'artista, dalla quale Giovan Girolamo dovette in ogni caso allontanarsi già prima del 1508<sup>19</sup>, data del secondo dei documenti ricordati. Quello cioè che ci accerta come, sul finire di quell'anno, il bresciano avesse ormai lasciato Parma e fosse residente a Firenze, dove il 2 dicembre risulta registrata la sua iscrizione all'Arte dei medici e degli speciali<sup>20</sup>.

Difficile immaginare un colpo di scena più inaspettato, che ci restituisce il fotogramma di un Savoldo protagonista nella città di Pier Soderini, giusto negli anni in cui la 'maniera moderna' aveva appena elaborato alcuni tra i suoi maggiori raggiungimenti. Anche per questa tappa della sua biografia, tuttavia, l'assenza di ulteriori notizie in grado svelare i reali interessi e le frequentazioni del pittore impedisce di prospettare scenari adeguatamente circostanziati<sup>21</sup>. Meglio dunque non allontanarsi troppo dal dato documentario di cui disponiamo, indizio di una scelta professionale impegnativa, probabilmente intrapresa nella prospettiva di una presenza prolungata nel capoluogo toscano che viene inevitabile mettere in rapporto con un'altra controversa informazione. Alludo alla lettera scritta a Roma nell'ottobre di quello stesso 1508 da Piero d'Argenta, personaggio a quell'epoca legato a Michelangelo da una lunga amicizia. Indirizzata al fratello di quest'ultimo, Giovansimone Buonarroti, residente a Firenze, la lettera fa infatti riferimento a un "maestro Ieronimo dipintore da Bressa" che Piero chiama in causa invitando Giovansimone a recapitargli un ulteriore messaggio allegato allo scritto (ma non più reperibile) e ricordando come, nonostante le sue sollecitazioni, Michelangelo, ormai trasferitosi stabilmente a Roma, non avesse dato disposizioni per farlo venire presso di sé<sup>22</sup>. Quanto basta per attestare una profonda dimestichezza di "maestro Ieronimo" quantomeno con lo stretto *entourage* dell'artista fiorentino.

La contiguità di tempi tra il documento e l'ingresso nell'Arte dei medici e degli speciali da parte di Savoldo parrebbe eliminare ogni perplessità circa l'identificazione del maestro ricordato nella lettera, invitando a interpretare l'iscrizione del pittore bresciano alla corporazione come una diretta conseguenza del mancato trasferimento romano. A introdurre una nota di incertezza nella questione contribuisce però la prolungata presenza a Firenze di un'altra personalità riconoscibile, in linea teorica, nel "dipintore" menzionato da Piero d'Argenta: il frate carmelitano Girolamo da Brescia, attivo a più riprese in quegli anni per la committenza cittadina e la cui connessione con la lettera del 1508 potrebbe risultare perfino più pertinente, considerata la mancata segnalazione, nel documento, del primo nome di Savoldo, Giovanni<sup>23</sup>.

Le nebbie che incombono sulla giovinezza dell'artista appaiono insomma piuttosto fitte, e se a ciò si aggiunge che nelle opere situate ad apertura del catalogo del pittore, collocabili ben dentro gli anni dieci del Cinquecento, non è dato individuare, come si vedrà, alcuna determinante eco di stile che possa essere ricondotta ai soggiorni a Parma e a Firenze, ben si capisce quanto sia oggi difficile mettere a fuoco il reale significato di quelle esperienze, destinate a portare con sé più interrogativi che soluzioni<sup>24</sup>.

È dunque dentro questo panorama un po' disorientante che si scavalca il crinale del primo decennio e si giunge alla terza attestazione documentaria in nostro possesso, da riconoscere nell'apparizione del pittore all'interno della contabilità della corte ducale di Ferrara. Allorché Savoldo, come ha riconosciuto Vincenzo Farinella, risulta ricordato quale destinatario, il 2 febbraio dell'anno 1515, di un pagamento per aver venduto

"3. figure... a la Excellentia del Signore nostro", e cioè il duca Alfonso I d'Este<sup>25</sup>. Collocata in un frangente in cui il duca di Ferrara era più che mai coinvolto in iniziative figurative di altissimo profilo, che tra il 1512 e il 1518 lo vedranno inseguire le opere di Bellini, Raffaello, Michelangelo, Fra Bartolomeo e Tiziano<sup>26</sup>, l'acquisizione delle "figure" di Savoldo da parte dell'ambizioso Alfonso costituisce un attestato rilevante nella storia precoce dell'artista. Per quanto l'accostamento a quella vicenda del *pendant* con l'*Elia* di Washington e i *Santi Paolo e Antonio eremiti* di Venezia (figg. 78-80) risulti decisamente problematico<sup>27</sup>, il pagamento delle casse estensi introduce infatti nella carriera di Giovan Girolamo il segnale di una notorietà nell'ambito del collezionismo di corte del tutto insospettata prima del reperimento della notizia. Nella quale va altresì riconosciuta la prima informazione concernente un'impresa effettivamente realizzata dal pittore<sup>28</sup>.

Più difficile risulta invece precisare l'esatto significato di quel pagamento, che parrebbe relativo non tanto a una commissione stipulata alla presenza dell'artista, quanto a un'operazione di compravendita. Unitamente all'assenza di altre occorrenze riguardanti il nome del Savoldo negli archivi estensi, questo dettaglio sconsiglia di immaginare un rapporto stabile tra il pittore e il duca, e quindi di ipotizzare una consistente permanenza ferrarese di Giovan Girolamo. Considerate anzi le assidue incursioni nell'ambiente artistico veneziano compiute in quegli anni da Alfonso, che poco prima, nel 1514, aveva fatto giungere a Ferrara il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini oggi a Washington, c'è da chiedersi se il documento estense del 1515 non sia piuttosto da interpretare come un indizio del fatto che il pittore si fosse ormai trasferito in laguna, dove i documenti lo ricorderanno in modo pressoché continuativo dai primi anni venti del Cinquecento fino alla morte<sup>29</sup>.

Sembra dare credito a questa ipotesi la sequenza delle prime opere note di Giovan Girolamo, ricostruibile con fatica a partire dal più antico riferimento cronologico sicuro di cui disponiamo: la grande pala d'altare della chiesa di San Niccolò a Treviso commissionata al pittore nel 1521, quando Savoldo per l'appunto già risiedeva a Venezia.

La stagione che precede l'ancona trevigiana si compone di un manipolo di dipinti piuttosto omogenei, per i quali la storiografia ha ormai concordemente suggerito una collocazione entro il secondo decennio del secolo, che di fatto lascia ancora scoperti i primi dieci anni di attività del pittore, in grado di esordire in prossimità dello scoccare del nuovo secolo. È del tutto probabile che il pezzo più antico di questo nucleo, e dunque dell'intero catalogo savoldesco, vada individuato nel *Compianto* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 76-77), al quale sembra convenire una datazione di poco anteriore al 1515<sup>30</sup>. Un riscontro non privo di conseguenze anche sul piano biografico, dal momento che la tavola venne molto probabilmente realizzata per la committenza lagunare e fornisce quindi un indizio utile per ipotizzare che il pittore a quell'epoca avesse già orientato il proprio destino professionale verso il capoluogo veneto.

Questa indicazione non deve però influenzare l'interpretazione del dipinto che, a lungo letto in chiave prevalentemente veneta e belliniana, ci dice in realtà cose diverse su questa stagione per noi alborale di Savoldo. Il nitore compatto e quasi illusionistico della stesura e soprattutto la sensibilità luministica con la quale sono registrati i trapassi chiaroscurali sui corpi vigorosi dei protagonisti e sulla magnifica testa per metà in ombra dell'anziano Nicodemo (o Giuseppe d'Arimatea) testimoniano come la bussola del pittore sia attratta da altre esperienze, che chiamano piuttosto in causa il contesto milanese di inizio Cinquecento. L'orizzonte entro cui si muove la primizia viennese è infatti quello delineato dalle preziose invenzioni di Giovanni Antonio Boltraffio e, più ancora, di Andrea Solario,

i due pittori che nella Milano di tardo Quattrocento e di primo Cinquecento si fecero interpreti di una declinazione originale del magistero leonardesco, nobilitata da un'ossessiva esplorazione dell'incidenza della luce sulle superfici che sembra costituire il retroterra ineludibile del *Compianto* di Giovan Girolamo<sup>31</sup>. Del resto, che la cultura figurativa del dipinto graviti essenzialmente sull'ambito milanese lo conferma l'apparizione nella densa penombra del secondo piano del volto di san Giovanni evangelista, colto in un sussulto di dolore che presuppone la dimestichezza con le teste del Cenacolo leonardesco (in particolare quella del san Giacomo maggiore) e con l'esplorazione dei moti dell'animo che ne sancì la clamorosa fortuna.

Non è difficile ritrovare molti degli orientamenti di stile del *Compianto* nelle tavole appena ricordate con il *Profeta Elia* e i *Santi Paolo e Antonio eremiti* conservate rispettivamente alla National Gallery di Washington e alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>32</sup> (figg. 78-80): due dipinti forse di poco successivi e nati in *pendant*, per i quali sembra di nuovo immaginabile una realizzazione in ambito veneziano – o quanto meno veneto –, suggerita tra l'altro dalla loro segnalazione alla fine del Settecento presso la collezione di Girolamo Manfrin<sup>33</sup>. Sta di fatto che anche in questo caso la probabile gravitazione lagunare non riesce a dare totalmente ragione delle qualità figurative delle due opere, per molti aspetti eccentriche rispetto alle coeve esperienze che animavano quel contesto, comprese le sperimentazioni coloristiche tizianesche ormai in voga da qualche tempo. Lo suggerisce la propensione a cimentarsi in una ricognizione meticolosa degli infiniti accidenti provocati dalla luce che colpisce da sinistra le figure, favorendo una potente individuazione della forma per via di chiarori assoluti e di ombre profonde. Tutte peculiarità che garantiscono specialmente ai brani delle mani e delle teste un effetto di perentoria concretezza, accentuato dalla stessa conformazione massiccia dei personaggi, che con le loro corporature ruvide e i loro gesti schietti e un poco ineleganti faticano a trovare punti di contatto con i composti attori del teatro sacro belliniano, così come con l'indole sentimentale di quelli delle opere giovanili di Tiziano.

Guardando quei vegliardi vigorosi si ha se mai la sensazione che essi appartengano a una stirpe affine ai santi ispidi e terragni divulgati dalle incisioni di Dürer. E non è un caso che proprio nel repertorio grafico dell'artista tedesco trovino la loro fonte più pertinente sia la posa del san Paolo eremita della tavola di Venezia, già posta in rapporto con la puntasecca düreriana con *San Girolamo*, del 1512<sup>34</sup>, sia la complessiva impaginazione delle due scene. Lo documentano i ripidi anfratti rocciosi alle spalle delle figure, nei quali lo scrutinio dell'ambiente naturale divulgato dalla cultura leonardesca appare interpretato con una sensibilità più risentita, suggestionata dagli affondi nel mondo geologico e vegetale delle incisioni del maestro tedesco<sup>35</sup>. Un po' come avviene nelle opere precedenti e coeve di Giovanni Agostino da Lodi, un artista formatosi nella Milano di Bramantino e Leonardo e trasferitosi in laguna molto prima di Savoldo, per il quale costituì un'ulteriore sponda significativa nella fase per noi iniziale del suo cammino.

Sorprendentemente assente in queste primizie, l'eco delle conquiste coloristiche del giovane Tiziano sembra entrare in gioco nel percorso di Savoldo solo all'altezza della citata commissione trevigiana del 1521. E cioè quando, nel luglio di quell'anno<sup>36</sup>, il pittore venne convocato dal priore del convento domenicano di San Niccolò della cittadina veneta, Giovan Francesco Beati, per portare a compimento la pala con la *Sacra conversazione* destinata all'altar maggiore della chiesa di San Niccolò (fig. 83), che fra Marco Pensaben, modesto epigono della tradizione belliniana, aveva avviato nella primavera dell'anno pre-

cedente. Le minuziose note di pagamento elencate nel registro del convento consentono di seguire in modo dettagliato i lavori della poderosa ancona, che risultano già conclusi alla fine di novembre di quello stesso 1521, quando Giovan Girolamo effettua l'ultimo viaggio da Venezia a Treviso “per dar la vernise ala pala de l'altar grandò”. E se nulla si sa riguardo alle ragioni che portarono il priore del convento trevigiano a ingaggiare il Savoldo, resta il fatto che quell'impegno, come si avrà modo di verificare, segnò l'avvio di uno dei rapporti di committenza più rilevanti nella storia del pittore: quello con l'ordine dei domenicani.

Incaricato di completare l'opera, Savoldo intervenne su quasi tutta la superficie del dipinto, modificandola radicalmente e diffondendo sui protagonisti della *Sacra conversazione* una coltre di pittura fusa e delicata, fatta di impasti lievitanti e di morbidi passaggi tonali che non hanno riscontro nelle opere anteriori<sup>37</sup>. Lo si percepisce specialmente nel volto malinconico della Vergine e nel florido angelo suonatore ai piedi del trono, entrambi accarezzati da una tessitura materica intenerita che non si può non dire tizianesca e che parrebbe inaugurare, nella storia del pittore lombardo, un capitolo nuovo, in linea con le tendenze di maggior successo in laguna.

Le cose però non andarono in questi termini: l'apertura di credito non si rivelò infatti incondizionata e a farlo capire contribuiscono le opere che le ragioni di stile, decifrate in modo convincente da Alessandro Ballarin<sup>38</sup>, suggeriscono di scalare negli anni di poco successivi, come l'*Adorazione dei pastori* della Galleria Sabauda (figg. 84, 86) e l'incantato *Tobiolo e l'angelo* della Galleria Borghese<sup>39</sup> (fig. 85). Per rendersi conto del processo di 'riforma' in senso naturalistico cui Savoldo immediatamente sottopose il colorismo tizianesco della pala trevigiana è sufficiente fare attenzione, in quei due dipinti, ai dettagli delle vesti dei protagonisti. Invece di agire attraverso la libertà di tocco, il pittore torna a prediligere una pratica paziente, disposta a ricercare la reale consistenza delle stoffe e a indagare il gioco infinito dei riverberi della luce sulle loro superfici. Le quali, proprio a partire da queste opere, cominciano ad assumere quella singolare consistenza riflettente, quasi si trattasse di raso lucido e prezioso, cui il pittore rimarrà affezionato fino al termine della sua carriera. Una scelta altamente funzionale agli studi luministici perseguiti dall'artista e che sarà ben presto fatta propria anche da Moretto e, qualche tempo più tardi, da Romanino. Fino ad affermarsi come un vero e proprio segno distintivo della scuola bresciana del Cinquecento, utile a confermare il legame che, specie a partire da questi anni, si venne a stabilire tra il 'veneziano' Savoldo e i suoi concittadini rimasti in patria.

L'interesse per Tiziano, ovviamente, non svanisce all'improvviso e a dimostrarlo basterebbero gli incarnati luminosi della Vergine dell'*Adorazione* di Torino o, in questo stesso dipinto, l'irradiarsi sull'intera scena dei bagliori dorati dell'alba, così simili a quelli della spettacolare *Resurrezione* al centro del polittico che il pittore cadorino aveva da poco realizzato per Brescia, assecondando le volontà del vescovo Altobello Averoldi. Al punto che proprio la messa in opera del capolavoro tizianesco nella collegiata dei Santi Nazaro e Celso, avvenuta nel 1522, è stata individuata in modo ragionevole come un immediato termine *post quem* per la datazione della tavola torinese e dello stesso *Tobiolo* della Borghese, ugualmente sfiorato dal confronto con il polittico bresciano. Si tratta però di echeggiamenti declinati con modalità personali, nei quali si insinua una presa ferma sulla realtà che non appartiene alla tradizione giorgionesca e tizianesca e che di lì a breve Savoldo farà maturare al massimo grado. Ce lo fa capire la *Sacra conversazione* destinata

alla chiesa di San Domenico a Pesaro e oggi alla Pinacoteca di Brera a Milano (fig. 87), da conteggiare come secondo fondamentale pilastro della cronologia del pittore (e delle sue relazioni con la committenza domenicana), in virtù del sicuro ancoraggio nei mesi tra il 1524 e il 1525<sup>40</sup>.

Risale infatti al 15 giugno del 1524 l'incarico per la realizzazione della tavola da parte del priore del convento pesarese, Innocenzo de' Bacchi, formalizzato in un contratto che prevedeva la conclusione dei lavori entro la Pasqua dell'anno successivo e dava conto di un soggiorno nella città marchigiana di Giovan Girolamo, citato tra coloro che presenziarono alla stesura dell'atto<sup>41</sup>. Un'indicazione che non deve tuttavia ingannare, dal momento che nel menzionare l'artista bresciano il documento non manca di precisare come egli fosse "habitatorem Venetiarum"<sup>42</sup>.

Sta di fatto che gli impasti fusi dell'ancona del 1521 lasciano il posto, nell'immensa pala braidense, a uno sguardo obiettivo, che fissa con nitidezza le vigorose sagome dei quattro santi in adorazione della Vergine in gloria. Una stesura compatta, modulata con attenzione dal chiaroscuro, garantisce la calma solidità delle figure, mentre al centro della porzione terrena della scena si apre una profonda veduta di paesaggio dove una Venezia insolita, vista dalle Fondamenta Nuove, appare immortalata non più in una dorata fusione atmosferica ma in una luce cristallina e vivida. La stessa che si ritroverà pochi anni più tardi nello scorcio sulla Riva degli Schiavoni alle spalle del *Riposo durante la fuga in Egitto* già della collezione Castelbarco Albani<sup>43</sup> (figg. 151-152), immerso in un'aria tersa che, come aveva suggerito Longhi<sup>44</sup>, sembra prefigurare lo scintillio di certi paesaggi olandesi, più veri del vero, del secolo successivo.

È una stagione, quella inaugurata dalla pala per i domenicani di Pesaro, che coincide forse con il passaggio più alto di tutto il percorso di Savoldo e che vede l'artista fiancheggiare con sorprendente complicità, nel segno di una comune scelta di campo naturalistica, il meno tizianesco dei grandi veneziani a lui contemporanei, l'inquieto e girovago Lorenzo Lotto. Il quale, giusto nel 1525, chiudeva il suo lungo soggiorno bergamasco e faceva ritorno per qualche anno in laguna, dove Giovan Girolamo già si era stabilito da tempo. Più ancora che nella pala di Brera, i segnali di questa convergenza si colgono nei dipinti di piccolo formato e di destinazione privata che si dispongono intorno o poco oltre quel crinale, come le due variazioni sul tema dell'*Adorazione del Bambino* conservate alla Galleria Sabauda e nelle collezioni reali inglesi delle quali si è detto in apertura di questo capitolo; oppure il *Ritratto di giovane col flauto* oggi alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (figg. 107-108) e il *Ritratto di donna* della Pinacoteca Capitolina a Roma<sup>45</sup> (figg. 111-112). Tutte opere attraversate non solo da una penetrante intelligenza delle qualità materiche degli oggetti e delle vesti, ma anche da una vibrazione sentimentale che ha il suo riferimento obbligato nella poetica ipersensibile di Lotto. Le cui corde più intime risuonano in particolare nel *Giovane col flauto*, con quel viso imberbe sul quale si depona l'ombra della grande visiera del cappello e, insieme a essa, una malinconia dalle infinite risonanze. Il confronto, più volte chiamato in causa, tra il volto del suonatore di Savoldo e quello del coevo *Giovane col libro* lottesco dei Musei Civici milanesi<sup>46</sup>, analogamente immerso nell'intimità dei suoi pensieri, rivela la sintonia che corre in questi anni tra i due pittori, capaci di ricondurre gli accenti rarefatti della ritrattistica di Giorgione entro i confini di un'umanità più concreta, toccata da una luce studiata in tutte le sue meraviglie. Fino a restituire una per una le ombre portate dalle dita e dallo strumento sul palmo della mano del flautista.

In questa fase di forte consonanza c'è però qualcosa che, a ben guardare, contribuisce a distinguere Savoldo dal suo collega veneziano. Si tratta di una predisposizione per una sintassi formale più solenne, che in certe occasioni, come avviene nella pala braidense, non disdegna un'esplicita cadenza monumentale, sottolineata dalla mole sovrabbondante dei panneggi e dalla loro consistenza sempre spessa e felpata. Non bisogna però equivocare su queste qualità: a ispirare quegli effetti non è infatti una cultura di ispirazione classicista ma una sensibilità di diversa natura, che ha come obiettivo l'accertamento empirico, puramente ottico, delle forme, e con esso il risalto illusivo dei corpi dentro la dinamica rivelante dei fenomeni luminosi. Un po' quello che si verificherà con le figure così radicalmente antiaccademiche, perché mai concepite per via di disegno, eppure così potentemente plastiche, delle prime opere chiesastiche romane di Caravaggio. Delle quali Savoldo saprà non a caso preannunciare anche la predilezione per la ripresa scorciata dei dettagli dell'anatomia, finalizzata proprio a enfatizzare l'ingombro reale dei corpi entro le quinte della scena<sup>47</sup>. Come avviene già all'altezza del cosiddetto *Profeta* di Vienna (siamo ancora ai primi anni venti del Cinquecento<sup>48</sup>), con la mano che in una posa ruotata sonda lo spazio verso lo spettatore (fig. 88). Qualche anno più tardi, tra i chiaroscuri ribassati del *San Girolamo penitente* della National Gallery di Londra<sup>49</sup> (fig. 89), sarà invece il braccio potente del protagonista a inoltrarsi in uno scorcio perentorio in direzione dell'osservatore, quasi per invitarlo a saggiare insieme a lui la pietra della penitenza. Ambientata sulle quinte di un paesaggio lagunare che replica, in modo più sfumato, la veduta al centro della *Sacra conversazione* della Pinacoteca di Brera, la tela di Londra ribadisce l'ancorarsi a Venezia della parabola biografica del pittore. Su questo punto, del resto, convergono anche i documenti, grazie ai quali è possibile di tanto in tanto stringere l'inquadratura sulle concrete circostanze della vita in città di Savoldo. Come accade con gli incartamenti relativi alla pala già in San Domenico a Pesaro, utili a verificare che a quel tempo, quindi tra il 1524 e il 1525, l'artista risiedeva "ad Trinitatem", e cioè in prossimità della parrocchia, oggi non più esistente, di Santa Ternita, ubicata poco a sud della chiesa di San Francesco della Vigna, nel sestiere orientale di Castello<sup>50</sup>. Un contesto dal quale peraltro Savoldo dovette in seguito allontanarsi, visto che le successive notizie ci dicono che almeno tra il 1532 e il 1539 Giovan Girolamo abitò sempre nel sestiere di Castello, ma in Calle de la Testa<sup>51</sup>, la lunga arteria ancora oggi così denominata, situata proprio nelle immediate vicinanze del complesso domenicano di San Giovanni e Paolo. Mentre sarà nel sestiere di Santa Croce, nella porzione più occidentale della città, che ritroveremo infine il pittore all'altezza del 1548, all'epoca dell'ultimo spiraglio offerto dalle carte d'archivio<sup>52</sup>.

A colorare con toni più vivi questi frammenti di microstoria contribuiscono le informazioni che emergono dal testamento autografo vergato da Savoldo, sempre a Venezia, il 17 ottobre del 1526. I danni subiti dal documento<sup>53</sup>, scritto senza troppe preoccupazioni formali in un volgare un po' stentato, non impediscono di decifrare buona parte dello scritto, che costituisce l'unica testimonianza in nostro possesso per fare luce sulla situazione familiare dell'artista, sposato a quel tempo con una donna di nome Maria, originaria delle Fiandre ("fijamenga de filandrija"<sup>54</sup>) e reduce da una precedente unione. Lo fa capire il riferimento a "Lijsabetta mija fijastra zoe fijola de mija mojer" – già a sua volta madre di almeno due figli –, menzionata anch'essa nell'atto<sup>55</sup>.

Proprio la moglie e la figlia di lei, Elisabetta, appaiono le principali beneficiarie delle volontà testamentarie del Savoldo, che però chiamano in causa, come destinatari di pic-

cole somme, anche altri personaggi di varia professione, due soli dei quali risultano altrimenti noti. Si tratta del “Jeronimo dipintor che sta a pontesselo”, da identificare quasi certamente con un pittore appartenente alla prolifica casata bergamasca dei Baschenis di Averara, documentato a Brescia nel 1498<sup>56</sup>, e di Pietro dell’Olmo. Un curioso personaggio bresciano, la cui vicenda non sfuggì alla cronaca dei fatti della città lombarda compilata da Pandolfo Nassino, che ne registrò la morte nel 1536, ricordandone l’indole di “homo costumato, et galante, sonatore di liuto et cornetto, che certamente de notte tutti alegrava”<sup>57</sup>.

A queste e ad altre voci in grado di rivelare una dimestichezza con la propria città natale che il contemporaneo itinerario professionale di Giovan Girolamo non sembra evidenziare con pari chiarezza, fanno poi riscontro numerosi indizi che consentono di confermare il pieno inserimento del pittore nella realtà veneziana. Non ultimo quello relativo alla menzione – oltremodo significativa – dell’ospedale degli Incurabili, l’istituzione per la cura della sifilide nata pochi anni prima in laguna, che Savoldo ricorda quasi alla fine del suo scritto come destinataria di tutti i suoi beni, qualora gli esponenti della famiglia non fossero stati in grado di riceverli.

Sta di fatto che il manipolo di informazioni sulla rete di relazioni e sulla collocazione sociale del pittore tramandato dal testamento del 1526 sembra evocare, nel suo complesso, un profilo non certo di primissimo piano. Lo lascia intendere non solo l’assenza di qualsiasi riferimento a beni e proprietà di una certa consistenza, ma anche la stessa identità dei personaggi chiamati in causa, tra i quali non figura nessuna individualità di spicco del mondo cittadino. Il microcosmo di Giovan Girolamo appare abitato piuttosto da pittori di poca fama e soprattutto dal popolo infinito dei mercanti e degli artigiani, che si delinea chiaramente come l’ambito privilegiato delle frequentazioni dell’artista. Tanto di quelle bresciane – dal “pijero malabi marzer [merciaio] de cossi tedeschi” al “jeronimo marzer che fa botoni et altre zentileze” –, quanto di quelle veneziane, come ci dicono anche i due amici che il Savoldo indica quali commissari davanti al notaio, vale a dire l’orefice Andrea e “messer” Francesco Castagna, “maistro de far calze” nel quartiere di Rialto.

Di registro analogo saranno del resto le indicazioni trasmesse dalle successive carte d’archivio riguardanti le quotidiane circostanze della vita veneziana del pittore, ricordato nel 1532 e nel 1539 tra i commissari dei testamenti vergati da tale Bernardino da Bessana, egli pure orefice<sup>58</sup>, e dall’intagliatore in legno (“incisor figurarum lignaminum”) Giovanni Antonio da Gandino, un altro lombardo approdato come Savoldo in laguna e fratello del più noto scultore in pietra Bartolomeo Bergamasco<sup>59</sup>. Semplicemente in qualità di “marzarius olim, et ad presens sensarius”, cioè di mercante trasformatosi in sensale, è presentato invece il protagonista, tale Antonio di Bettino, del terzo e ultimo documento di questo carattere nel regesto dell’artista, da riconoscere in un atto di vendita stipulato a Venezia che registra il Savoldo quale testimone e che, con la sua data 20 aprile 1548, rappresenta altresì l’ultima traccia relativa alla sua vicenda biografica<sup>60</sup>.

Se altre informazioni di cui si darà conto tra breve non mancano di registrare qualche contatto più altolocato, certo è che il quadro composto da questi indizi offre la sensazione di una parabola biografica appartata e poco propensa a incrociarsi con gli ambienti influenti della società veneziana del tempo. Non è un caso che, prima delle segnalazioni tardive e quasi riparatrici di Paolo Pino e di Pietro Aretino, ancorabili anch’esse al 1548, l’unica attestazione scritta della fortuna dell’artista si rintracci in una lettera del 1530 di Girolamo Genga, a quel tempo al servizio del duca di Urbino Francesco Maria della

Rovere a Pesaro. Rivolgendosi a Gian Giacomo Leonardi, emissario della nobile famiglia, Genga si limita a menzionare Savoldo tra gli artisti ai quali rivolgersi per procurarsi buoni colori e pennelli a Venezia<sup>61</sup>: non granché, se si pensa agli oltre tre decenni di militanza lagunare del pittore bresciano. E i risultati non cambiano di molto se si verifica il consenso goduto da Giovan Girolamo sul fronte più strettamente professionale, visto che per registrare una prima commissione pubblica in città dobbiamo attendere anche in quel caso il 1530. Anno al quale risalgono i lavori per la cappella Caresini-Massa in San Domenico di Castello, realizzati su incarico del dalmata Antonio Caresini, valoroso soldato al servizio della Serenissima<sup>62</sup>. Un’ulteriore impresa domenicana, dunque, alla quale vanno agganciate l’*Annunciazione* oggi alle Gallerie dell’Accademia (fig. 92) e le due tele della collezione PKB di Ginevra con i *Santi Vincenzo Ferrer e Veneranda* e i *Santi Antonio abate e Domenico* (figg. 90-91), che con la loro data 1530, appunto, costituiscono il terzo ancoraggio cronologico nel percorso del pittore<sup>63</sup>.

Destinate con ogni probabilità a comporsi in una sorta di trittico, le opere eseguite per San Domenico di Castello coincidono con un ulteriore snodo nelle scelte di stile del pittore, condiviso dalla pala della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona (fig. 94), la cui data 1533 fissa la successiva tappa sicura nella sua cronologia<sup>64</sup>. A qualificare questo passaggio contribuisce l’adozione di una condotta pittorica di maggiore risalto coloristico, che tende ora a sacrificare la tridimensionalità delle figure e a privilegiare una registrazione attenta degli effetti di superficie, non priva in alcuni momenti di ammiccamenti alla pratica tizianesca. Il risultato è quello di un linguaggio dalla spazialità meno ariosa, incline a far avanzare i personaggi sul proscenio e a utilizzare larghi piani cromatici, come si vede bene soprattutto nella pala veronese del 1533, sorta di replica semplificata della grande tavola pesarese di quasi dieci anni più antica. Ma non mancano di affacciarsi, in questi anni, anche soluzioni di stile più palesemente veneziane, come quelle apprezzabili nel *Ritratto di giovane* della National Gallery di Washington (fig. 113), anch’esso riferibile al quarto decennio<sup>65</sup>, nel quale a prevalere è piuttosto lo studio dei filamenti di luce sulla giubba di velluto rosso e sul manto dorato, restituiti con un senso prezioso della materia che non può prescindere dal confronto con le opere di Tiziano degli anni di poco anteriori.

È bene però rimarcare come anche queste nuove propensioni non impediscano al pittore di tenere fede alla propria vocazione e a quell’esplorazione dei fatti chiaroscurali che ne costituisce una delle attitudini salienti. Pur dentro una grammatica più riassuntiva, quella predilezione continua infatti a insistere come una nota dominante, sollecitando ad esempio, nell’*Annunciazione* già in San Domenico di Castello, l’indagine del propagarsi nell’ambiente del debole alone della lanterna e la descrizione delle dolci penombre che si insediano tra le anse del pannello bianco dell’angelo. Per non dire di quanto accade nella *Trasfigurazione*, databile anch’essa poco oltre il 1530, della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (fig. 93), in cui il raggio divino che scaturisce dall’immagine di Cristo provoca il controtipo prodigioso della mano dell’apostolo Andrea per poi raggiungere, in un’inclinazione quasi radente, il volto di Giovanni e il suo manto fragola. Del quale ci risulta così possibile percepire con precisione l’autentica consistenza, come sempre felpata.

Del resto, che anche in questa fase le ricerche del pittore gravitino in prima istanza attorno a quei problemi lo testimonia il convinto approfondimento, condotto proprio a partire dai primi anni trenta, degli studi sul notturno. Già affrontato da Savoldo un

decennio avanti, ad esempio nell'*Adorazione dei pastori* della Galleria Sabauda, il tema risulta ora perseguito con più programmatico impegno, includendo anche l'indagine così apertamente precaravaggesca del lume locale interno all'opera. Ne è prova, a una data che non dovrebbe oltrepassare la metà del decennio, il *San Matteo e l'angelo* del Metropolitan Museum di New York<sup>67</sup> (fig. 95), nel quale la lampada in primissimo piano costituisce l'unica fonte per lo scrittoio del santo immerso nella penombra. Qualche anno più tardi indicazioni ancora più esplicite verranno dall'*Adorazione dei pastori* della National Gallery di Washington (figg. 97-98): una vera Natività "finta di notte" (per usare la locuzione con cui gli osservatori cinquecenteschi amavano descrivere opere di questo tipo), dominata dall'irradiarsi di sotto in su, sulle sagome massicce degli astanti, della luce miracolosa proveniente dal corpo del Bambino. Un motivo figlio di una lunga tradizione iconografica che trovava fondamento nelle *Rivelazioni* di santa Brigida e che il pittore restituisce con una tale consapevolezza dei valori chiaroscurali da suggerire a qualcuno, in passato, che la tavola fosse da considerare una copia da Savoldo eseguita da un pittore caravaggesco<sup>68</sup>.

I caratteri di questi ultimi dipinti hanno a più riprese evocato, all'interno della storiografia savoldesca, quelli dei misteriosi "quattro quadri di notte e di fuochi, molto belli", conservati a quel tempo alla Zecca di Milano, che costituiscono le uniche creazioni del pittore bresciano in grado di meritarsi una menzione nelle *Vite* di Vasari<sup>69</sup>. Utili a confermare la specializzazione dell'artista nella ricerca di questi effetti speciali<sup>70</sup>, i quadri della Zecca vennero con tutta probabilità realizzati, come ha chiarito Rossana Sacchi, per Bernardo Scaccabarozzi, il maestro in quegli anni a capo dell'istituzione, capace di radunare nella sua raccolta un prestigioso nucleo di dipinti riconducibili ai primi decenni del Cinquecento<sup>71</sup>.

Per quanto il passo di Vasari non fornisca indicazioni precise in tal senso, è assai verosimile che la commissione di quel piccolo ciclo di notturni coincida con un avvenimento tra i più rilevanti della vicenda professionale di Savoldo, vale a dire la sua convocazione a Milano presso l'ultimo signore di casa Sforza, il duca Francesco II. Attestata da una lettera di passo del 9 giugno 1534, con la quale lo Sforza accoglieva Giovan Girolamo nella capitale del Ducato<sup>72</sup>, l'esperienza sarà ricordata qualche anno più tardi da Paolo Pino, il pittore e scrittore d'arte che del Savoldo era stato allievo e che, nel dare conto del suo maestro, non mancherà di segnalare come egli "un tempo" fosse stato "proviggionato dall'ultimo Duca di Melano"<sup>73</sup>.

Le parole di Pino sembrano dunque configurare finalmente un successo: la consacrazione di Giovan Girolamo quale pittore di corte di Francesco II e il conseguente trasferimento nel capoluogo ambrosiano. Sta di fatto che questa situazione, così imprevedibilmente favorevole, non dovette però protrarsi a lungo. La scomparsa dello Sforza, avvenuta il 1° novembre 1535, e il connesso, definitivo, tramonto dell'autonomia del Ducato portarono con sé infatti anche l'inevitabile smobilitazione delle iniziative artistiche avviate in seno alla corte e tutto concorre a individuare in quel mutamento di scenario un ravvicinato termine *post quem* per il ritorno del pittore a Venezia, dove risulta stabilmente documentato a partire dal giugno del 1537<sup>74</sup>.

Segue immediatamente queste vicende la prima commissione ecclesiastica a noi nota ricevuta dal Savoldo nella sua città natale: il *Compianto* destinato alla chiesa delle monache agostiniane del convento di Santa Croce a Brescia, databile sulla base delle indicazioni documentarie tra il 1537 e il 1538. Nonostante alcune discrepanze tra le misure

previste dal contratto e quelle effettive del dipinto, è molto verosimile che l'opera coincida con la spettacolare tela di identico soggetto andata distrutta a Berlino durante il secondo conflitto mondiale<sup>75</sup> (fig. 101). Un'invenzione di grande impegno, nella quale colpisce la sistematica attenzione dedicata ai riflessi della luce di crepuscolo sui panneggi di tutti i protagonisti, indizio di un'ulteriore ossessione visiva che il pittore, come si è visto, aveva già cominciato a coltivare da tempo, raggiungendo però in questi anni i risultati più sorprendenti.

Lo documentano le celebri variazioni sul tema della *Maddalena al sepolcro* conservate a Londra, Los Angeles, Berlino e Firenze<sup>76</sup> (figg. 99-100), e in particolare l'esemplare più conosciuto della serie, quello della National Gallery londinese, che con il suo largo manto di raso argenteo allagato dai riverberi ci fa capire come la stessa scelta della qualità delle stoffe con cui vestire i personaggi risulti suggerita, in Savoldo, proprio dalla necessità di indagare questi fenomeni<sup>77</sup>. Tanto che nelle quattro versioni certamente autografe del soggetto quasi nulla cambia, se non la situazione atmosferica della scena e, per l'appunto, il colore e la fattura sartoriale del mantello della protagonista, variato in ogni esemplare ricorrendo ai toni, tutti non a caso riflettenti, dell'argento, del bronzo dorato e del rame.

Non è peraltro solo in questi interessi che si apprezza la sostanziale fedeltà alla propria poetica mantenuta dal Savoldo nella fase avanzata del suo percorso. A ribadirla è un'altra componente che ha a che fare più direttamente col registro espressivo e che riguarda la coerenza con la quale il pittore coltivò, anche nel tratto maturo della sua carriera, quel tono schietto, di toccante umanità, che l'aveva accompagnato fin dalle prove di esordio. Si ha anzi la sensazione che nelle opere più tarde il particolare eloquio dalle cadenze pacate e quasi dimesse, da sempre familiare all'artista, appaia declinato con accenti più espliciti, di cui dà conto il disinteresse per qualsiasi suggestione manierista, che possa complicare o connotare in senso artificioso le pose delle sue figure e l'assetto delle invenzioni. Lo lasciano intendere le due redazioni dell'*Adorazione dei pastori* eseguite per le chiese di San Giobbe a Venezia e di San Barnaba a Brescia (figg. 102-104), ultimi appigli cronologici nella parabola dell'artista, in virtù della loro datazione pressoché sicura al 1540<sup>78</sup>. Nella sommissa regia delle due pale ciò che merita di essere innanzitutto sottolineato è il sostanziale ripetersi dell'impostazione scenica, replicata poi una terza volta, in tempi ravvicinati, nella tela inviata nella chiesa di Santa Maria la Nova a Terlizzi, in Puglia<sup>79</sup>. Come già era avvenuto per la serie delle *Maddalene*, il pittore non si fa scrupolo di reiterare un modello costante, dimostrando quale distanza lo separi dal culto della civiltà manierista per l'erudizione disegnativa e per l'originalità dell'invenzione compositiva. Nessuna citazione colta si insinua in quelle pale dalla sintassi elementare, capaci di raccontare la vicenda della Natività con una commozione e una semplicità che sembra trovare gli unici raffronti plausibili, fatti salvi i diversi orizzonti di stile, nell'umanità vera e trepidante della Betlemme reinventata circa due decenni prima da Gaudenzio Ferrari tra le cappelle del Sacro Monte di Varallo.

Se si considera la complessiva situazione degli anni di cui stiamo parlando, non è difficile comprendere il carattere anomalo di una simile scelta di campo. È sufficiente ricordare, al riguardo, ciò che avveniva a Venezia – la città nella quale Savoldo viveva – all'epoca della pala di San Giobbe, messa in opera sul suo altare proprio negli anni in cui anche Tiziano non poteva rinunciare a fare i conti con le istanze manieriste, infondendo nelle sue figure una rutilante energia disegnativa di marca centro-italiana, qual è quella che coinvolge i

protagonisti dell'*Incoronazione di spine* realizzata dal pittore per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano in quello stesso 1540<sup>80</sup>. Per non dire delle novità radicali che all'incirca negli stessi mesi prendevano corpo con l'approdo in laguna di Francesco Salviati e Giorgio Vasari, raffinati interpreti delle esperienze più moderne coltivate a quel tempo tra Firenze e Roma, che di lì in avanti diventeranno inevitabile terreno di confronto per gli artisti all'avanguardia della città<sup>81</sup>.

Non tuttavia per Savoldo, mai disposto a rinunciare alla sua fedeltà al vero. Anche a costo di essere risucchiato, verso la fine della sua carriera, in un cono d'ombra di cui non si fatica a percepire il segno nelle prime testimonianze letterarie che lo riguardano, entrambe riferibili al 1548. Risale infatti al dicembre di quell'anno la lettera indirizzata da Pietro Aretino a Venezia al misterioso pittore Gianmaria, di sicuro ben informato della vicenda dell'artista bresciano, visto che era stato un suo allievo<sup>82</sup>. “[...] So che, senza proferirgli il nome, del valente Gian Girolamo da Brescia s'intende. Certo che tra gli esercitanti il maneggiar dei colori ne le mura, ne le tele, e in tavole, egli è de' rari; in fresco, a guazzo e a olio, vale, molto sa, e bene adopra. Onde è peccato il pur troppo maturo dei suoi anni in la vita. Un conforto in sé tiene la di lui decrepitudine hormai, il sapere egli che le belle e laudate cose da le mani uscitegli, lo ravveranno in infiniti luoghi, ne lo spirito de la memoria. Tal che la fama saragli per tutta Italia al nome, più che al presente, maggiore”.

Al di là del sorprendente accenno alla non altrimenti nota domestichezza di Giovan Girolamo con la pratica dell'affresco, interessa qui notare il tono del passo dell'Aretino, le cui parole risuonano come un riconoscimento ormai fuori tempo massimo delle qualità mai adeguatamente apprezzate del pittore, a loro volta celebrate nello stesso anno con considerazioni per certi aspetti parallele, ma più appassionate, all'interno del *Dialogo di pittura* dato alle stampe da Paolo Pino<sup>83</sup>. Nell'immaginaria conversazione intorno alle peculiarità e agli obiettivi della pittura tra il veneziano Lauro e il fiorentino Fabio che caratterizza il testo, Savoldo è chiamato in causa, una prima volta, proprio come paradigma dell'ingiusta discriminazione di taluni pittori “matrignati dalla sorte”, al cospetto dei quali, come spiega Lauro, “alcune fiate gli ignoranti s'impregnano di tal mala impressione, che spiandogli una figura, una mano fatta da un pittore, lo pigliano in esoso<sup>84</sup> di maniera, che mai più se compiaciono nell'opere sue. Vedete messer Gierolimo Bresciano [...] uomo raro nell'arte nostra et eccellente imitator del tutto, come ha ispesa la vita sua in poche opere e con poco preggio del nome suo”<sup>85</sup>.

Se non è escluso che in quella “mala impressione” cui fa riferimento Pino sia da riconoscere l'eco di qualche esplicita contestazione di cui il pittore poteva in passato essere stato vittima, quel che è certo è che, anche nelle frasi un poco elusive dell'allievo, Savoldo assume i contorni di un artista “di poche opere”, il cui nome è ben lontano da aver ricevuto un “preggio”, un apprezzamento, adeguato alle sue doti. Che per Pino dovevano specialmente risiedere nel proporsi come “imitator del tutto”, secondo modalità sulle quali l'autore indugia in un altro efficace passaggio del suo *Dialogo*, teso a elogiare i brani paesaggistici del pittore e la loro capacità di restituire anche gli spettacoli naturali più insoliti: “[...] pur io ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, e molto più gratiosi che li Fiandresi non sono. Messer Gierolemo Bresciano in questa parte era dottissimo, della cui mano vidi già alcune aurore con riflessi del sole, certe oscurità con mille discrizzioni ingeniosissime e rare, le qual cose hanno più vera imagine del proprio che li fiamenghi”<sup>86</sup>.

## Savoldo e la cultura religiosa del suo tempo

Con il patrimonio di informazioni fin qui raccolto è bene tornare però alle motivazioni che avevano incentivato questo sguardo sulla carriera della pittore. E dunque a quanto ci dice l'*Adorazione del Bambino con due devoti* delle collezioni reali inglesi, con la sua commossa regia che oltre a dare conto della capacità di Savoldo di far rivivere la “vera imagine del proprio”, documenta una declinazione della tipologia del dipinto devozionale assolutamente originale, in linea con le tendenze più innovative del tempo e con le istanze devozionali che le ispiravano.

Sulla compresenza nel dipinto di queste due componenti è bene tuttavia non imboccare una scorciatoia interpretativa che risulterebbe quanto meno rischiosa. Mi riferisco alla tentazione di riconoscere nel naturalismo di Savoldo una finalità in qualche modo programmatica, motivata dal desiderio di adeguare il proprio linguaggio alle inclinazioni della contemporanea sensibilità religiosa<sup>87</sup>. Come se a dettare le sue scelte di stile contribuisse una consapevole volontà di dare sostanza figurativa al ‘realismo’ con cui erano rivissuti i fatti della vita di Cristo in molti testi contemporanei.

Rispetto a una simile ipotesi interpretativa torna ancora oggi opportuno richiamare le riflessioni circa i rapporti tra le propensioni stilistiche degli artisti e la cultura religiosa di epoca rinascimentale e cinquecentesca proposte negli scorsi decenni da Bruno Toscano<sup>88</sup>, che sottolineava quanto fosse pericoloso stabilire tra quei due mondi relazioni perentorie di causa-effetto. L'analisi a largo raggio delle diverse situazioni ci dice infatti che, anche quando abbiamo a che fare con una realtà religiosa dal profilo molto caratterizzato, non è difficile verificare come le opere commissionate in quel contesto in tempi ravvicinati presentino il più delle volte orientamenti di linguaggio fra loro incoerenti e sostanzialmente autonomi<sup>89</sup>. Tali da sconsigliare, dunque, una lettura in chiave deterministica delle connessioni tra le istanze della cultura devozionale e quelle dello stile. Eccezion fatta per quei casi, peraltro molto rari, per i quali possediamo un patrimonio di informazioni in grado di dare conto esplicitamente di tale rapporto.

È interessante ricordare come le riflessioni di Toscano non manchino di coinvolgere anche l'ambito bresciano dei primi decenni del Cinquecento, oggetto di uno specifico affondo dello studioso incentrato non tanto su Savoldo, quanto sul suo concittadino Moretto. Riguardo al quale, dopo aver sottolineato l'importanza, all'interno delle ricerche dedicate al pittore, delle indagini sul mondo religioso da lui frequentato, Toscano invita a non trarre da quelle indagini conclusioni affrettate: “Il risultato non sarà – o almeno non dovrebbe essere – una meccanica equazione clima religioso bresciano → realismo di Moretto”<sup>90</sup>. Come a dire, insomma, che alla base delle predilezioni di stile vi sono ragioni più complesse e in larga misura interne ai fatti figurativi. Che nel caso di Moretto (ma il discorso vale anche per Savoldo, ovviamente) vanno ricercate in prima istanza dentro la grande tradizione artistica dell'Italia settentrionale, e in particolare del contesto rinascimentale lombardo-veneto. Sgombrato il campo da questo possibile equivoco, quella che deve essere riconosciuta, osservando un'opera come il Savoldo delle collezioni reali inglesi, è dunque un'altra, diversa dinamica. È cioè l'instaurarsi tra quelle due componenti – gli orientamenti dello stile da una parte, le istanze devozionali dall'altra – di una corrispondenza di intenti tanto affascinante quanto, in fondo, fortuita. Quasi una casuale convergenza espressiva, in tutto simile a quella che si rintraccia nei dipinti dei grandi pittori di ispirazione realistica contemporanea a Giovan Girolamo, dal già ricordato Moretto al veneziano Lorenzo Lotto.

La preferenza per una narrazione antiretorica e per una rievocazione quotidiana e profondamente umanizzata delle scene fa sì infatti che nelle opere di questi maestri si manifesti una naturale predisposizione a tradurre in immagine, con particolare efficacia, la tendenza della spiritualità del tempo a rivivere la storia religiosa in termini di perentoria concretezza. Come accade nella *Cena in Emmaus* di Moretto, con i suoi committenti coinvolti in diverso modo nella rappresentazione, o nello *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* ambientato da Lorenzo Lotto nella casa di Niccolò Bonghi: per citare due tra gli episodi che compongono l'antologia di immagini prese in considerazione in questo volume. Analogamente a quanto si verifica nei dipinti pressoché coevi di Savoldo, ciò che si ammira in quelle tele è infatti la ricerca di “una riunione confidenziale che accomuni sullo stesso terreno e distribuisca la stessa indole ai personaggi divini ed umani”. Già l'aveva capito più di novant'anni fa Roberto Longhi, il primo a rendersi conto della coerenza di queste esperienze figurative e della loro capacità di indicare la strada al magistero caravaggesco<sup>91</sup>. E visto che il nome di Caravaggio è stato fatto, non sarà inutile ricordare, uscendo per un istante dagli anni che ci competono, come quella corrispondenza di intenti a cui si faceva riferimento stia alla base anche di certe innovative interpretazioni del tema sacro del pittore milanese. Mi riferisco non solo alle ripetute incursioni dell'autoritratto del pittore come spettatore sempre più appassionato delle scene<sup>92</sup>, ma anche alla straordinaria concezione iconografica e registica, ad esempio, della *Madonna di Loreto* in Sant'Agostino a Roma, con i due famosi pellegrini contemporanei che, ancora impolverati per il viaggio, approdano davanti alla Santa Casa e trovano ad accoglierli, sull'uscio, niente di meno che la Madonna e il Figlio in carne e ossa, restituiti nella loro incontrovertibile, terrena fisicità. Una scelta che ha un precedente innegabile nella celebre *Apparizione della Vergine al giovane sordomuto* realizzata intorno al 1534 a Paitone da Moretto, nella quale la confidenza che si instaura tra Maria e il ragazzo appare giocata attribuendo davvero “la stessa indole ai personaggi divini e umani” e garantendo a quell'incontro una trepidante veridicità, perfettamente in sintonia con la spiritualità del tempo.

Fermi restando gli avvertimenti di Toscano, rimane innegabile insomma che le implicazioni devozionali sulle quali si sta insistendo costituiscano un ingrediente tutt'altro che secondario per comprendere in profondità le opere di primo Cinquecento che si stanno analizzando. E per cogliere cioè le molteplici istanze che poterono concorrere all'apparizione di creazioni così rare e sorprendenti. Con tutto ciò che ne consegue anche per il caso che più ci riguarda, quello di Savoldo, del quale potrà dunque essere assai utile approfondire la diretta dimestichezza con tali implicazioni devozionali e le connessioni con il mondo religioso contemporaneo. Uno sforzo reso tanto più necessario dal fatto che, come si è anticipato in apertura di questo capitolo, la stagione di studi capace di riconoscere il ruolo giocato dal pittore nella traiettoria del naturalismo cinquecentesco non ha trovato pari riscontro nelle indagini relative ai risvolti della biografia del pittore, ai suoi committenti e al contesto culturale che fece da cornice alla sua parabola.

Da questo punto di vista, le indicazioni raccolte nelle pagine che precedono costituiscono poco più di un approccio orientativo, già in grado di fornire, però, alcuni indizi su cui ragionare. A partire da quelli relativi alle prolungate relazioni di Savoldo con la committenza domenicana, senz'altro l'ambito che più di ogni altro favorì e accompagnò la difficile affermazione pubblica dell'artista bresciano, fuori e dentro e Venezia<sup>93</sup>. Per quanto le fisionomie dei diretti responsabili di quegli incarichi – dal priore Giovan Francesco Beati, al suo omologo Innocenzo de' Bacchi, al dalmata Antonio Caresini<sup>94</sup> – risultino in

buona parte sfuggenti, vi sono valide ragioni per credere che la frequentazione dell'ordine rappresentò per Giovan Girolamo una costante occasione di contatti importanti, non per forza circoscritti alla stretta sfera conventuale.

Le indagini effettuate da Alessandro Nova e Mariolina Olivari<sup>95</sup> sul contratto di allogazione della monumentale pala di Pesaro oggi a Brera e sui testimoni che presero parte all'accordo siglato nel 1524 hanno infatti consentito di ricostruire nei dettagli il contesto nel quale si concretizzò la convocazione marchigiana del pittore, che in quella circostanza si trovò affiancato da personalità di calibro non trascurabile. Figuravano tra loro, ad esempio, Pier Matteo I Giordani, esponente della nobiltà locale in stretti rapporti con Baldassarre Castiglione, e il compositore e clavicembalista bolognese Marc'Antonio Cavazzoni, in precedenza “musicò” di Eleonora Gonzaga, duchessa di Pesaro e Urbino, ma a quell'epoca ormai da tempo trasferitosi a Venezia, dove esercitava la sua professione nella cappella di San Marco. Un personaggio, quest'ultimo, la cui familiarità con il mondo domenicano doveva poggiarsi su una spiritualità appassionata, come ci fa capire l'inventario della sua biblioteca, che registra la presenza delle prediche e di altri testi di Girolamo Savonarola<sup>96</sup>.

Non v'è dubbio, però, che ai fini degli accertamenti cui puntano queste pagine la presenza più interessante tra i testimoni del contratto vada considerata quella di Sebastiano Serlio<sup>97</sup>, l'architetto bolognese che specie dopo il trasferimento a Venezia, avvenuto tra il 1527 e il 1528, si dimostrerà una delle personalità del mondo artistico maggiormente propense a farsi coinvolgere sul fronte dell'impegno religioso e a condividere le inquietudini in quel campo che attraversavano l'Italia del tempo. Lo attesteranno sia la sua amicizia con alcuni esponenti ai limiti dell'ortodossia, come Alessandro Citolini, sia le posizioni antipapiste e le esplicite inflessioni ‘paoliniste’ dei suoi testi<sup>98</sup>.

È anche tenendo conto di queste circostanze che occorre guardare al profondo legame del Serlio con la comunità domenicana, documentato tra l'altro dal testamento dettato da Sebastiano nel 1528, poco dopo il suo approdo in laguna, nel quale l'architetto dava disposizione di essere seppellito presso la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo)<sup>99</sup>, cuore pulsante della famiglia veneziana dell'ordine e riferimento privilegiato, in quegli anni, anche di un artista ben noto al Serlio e da sempre sostenuto dalla committenza dei predicatori, come Lorenzo Lotto. Il quale, giunto in città da Bergamo nel dicembre del 1525, aveva addirittura tenuto per qualche tempo “casa et logiamento” all'interno del convento<sup>100</sup>, presso il quale realizzerà, l'anno successivo, il magnifico *Ritratto di frate domenicano* del Museo Civico di Treviso (fig. 141).

A fronte di queste notizie, nessuna traccia archivistica e biografica ci accerta dei diretti rapporti con il convento dei Santi Giovanni e Paolo da parte del Savoldo. Considerata la lunga militanza per la committenza domenicana, la frequentazione di quell'ambiente si configurò tuttavia come una consuetudine inevitabile già a partire dai primi tempi veneziani del pittore, chiamato nel 1521 a Treviso per completare la pala avviata proprio da un frate di San Zanipolo, quale di fatto era fra Marco Pensaben<sup>101</sup>. Ma ben più di questo episodio, a togliere ogni dubbio sulla dimestichezza dell'artista bresciano con l'istituzione contribuisce il magnifico paesaggio della pala domenicana un tempo a Pesaro, all'interno del quale – come ebbe modo di notare a suo tempo Cecil Gould e come hanno confermato Pietro Zampetti e, con argomenti che mi paiono conclusivi, Bernard Aikema – la visione culmina in una rappresentazione del grandioso complesso dei Santi Giovanni e Paolo visto da nord-est, dunque dalle Fondamenta Nuove<sup>102</sup> (fig. 142).

Da interpretarsi probabilmente come un segnale del ruolo decisivo giocato dal convento veneziano nella convocazione a Pesaro del Savoldo<sup>103</sup>, l'inserito paesaggistico documenta dunque in modo spettacolare i rapporti intrattenuti dal pittore con quella realtà, che non mancherà di lasciare traccia di sé, qualche anno più tardi, anche nel paesaggio del *San Girolamo penitente* di Londra, corredato da una veduta ugualmente incentrata sul complesso di San Zanipolo<sup>104</sup>. Una circostanza di cui si dovrà tenere conto nel tentare di recuperare la storia originaria, ancora incerta, del dipinto.

Diventa così indispensabile gettare lo sguardo sui particolari orientamenti del cenobio lagunare e sulle vivaci personalità che l'animavano e ne facevano un ricettacolo del dibattito religioso cittadino, specie all'epoca della prima diffusione delle idee eterodosse. Quando cioè, come si apprende dalle note del Sanudo risalenti agli anni venti del Cinquecento, il convento fu teatro di numerose discussioni pubbliche su questioni filosofiche e teologiche, animate dalle simpatie erasmiane di molti interlocutori. A cominciare da fra Damiano Loro, priore e figura più influente in quel frangente all'interno della comunità<sup>105</sup>, cui toccherà incorrere, all'inizio del decennio successivo, nelle reprimende del nunzio apostolico presso la Serenissima, il cardinale Girolamo Aleandro, preoccupato tra l'altro per le letture "con exposition volgar" che il frate proponeva delle *Lettere* di san Paolo<sup>106</sup>.

Parallelamente a questi fatti, ulteriori indizi di contatti con ambienti e personalità di rilievo affiorano poi da alcuni dei non molti episodi della carriera pubblica di Savoldo estranei alla cerchia domenicana. Come quello relativo alla committenza della pala di Santa Maria in Organo a Verona, del 1533, riconducibile con ogni probabilità a un ramo della famiglia Della Torre. Una casata che annoverava tra i suoi esponenti, a quel tempo, molti personaggi in rapporto con il vescovo di Verona Gian Matteo Giberti, grande protagonista della cosiddetta riforma cattolica, e con altre figure di primo piano del mondo religioso, come l'inquieto Marcantonio Flaminio<sup>107</sup>.

Quanto poi al *Compianto* eseguito qualche anno più tardi per il cenobio agostiniano di Santa Croce a Brescia e andato distrutto a Berlino, è il caso di segnalare come la badessa del convento fosse stata, fino al 1525, la mistica Laura Mignani: proprio la destinataria dell'appassionata lettera in cui Gaetano da Thiene raccontava la sua esperienza in Santa Maria Maggiore a Roma. E se incerte risultano ancora le vicende di committenza dell'*Adorazione dei pastori* di San Giobbe a Venezia, del 1540<sup>108</sup>, decisamente più nitido appare lo scenario entro il quale nacque la pala coeva e di analogo soggetto destinata alla chiesa bresciana di San Barnaba, realizzata per Bartolomeo Bargnani, animatore, almeno a partire da 1528, della confraternita del Corpo di Cristo nel duomo vecchio di Brescia<sup>109</sup>. Vale a dire del principale sodalizio cittadino di quella congregazione che seppe interpretare un ruolo fondamentale nella vita religiosa associata tra Quattro e Cinquecento, in virtù non solo della sua promozione del culto eucaristico, ma anche del suo orientamento ossessivamente cristocentrico, documentato dai soggetti selezionati per le pale d'altare delle sue cappelle.

### Savoldo ritrattista: allegorie profane e travestimenti devoti

Per quanto queste imprese pubbliche non manchino dunque di offrire qualche pista di ricerca, si ha tuttavia la sensazione che il tentativo di portare a galla la rete di relazioni e di complicità culturali che più contarono per Savoldo debba passare attraverso altre ricognizioni. Quelle cioè relative al mondo del collezionismo, certamente l'ambito presso il

quale il pittore ottenne i maggiori consensi, attestati non solo dalle informazioni fornite dalle fonti, prime fra tutte Marcantonio Michiel e Giorgio Vasari<sup>110</sup>, ma anche da alcune tracce documentarie significative di cui si darà conto in seguito. Oltre che, ovviamente, dal repertorio delle opere superstiti dell'artista, in larga misura riconducibili proprio alla committenza privata.

È dunque soprattutto su questo terreno che occorre muoversi per capire quale fu veramente il mondo di Giovan Girolamo, partendo dalle informazioni non scontate offerte dal nucleo ristretto dei suoi ritratti, tutti sostenuti da una concezione estremamente sofisticata, cui certo non fu estranea l'indole dei loro protagonisti. Tanto che, osservando quelle opere, si riesce a ricomporre attorno a Savoldo una galleria non solo di volti, ma anche di predilezioni condivise, in grado di restituire almeno in parte il paesaggio di esperienze entro il quale si svolse la sua carriera.

Interamente collocabile tra gli anni venti e trenta del Cinquecento<sup>111</sup>, dunque ben dentro la stagione lagunare del pittore, la serie è inaugurata da due tele, entrambe firmate, che si pongono tra le invenzioni più meditate di Giovan Girolamo: il *Ritratto di giovane in armatura* del Musée du Louvre (figg. 105-106), databile in prossimità della metà degli anni venti, a ridosso della pala oggi a Brera, e il *Ritratto di giovane col flauto*, approdato presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (figg. 107-108), da immaginarsi eseguito in tempi di poco successivi. L'opera del Louvre<sup>112</sup> ha come protagonista un giovane che, pur vestendo un elegante 'giupone' di velluto rosso dai connotati chiaramente civili, si presenta in modo esplicito come un armato, in virtù sia della spada che tiene al fianco, sia soprattutto della piastra indossata al petto e degli altri pezzi della corazza visibili in primo piano. Inquadrato di tre quarti, il personaggio è colto con il braccio sinistro proteso verso il fondo della scena, quasi a sondarne la profondità, in una situazione di studiato dinamismo, che bene si confronta con le soluzioni adottate da Lotto nel *Ritratto di uomo in veste san Sigismondo (?)*, noto attraverso la copia della Galleria Tadini di Lovere<sup>113</sup>, e nel più tardo *Ritratto di uomo sulla terrazza* del Museum of Art di Cleveland<sup>114</sup>.

A differenza di questi esemplari, tuttavia, il giovane della tela del Louvre si presenta ai nostri occhi con un atteggiamento più rallentato e come sospeso, che, oltre a essere un aspetto peculiare del linguaggio savoldesco, si rivela del tutto adeguato alla densità di contenuti dell'immagine. La stanza angusta che accoglie il protagonista, infatti, rivela caratteri molto particolari, suggeriti dalla presenza sulle pareti di due specchi dalle dimensioni insolitamente ampie<sup>115</sup> che riflettono di lato e da tergo il giovane. Ne consegue una capziosa moltiplicazione della sua figura, alla quale contribuisce anche il riverbero del braccio destro visibile sulla superficie convessa della gorgiera della corazza. Il significato di una simile messa in scena era già chiaro al primo commentatore del dipinto, Cassiano dal Pozzo, che nel 1625 lo vide nel Cabinet des Peintures del castello di Fontainebleau, dove già si trovava da qualche tempo<sup>116</sup>. Oltre a registrare l'insostenibile identificazione dell'effigiato con Gaston de Foix, affermatasi in epoca precedente<sup>117</sup>, il collezionista piemontese precisò infatti che essendo "venuto in disputa se la Pittura poteva fare apparire come la Scultura il dinanzi e il di dietro, havendo finto due specchi che uno rifletta nell'altro [il quadro] fa vedere di detto ritratto ambedue le parti"<sup>118</sup>. Cassiano era dunque ben consapevole che il senso dell'invenzione andava ricercato all'interno del cosiddetto 'paragone delle arti', la disputa circa la superiorità della pittura o della scultura che, dopo le aperture contenute negli appunti stesi da Leonardo a Milano nell'ultimo decennio del Quattrocento, era rimasta al centro del dibattito rinascimentale sulla pratica artistica<sup>119</sup>.

Concordemente accolta dalla storiografia moderna, l'indicazione trova un preciso riscontro in un episodio introdotto nella discussione sul 'paragone' da Paolo Pino, al fine di affermare il primato della pittura sulla scultura. Nel suo *Dialogo* del 1548 Pino si dilunga infatti su un dipinto appositamente concepito a suo dire da Giorgione con lo scopo di dimostrare come anche la pittura potesse approdare alla rappresentazione della figura da tutti i lati – un'evenienza che i sostenitori della scultura ritenevano requisito esclusivo di tale arte – con l'ulteriore vantaggio di consentire quella visione "a uno sguardo solo". Le parole dello scrittore veneziano descrivono l'opera come un "san Georgio armato in piedi", collocato sulle rive di una fonte le cui acque riflettevano l'intera sua immagine, mentre due specchi consentivano di percepire completamente anche la schiena e i fianchi del santo cavaliere<sup>120</sup>. Quanto basta, insomma, per individuare in quel dipinto realizzato con un preciso intento dimostrativo, e nell'eco figurativa e letteraria che ne derivò, l'antefatto a cui ancorare l'altrettanto programmatica realizzazione di Savoldo<sup>121</sup>.

Perfettamente calato, quindi, nella tematica del 'paragone', il dipinto parigino presenta oggi interrogativi aperti non tanto sul fronte dei significati quanto su quelli dell'originaria destinazione dell'opera e dell'identificazione del suo protagonista, che certo non può essere riconosciuto nel condottiere francese evocato da Cassiano dal Pozzo<sup>122</sup>. La sensazione, piuttosto, è che l'opera costeggi molto da vicino una consuetudine iconografica che conobbe grande fortuna nell'Italia di fine Quattrocento e di primo Cinquecento e che si colloca ai confini della pratica ritrattistica vera e propria. Intendo alludere al genere che si raccoglie entro la categoria, in realtà un po' elusiva, del ritratto allegorico e che trova il suo denominatore comune nella messa in scena di figure nelle quali si insinuano implicazioni metaforiche e allusioni letterarie<sup>123</sup>, che, pur senza negarla, tendono a superare la caratterizzazione in senso meramente individuale del protagonista<sup>124</sup>.

Il sensazionale *tour de force* nel campo dell'indagine dei fenomeni ottici testimoniato dalla tela del Louvre trova un ideale *pendant* nel *Ritratto di giovane col flauto* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, nel quale l'attenzione appare però virata in direzione dello studio dei rapporti di chiaroscuro e delle ombre portate, gli uni e le altre originate dal fiotto di luce calda e serale che illumina da sinistra la scena<sup>125</sup>. Dopo che per il dipinto era stata proposta un'improbabile collocazione al 1539, suggerita dalla lettura di una data in realtà inesistente<sup>126</sup>, la tela è oggi ragionevolmente situata poco oltre la metà degli anni venti<sup>127</sup>. Nel momento cioè di più convinta adesione di Savoldo alle esperienze di Lorenzo Lotto, coincidente con il trasferimento da Bergamo in laguna, avvenuto all'altezza del dicembre del 1525, del pittore veneziano<sup>128</sup>.

Scandito come il dipinto del Louvre da una dilatata inquadratura orizzontale, anche il *Giovane col flauto* si confronta bene con l'impianto di alcuni capolavori lotteschi coevi, dall'*Andrea Odoni* delle collezioni reali inglesi (fig. 139), circondato dai marmi antichi da lui amati, al commosso *Tommaso Negri* in preghiera, del convento di Sant'Antonio di Spalato (fig. 140), entrambi del 1527.

Nel caso della tela savoldesca, a entrare in scena tra le pareti spoglie di una camera<sup>129</sup> è però una presenza più misteriosa, quella di un ragazzo sconosciuto con indosso un elegante cappello piumato di panno nero e un pesante 'robone' grigio azzurro (a quel tempo l'avrebbero detto color 'beretino') foderato di pelliccia. Il giovane, che avrà sì e no vent'anni, tiene nelle mani un flauto dritto soprano<sup>130</sup> impugnato con correttezza esem-

plare, quasi a voler ribadire l'effettiva domestichezza del protagonista (e del pittore) con la pratica strumentale, documentata anche dalle partiture musicali correttamente riportate nel libro aperto sul tavolo e nel foglio appeso alla parete, entro il quale compare altresì la firma: "Joanes Jeronimus Sauoldis de / brisia / faciebat" (fig. 109).

Se nessun indizio ci consente di avanzare ipotesi circa l'identità del personaggio rappresentato, ad aprire uno spiraglio sui suoi pensieri, non solo musicali, e sul contesto di complicità culturali che fa da sfondo al dipinto contribuisce una decisiva indicazione fornita in ambito musicologico, già nel 1985, da Colin Slim, al quale si deve l'identificazione della musica trascritta sul libro e sul foglio appeso alla parete<sup>131</sup>. Le due partiture riportano infatti la notazione di una composizione proto-madrigalista a quattro voci, concepita a commento di un sonetto anonimo, dall'incipit "O Morte? – Hola!", dall'ecclesiastico padovano Francesco Patavino, ovvero Francesco Santacroce, di solo qualche anno più anziano del Savoldo<sup>132</sup>. Mentre sul foglio alla parete compaiono le prime 45 brevi della parte del *tenor* di quel brano, sulle due pagine del volume aperto si leggono, pur con qualche difficoltà, le parti del *cantus* e dell'*altus* del medesimo madrigale (all'appello manca dunque solo il *bassus*), accompagnate da alcune parole di problematica interpretazione<sup>133</sup>.

Appartenente a un manipolo di creazioni profane del Santacroce legate "alla moda compositiva padana in auge intorno al 1520"<sup>134</sup>, e certamente anteriori, in ogni caso, al 1524<sup>135</sup>, la composizione trascritta nel ritratto si colloca pertanto in una fase relativamente giovanile del percorso del musicista e "presbyter" padovano, che nel 1512 si era trasferito a Treviso diventando maestro di cappella. Dapprima nel convento di San Francesco e quindi, dal 1520 al 1528, presso la cattedrale della cittadina veneta, dalla quale si era allontanato in quello stesso 1528 per trasferirsi nel convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Non può sfuggire come la lunga permanenza a Treviso del Santacroce si incroci in modo preciso con la frequentazione di quel medesimo centro da parte di Savoldo, la cui familiarità col musicista dovette verosimilmente scoccare proprio in occasione dei lavori del 1521 per la pala di San Niccolò. Con tutto ciò che ne consegue sul terreno della collocazione cronologica del dipinto, da immaginarsi realizzato in anni non troppo distanti da quelle vicende, a loro volta contigue all'epoca di composizione del brano musicale evocato dalla tela.

Già apprezzabile sulla scorta di queste osservazioni, la rilevanza dell'accertamento di Slim trova conferma nella connessione tra la partitura del Santacroce e un interessante sonetto (i cui contenuti sono curiosamente trascurati, peraltro, dallo studioso) giunto a noi in forma corrotta, ma comunque tale da non impedirne una soddisfacente esegesi. Strutturato in forma di dialogo, il testo consiste in un colloquio tra il poeta e la morte, all'interno del quale il primo implora la seconda di raggiungerlo per consentirgli di liberare il suo cuore dalla tirannia di amore: un desiderio destinato a rimanere inasoddisfatto in quanto la morte si dichiara incapace di impossessarsi del cuore del poeta, occupato proprio da amore<sup>136</sup>.

Intessuto di motivi neopetrarcheschi, il sonetto risulta immancabilmente agganciato al brano musicale del Santacroce in tutte le occorrenze a stampa a noi note; ne deriva dunque che l'inserimento della partitura all'interno del ritratto doveva portare con sé anche un'allusione alle tematiche del componimento poetico, da individuare pertanto quale chiave di lettura della situazione psicologica dell'intenerito e quasi smarrito protagonista della tela<sup>137</sup>.

Mi pare dunque vi siano buone ragioni per situare il dipinto entro il vasto territorio della ritrattistica in diversi modi connessa con la tematica amorosa<sup>138</sup>, molto in voga a partire dai primi anni del Cinquecento sia nell'ambiente veneziano, sia nei territori della Terraferma della Repubblica. L'uno e gli altri propensi a declinare quel filone in una ricca varietà di tipologie, comprendente non solo la rappresentazione di coppie di amanti, di freschi coniugi e di giovani spose, ma anche quella di uomini dai sentimenti a fior di pelle<sup>139</sup>. Tutte esperienze nelle quali – similmente a quanto avviene nel nostro flautista – è difficile, per non dire impossibile, capire fino a che punto l'entrata in gioco delle implicazioni amorose riguardasse davvero le concrete vicende degli effigiati, oppure si proponesse come un artificio letterario, arricchito, nel caso della tela di Brescia, da un circostanziato rimando al contesto della produzione musicale.

Un mondo, quest'ultimo, col quale Savoldo dovette coltivare peraltro una solida dimestichezza, se così vanno interpretate le ripetute presenze riconducibili a quell'ambiente rintracciabili nel suo regesto, da quelle già ricordate dell'organista e clavicembalista bolognese Marc'Antonio Cavazzoni e di Pietro dell'Olmo, "sonatore di liuto et cornetto", a quella del liutaio Magnus Tieffenbrucker il Vecchio, riconoscibile nel "magistro Magno tedesco et lautere, zoe che fa lauti", citato insieme a Giovan Girolamo tra i garanti del testamento dell'orefice Bernardino da Bessana, il 28 giugno 1532<sup>140</sup>.

Nella loro elaborata concezione iconografica, le tele di Parigi e Brescia documentano il profilo decisamente colto dei committenti del Savoldo e la loro piena partecipazione alle passioni che animavano il mondo intellettuale veneziano dei primi decenni del secolo. A fronte delle sofisticate atmosfere che aleggiano in quelle due opere, indicazioni di registro differente si rintracciano però negli altri ritratti conosciuti del pittore, a cominciare da quello che il filo della cronologia impone a questo punto di chiamare in causa. Vale a dire l'elegante personaggio femminile della Pinacoteca Capitolina a Roma<sup>141</sup> (figg. 111-112), appartenente nella prima metà del Seicento alla spettacolare raccolta montata da Carlo Emanuele Pio di Savoia che, come avvenne per molti altri esemplari della sua collezione, acquisì con tutta probabilità la tela sul mercato artistico veneziano<sup>142</sup>.

In mancanza di appigli esterni, gli intensi accenti lotteschi del dipinto, apprezzabili nella capacità di cogliere nel dettaglio le peculiarità fisionomiche della donna, costituiscono un valido supporto per collocare anche quest'opera poco oltre la metà degli anni venti.

A differenza dei due precedenti esemplari, il consueto allargarsi dell'inquadratura consente però in questo caso di ambientare con agio la scena in una sorta di ampio terrazzo, oltre il quale si staglia un paesaggio popolato da un edificio rurale e da grandi architetture in rovina, presenze ricorrenti nelle quinte naturali dell'artista<sup>143</sup>. La protagonista del dipinto è una signora dagli abiti ricercati e dall'acconciatura curata, che regge un piccolo libro del quale ha appena sospeso la lettura e che, in maniera ben più sorprendente, tiene legato a sé con una catenella un drago col muso rivolto all'insù. Come quasi tutti i moderni commentatori del dipinto hanno indicato<sup>144</sup>, l'unica spiegazione plausibile per una tale presenza risulta rintracciabile sul terreno dell'iconografia sacra, riconoscendo nel mostro l'attributo immancabile di santa Margherita di Antiochia, la leggendaria martire che dopo aver respinto le offerte matrimoniali del prefetto della sua città, rivendicando il proprio voto di castità cristiana, venne fatta torturare dal suo pretendente e quindi rinchiusa in un carcere. Visitata in cella da un demonio sotto forma di drago, la santa fu quindi divorata dal mostro, riuscendo però a riemergere incolume dalle sue viscere grazie alla croce recata con sé.

Ribadito al di là di ogni possibile perplessità dall'allusione onomastica individuabile nelle margherite ricamate sulla camicia della donna<sup>145</sup>, il riferimento alla santa si colloca entro un contesto che è senza dubbio quello di un vero e proprio ritratto, come obbligano a credere tanto il volto fortemente connotato in senso individuale, quanto la posa della figura e la fattura dell'abito, del tutto in linea con la moda civile contemporanea al dipinto. Non vi sono in sostanza dubbi che la tela della Capitolina debba essere interpretata alla stregua di un *Ritratto di donna in figura di santa Margherita*<sup>146</sup>, in linea peraltro con quanto già si trovava indicato in un inventario tardoseicentesco della collezione Pio che, equivocando sull'identità della santa ma non sulle modalità di rappresentazione dell'effigiata, descriveva l'opera come "una donna dipinta per Santa Marta"<sup>147</sup>.

Considerando le finalità di queste pagine, le indicazioni offerte dal dipinto romano mi sembra rivelino subito uno speciale interesse, accresciuto dal fatto che il personaggio femminile della Capitolina – da immaginarsi animato da una speciale devozione per la vergine di Antiochia<sup>148</sup> – non rappresenta l'unico segnale della disponibilità del pittore bresciano e dei suoi committenti a cimentarsi nel campo del ritratto in figura di santo. Ne è prova innanzitutto, spostando lo sguardo verso anni di poco successivi, il *Giovane* della National Gallery di Washington (fig. 113), un dipinto la cui storia antica, ripercorribile fino ai primi decenni del Seicento, ci riporta nuovamente entro il contesto veneziano. In particolare presso la prestigiosa collezione del mercante Bartolomeo dalla Nave, dalla quale approdò nel corso di quello stesso secolo dapprima nelle raccolte di Carlo I d'Inghilterra e poi in quelle dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo<sup>149</sup>.

Collocabile oramai entro gli anni trenta del Cinquecento, come dichiara il carattere sgranato dell'impasto pittorico, la tela raffigura un giovane seduto nuovamente entro una sorta di terrazzo e abbigliato in modo quasi identico al cosiddetto 'Gaston de Foix', del quale ripropone sia l'armatura scura rilucente, sia il velluto di raso rosso<sup>150</sup>. A distinguere il protagonista della tela americana contribuisce tuttavia la scenetta dipinta in punta di pennello nel paesaggio sulla destra, nella quale si scorge chiaramente la raffigurazione di un san Giorgio a cavallo, in atto di uccidere il drago e di liberare la principessa. L'elemento agiografico introdotto da quel dettaglio risulta fondamentale per chiarire il senso complessivo del dipinto, nel quale il riferimento al santo cavaliere appare ribadito anche dall'armatura indossata dall'uomo e dalla lancia spezzata che egli tiene appoggiata alla spalla. La precisa attinenza di quel dettaglio con l'immagine di san Giorgio è infatti chiarita dalla celebre raffigurazione del santo di Andrea Mantegna conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nella quale lo spezzone rimasto tra le fauci del drago fornisce un'immediata giustificazione al frammento dell'arma impugnato anche in quel caso da Giorgio<sup>151</sup>. Considerato che, a fronte di questi riscontri, il quadro presenta nuovamente l'assetto tipico di un ritratto<sup>152</sup>, tutto concorre ad avallare l'interpretazione della tela, già peraltro accolta senza significative obiezioni negli studi degli ultimi decenni, come un *Ritratto di giovane in figura di san Giorgio*.

Se nulla sappiamo riguardo all'identità dell'effigiato, pochi dubbi possono quindi sorgere, anche in questo caso, sulla particolare devozione verso il santo cavaliere che ispirava il personaggio, le cui propensioni in tale direzione dovevano essere condivise, negli stessi anni, dal protagonista ugualmente anonimo del *Ritratto di uomo* di Lorenzo Lotto conservato alla Galleria Borghese (fig. 114), significativamente arricchito dall'analogo inserimento, sul fondo, dell'episodio più noto della vicenda del santo – la liberazione della principessa – evidentemente dettato dalle medesime finalità<sup>153</sup>.

È anche sulla scorta di quanto rivelano i dipinti di Roma e di Washington che conviene affrontare un ulteriore e meno noto esemplare del catalogo savoldesco contraddistinto da un assetto compositivo del tutto affine, che non è però bastato a garantire all'opera un'interpretazione pacifica (fig. 115). Rivelatosi agli studi nel secondo dopoguerra<sup>154</sup> e oggi irreperibile, il ritratto in questione è apprezzabile principalmente sulla base delle buone fotografie pubblicate a suo tempo nella monografia dedicata al pittore bresciano da Antonio Boschetto, quando la tela si trovava nella collezione Pesenti a Bergamo<sup>155</sup>. Proprio grazie a queste immagini risulta quanto meno plausibile ipotizzare una datazione del dipinto intorno alla seconda metà degli anni trenta del Cinquecento, avvalorata dal confronto con la Maddalena del *Compianto* eseguito da Savoldo tra il 1537 e il 1538 per le monache di Santa Croce a Brescia.

Nel solito spazio semiaperto, la scena accoglie una donna vestita e acconciata alla moda contemporanea, che espone una spada e un grande libro aperto. Altri libri si intravedono sugli scaffali che compaiono alle spalle della figura, mentre l'apertura della parete consente di offrire all'osservatore una spettacolare veduta del bacino di San Marco, vivacizzata dalle imbarcazioni e dominata dalla mole di Palazzo Ducale. A destra del quale, tuttavia, la naturale prosecuzione della Riva degli Schiavoni risulta sostituita da un brano paesaggistico di fantasia, composto da una rupe minacciosa, da una torre e da un casolare. Prescindendo dalle possibili motivazioni di una così singolare incursione<sup>156</sup>, occorre innanzitutto riflettere sull'identità della protagonista, che i rari interventi dedicati alla tela hanno proposto di decifrare in modo discordante, riconoscendovi di volta in volta un'*Allegoria della Giustizia*, un'*Allegoria di Venezia* o, più semplicemente, una *Gentildonna in figura di santa Caterina d'Alessandria*<sup>157</sup>. Dal momento però che né la tradizione iconografica della rappresentazione della Giustizia, né tanto meno quella, in alcuni casi ad essa affine, della città di Venezia prevedono l'inserimento, accanto alla spada, del motivo dei libri, mi pare che entrambe le ipotesi orientate sul fronte allegorico male si adattino ai contenuti dell'immagine, da affrontare invece ragionando proprio sulla presenza, così ridondante nel dipinto, dei volumi a cui si è fatto cenno. Il dettaglio introduce infatti nell'opera una limpida connessione con la vicenda di santa Caterina d'Alessandria, la protettrice degli studi celebrata per la sua prodigiosa erudizione filosofica, che le consentì tra l'altro di replicare vittoriosamente ai cinquanta sapienti mandati dall'imperatore Massenzio nel tentativo di distoglierla dalla sua professione di fede. Tutte circostanze che hanno favorito la presenza dei libri e della biblioteca tra gli elementi distintivi dell'iconografia della santa, i cui attributi più frequenti sono peraltro costituiti dalla spada che ne sancì il martirio, ben in vista sul primo piano del dipinto, e soprattutto dalla ruota dentata con la quale fu torturata, la cui presunta assenza all'interno dell'opera si è posta all'origine delle incertezze relative alla sua interpretazione. Una lacuna tuttavia, per l'appunto, solo presunta, dal momento che osservando attentamente la riproduzione della tela pubblicata da Boschetto si scoprono nell'angolo inferiore destro le tracce appena visibili ma inequivocabili di una grande ruota raggiata, che permettono di accantonare qualsiasi dubbio sull'identità della protagonista della scena.

Ne consegue che anche in questa circostanza l'incrociarsi delle verifiche conduce a interpretare il dipinto come un *Ritratto di donna in figura di santa Caterina d'Alessandria*, e quindi, nuovamente, come la testimonianza della specifica devozione cateriniana<sup>158</sup> di una donna ancora giovane, il cui radicamento nel mondo veneziano risulta affermato

dal paesaggio sulla destra, utile a non farci dimenticare quale fu lo scenario nel quale si collocano tutti i protagonisti dei dipinti fin qui esaminati.

Se si considera che il nucleo di opere superstiti dell'artista bresciano identificabili come ritratti si limita alla sequenza appena passata in rassegna<sup>159</sup>, mi pare che la presenza così preponderante al suo interno di immagini in figura di santi obblighi a porsi qualche interrogativo circa il senso di un simile orientamento. Tanto più che a ribadire la speciale dimestichezza di Savoldo e dei suoi committenti con questo tipo di rappresentazioni concorrono le notizie in nostro possesso riguardo a un altro ritratto oggi non più rintracciabile, entrato a fare parte poco dopo la metà del Seicento, per il tramite di Mattia Preti, dell'imponente collezione messinese di Antonio Ruffo<sup>160</sup>. L'ampia documentazione coeva ci consente infatti di accertare l'approdo nella raccolta del nobiluomo siciliano di una coppia di opere savoldesche di uguali dimensioni e di formato leggermente orizzontale composta, oltre che da un *Suonatore di flauto*, firmato e datato 1529, in apparenza assai simile alla tela oggi a Brescia, anche da un *San Giorgio* seduto che sembra configurarsi, a tutti gli effetti, come una replica variata della tela di Washington<sup>161</sup>. Lo testimoniano le informazioni sulle sue peculiarità iconografiche fornite dal proprietario e dallo stesso Preti, che riferiscono, rispettivamente, di un "San Giorgio a sedere che con la mano sinistra dimostra da lontano il drago e la donna" e di una rappresentazione del santo con "armato di ferro solo il petto e sopra un tavolino il morione [l'elmo] e il braziale, da lontano una veduta di mare e terra con S. Giorgi e una femminella che tira il drago legato [...]"<sup>162</sup>. Parole che rievocano un'immagine per molti aspetti coincidente con la tela americana, invitando a ipotizzare anche per questo esemplare disperso il sovrapporsi all'approccio ritrattistico di inequivocabili riferimenti agiografici.

### Ritratti nascosti e ritratti in figura di santi, tra Veneto e Lombardia

A evidenziare la singolarità del nucleo di dipinti savoldeschi allineati alla tipologia del ritratto in figura di santo contribuisce anche il confronto con le consuetudini della produzione ritrattistica italiana di primo Cinquecento, all'interno della quale quella specifica tipologia, pur risultando tutt'altro che sconosciuta, si rivela un'opzione piuttosto rara, confinata entro circoscritti ambiti di committenza.

In verità, un po' come avviene per le rappresentazioni dei devoti analizzate nel capitolo precedente, la riflessione sull'affermarsi di questo fenomeno negli anni che qui interessano si scontra con una situazione di studi tuttora lacunosa<sup>163</sup>. Frammentato nelle indagini di volta in volta condotte sui singoli casi, di fatto il tema ha trovato un tentativo di trattazione sistematica solo nelle ricognizioni di Friedrich B. Polleross<sup>164</sup>, cui si deve la pubblicazione di un volume sull'argomento corredato da un copioso catalogo nel quale sono elencati i ritratti collocabili secondo lo studioso entro questa categoria. Pur muovendosi entro un orizzonte cronologico estremamente vasto, che spaziando addirittura dal XIII al XX secolo impedisce di calarsi in profondità nei diversi contesti, l'indagine non manca di fornire qualche utile coordinata di carattere generale. Consentendo ad esempio di mettere a fuoco l'affermarsi, nell'ambito di questa modalità iconografica, di due varianti fondamentali. Definibile come *ritratto in veste* – e coincidente con il vero e proprio ritratto nascosto, o criptoritratto –, la prima di esse consiste nell'incursione entro una scena sacra, nelle vesti appunto di uno dei suoi protagonisti (non per forza

un santo, ovviamente), di una presenza ritrattistica che viene a connotare il volto di quel personaggio. Già attestato nell'ambito dell'iconografia antica e medievale<sup>165</sup>, questo accorgimento registra in epoca rinascimentale un crescente consenso, apprezzabile in particolare in seno ai contesti di committenza più qualificati e alla cultura di corte. Ce lo fa capire la sequenza che dalle effigie di papa Martino V in veste di san Martino, vescovo di Tours, nel *Polittico della neve* di Masolino e Masaccio, già collocata entro questa dinamica da Vasari<sup>166</sup>, conduce al ritratto di papa Niccolò V in veste di san Sisto negli affreschi della cappella Niccolina di Beato Angelico e Benozzo Gozzoli, e quindi all'*Adorazione dei magi* eseguita da Botticelli intorno al 1475 per la cappella di Gaspare del Lama in Santa Maria Novella, con il re più anziano che prende il volto di Cosimo de' Medici<sup>167</sup>. Per non dire di quanto accadrà qualche decennio più tardi nelle Stanze raffaellesche, in particolare con il ritratto di Leone X che viene a connotare in senso moderno l'incursione del papa omonimo nell'affresco con l'*Incontro di Attila e papa Leone Magno* nella Stanza di Eliodoro<sup>168</sup>.

Scelti all'interno di una casistica molto ampia, questi esempi lasciano trapelare la dimensione squisitamente celebrativa che molto spesso faceva da sfondo a simili esperienze<sup>169</sup>, specie quando esse si insinuavano entro iniziative di committenza di spiccata rilevanza istituzionale, come quelle appena evocate. Del resto, che la cultura di corte rinascimentale fosse incline a sfruttare questi travestimenti in un'ottica encomiastica lo documenta in presa diretta un significativo sonetto di Girolamo Casio situabile nella Bologna bentivolesca dello scorcio del Quattrocento e indirizzato al più affermato pittore della città, Francesco Francia. In quel componimento, infatti, il Francia appare invitato senza giri di parole, in vista della realizzazione dell'*Adorazione del Bambino* destinata alla chiesa della Misericordia (fig. 163) e commissionata appunto dai Bentivoglio, a dare alla Vergine il volto di Ippolita Sforza Bentivoglio e a utilizzare le sembianze del suo consorte Alessandro, figlio del signore Giovanni II, per caratterizzare la fisionomia di un san Sebastiano e di un san Giorgio<sup>170</sup>. Tutte raccomandazioni che, anche alla luce del carattere cortigiano e cerimonioso dei testi del Casio<sup>171</sup>, fanno intendere quanto contasse in quelle scelte figurative la logica promozionale<sup>172</sup>.

Le ragioni sottese all'artificio potevano essere tuttavia le più diverse<sup>173</sup> e non c'è motivo per negare che tra di esse si affacciasse volentieri un coinvolgimento del tutto sincero<sup>174</sup>, facilmente reperibile soprattutto nelle opere di destinazione privata, nelle quali è logico pensare che le motivazioni di fede del committente prevalessero sulla pura finalità encomiastica.

In quest'ottica diventa significativo constatare come proprio l'ambiente veneziano di fine Quattrocento e di primo Cinquecento, ben famigliare al Savoldo, registri una predisposizione particolare (superiore, mi pare, a quella riscontrabile altrove nel contemporaneo contesto italiano) per l'inserimento del criptoritratto all'interno dei dipinti realizzati per la devozione domestica<sup>175</sup>. Se si indaga la produzione lagunare a cavallo dei due secoli ci si imbatte infatti in una cospicua serie di episodi che coinvolge i maggiori esponenti della tradizione figurativa locale, come documenta, innanzitutto, la *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Giorgio* delle Gallerie dell'Accademia (figg. 117, 121), eseguita sullo scorcio del Quattrocento da Giovanni Bellini e contraddistinta dall'indubitabile connotazione ritrattistica della figura di san Giorgio; nel cui volto potrebbero tra l'altro nascondersi, come è stato proposto, le fattezze di Giorgio Dragan, comandante delle flotte della Serenissima<sup>176</sup>. Circa un decennio più tardi un'analoga incursione caratterizzerà poi un'invenzione di uno dei fedeli seguaci di Bellini, Vincenzo Catena, la cui

*Sacra Famiglia* del Museo Regionale di Messina (fig. 118) è arricchita dalla presenza di un santo in armatura che tutto concorre a riconoscere in Giorgio<sup>177</sup> e che si distingue di nuovo per una individuazione così personalizzata del viso da non suscitare troppi dubbi circa la sua interpretazione come un vero e proprio ritratto<sup>178</sup>.

Osservando la tavola di Giovanni Bellini e il dipinto messinese di Catena si intuisce la particolare disponibilità con la quale il motivo del ritratto nascosto venne accolto all'interno della formula – tipicamente veneziana – della sacra conversazione a mezzefigure, cui entrambe quelle opere appartengono. E che il riscontro non sia casuale parrebbe confermato dal riaffacciarsi della medesima opzione in ulteriori esemplari di analoga concezione<sup>179</sup>, non escluse le interpretazioni realizzate da Tiziano nella sua stagione giovanile. Sembra dimostrarlo la *Madonna col Bambino e i santi Giorgio e Dorotea* del Museo del Prado (fig. 122), capace di opporre ai modelli belliniani una nuova libertà di stesura e di impaginazione che non impedisce di riconoscere, specie nell'immagine del santo (nuovamente un san Giorgio), un'ulteriore, probabile attestazione del fenomeno su cui si sta riflettendo<sup>180</sup>.

Ciò non toglie che, in merito a Tiziano, le più spettacolari sperimentazioni sul versante del criptoritratto siano da riconoscere in due dipinti collocabili ormai nei primi anni trenta del Cinquecento. Vale a dire le variazioni sul tema della *Cena in Emmaus* conservate rispettivamente alla Walker Art Gallery di Liverpool e al Louvre<sup>181</sup> (figg. 125-127), entrambe caratterizzate dalla marcata individuazione del pellegrino sulla destra, la cui contaminazione con un personaggio contemporaneo appare ribadita dal dettaglio rivelatore delle mani inanellate. Ne consegue che anche in queste tele la parte dei due pellegrini sia giocata da altrettante personalità coeve al pittore, da riconoscere nei committenti delle opere. E cioè, rispettivamente, il patrizio veneziano Alvise di Galeazzo Contarini e il conte Nicola Maffei, un esponente di rilievo alla corte mantovana di Federico II Gonzaga<sup>182</sup>, l'uno e l'altro immortalati da Tiziano nel momento del più profondo coinvolgimento emotivo, innescato del disvelarsi accanto a loro di Cristo<sup>183</sup>.

Non può sfuggire come il soggetto nel quale prendono vita questi travestimenti sia il medesimo che già a partire dai decenni precedenti aveva accolto al suo interno la clamorosa 'intrusione' dei devoti con i loro abiti moderni: una conferma dunque dell'alto valore simbolico che la vicenda dei pellegrini di Emmaus assumeva per i laici del tempo, disposti a identificarsi in vario modo con quei testimoni della Resurrezione di Cristo.

Le due tele di Tiziano ci dicono però anche altro, aiutandoci a recepire un risvolto che coinvolge l'intero tema del ritratto nascosto sul quale non mi pare si sia finora abbastanza ragionato. Al di là delle specifiche ragioni di opportunità o di fede che potevano incentivarlo, è bene tenere presente, infatti, come quell'artificio si configurasse, per chi ne risultava coinvolto, come una vera e propria partecipazione a una finzione scenica. Si trattava, in sostanza, di interpretare un ruolo: esattamente ciò che avveniva nel contesto di un'esperienza diffusa e famigliare a tutti i devoti, quale quella del teatro sacro, scandita com'è noto dal coinvolgimento non solo di attori professionisti, ma anche di persone qualunque, chiamate a trasformarsi nei personaggi della storia religiosa. Tra i quali potevano ovviamente figurare i due pellegrini di Emmaus, Cleofa e Luca, convocati ad esempio in scena, per ricordare un caso tra i molti disponibili, in un lungo dialogo della sacra rappresentazione dedicata alla *Resurrezione di Cristo* composta da Castellano Castellani, lo scrittore fiorentino dalle chiare simpatie savonaroliane, operoso negli anni a cavallo Quattro e Cinquecento<sup>184</sup>.

Per rendersi conto di cosa comportasse il normale esercizio di quella pratica nel vissuto dei fedeli non c'è modo migliore che recuperare, sulla scorta delle indagini di D'Ancona sul teatro religioso<sup>185</sup>, un episodio rivelato da un appunto autobiografico steso nel 1536 a Riva del Garda da un certo Piero de' Ferrari. In quel ricordo quasi coevo alle *Cene in Emmaus* tizianesche è rievocata infatti una prolungata celebrazione incentrata nuovamente sulla Resurrezione, che sembra avere tutti i crismi di una sacra rappresentazione, con lo stesso Piero e l'amico Gelmino chiamati a interpretare i due pellegrini di Emmaus, beneficiati dall'apparizione di Cristo: "A li 18 de Zugno 1536 fu fata la Resurrectione de N.S. messer Jesu Christo in piazza: qual durò per spazio di hore cinque [...] in el qual ofitio io Piero predetto fui Cleofas, qual disputando con m.r Batista Cartar in loco de Christo et Gielmino in persona di santo Luca, verso Emmaus catello [castello], disputando la morte et resurrectione de Christo, andavamo ad laudem omnipotentis Dei"<sup>186</sup>.

A fronte di queste contaminazioni con le pratiche del teatro sacro, implicazioni per molti aspetti diverse sembrano invece insinuarsi nella seconda delle due declinazioni del camuffamento ritrattistico cui si accennava. Quella cioè individuabile allorché la sovrapposizione tra l'identità del personaggio contemporaneo e il suo *alter ego* avviene nel contesto non di una storia religiosa, ma di un ritratto autonomo, allineato alle modalità che caratterizzano quel genere artistico. Con la conseguenza che il rimando alla sfera sacra si concretizza, in questo caso, attraverso la presenza di attributi o di elementi allusivi introdotti all'interno dell'opera, senza però che ciò metta in discussione la piena riconoscibilità dell'effigiato, quasi sempre raffigurato con gli abiti che gli sono propri. In poche parole, quello che avviene negli esemplari di Savoldo prima commentati, tutti accostabili a questa seconda tipologia.

Circoscrittibile entro la definizione di *ritratto autonomo in figura*, questa variante conobbe a partire dai decenni finali del Quattrocento una discreta affermazione, tanto presso la committenza laica quanto presso quella religiosa, che la accolsero senza particolari differenziazioni, al di fuori di quelle relative ai criteri che guidavano l'identificazione del personaggio con un determinato esponente sacro. Una scelta che per le personalità del mondo ecclesiastico e conventuale era dettata in via preferenziale dalla specifica vocazione del protagonista, col risultato, ad esempio, che un frate domenicano si trasfigurava facilmente in uno dei campioni dell'ordine, come di fatto si verificò con la celebre rappresentazione di *Fra Girolamo Savonarola in figura di san Pietro martire* realizzata da Fra Bartolomeo all'aprirsi del Cinquecento<sup>187</sup> (fig. 132). Oppure col capolavoro di poco successivo dell'anziano Giovanni Bellini, che immortalava le sembianze di *Fra Teodoro di Urbino in figura di san Domenico*<sup>188</sup> (fig. 133). Due esempi di interpretazione indiscutibile, che possono servire a illuminare il senso di altre opere analoghe dai caratteri meno espliciti, come l'intenso *Fra Gregorio Belo* di Lorenzo Lotto del 1547 (fig. 137), già analizzato nel primo capitolo, nel quale il frate girolamino vicentino è presentato a mezzo busto con i propri abiti, come in un normale ritratto. Sennonché l'ambientazione in un solitario contesto paesaggistico e il motivo del pugno pronto a percuotere il petto contribuiscono a introdurre nell'immagine i requisiti dell'iconografia penitenziale di san Girolamo<sup>189</sup>, autorizzando in tal modo la lettura della tela come ritratto in figura del padre della chiesa. Diverso ovviamente il discorso riguardante le effigi dei laici, nei quali l'opzione del personaggio con cui contaminare la propria identità appariva sollecitata da logiche meno vincolanti, che in molti casi assecondavano semplicemente il dato onomastico dell'effigiato, come sembrano tra l'altro confermare le informazioni fornite dal *Libro di spese diverse*

dello stesso Lorenzo Lotto, nel quale il pittore registra l'esecuzione, all'altezza rispettivamente del 1544 e del 1551, dei ritratti oggi perduti del trevigiano "misser" Girolamo Mocenigo in figura di san Girolamo e dell'anconetano "misser" Alessandro Robaza "in forma de santo Alexandro armato"<sup>190</sup>. Ma è ovvio che a dettare la scelta del santo potevano essere altre ragioni, legate alla specifica devozione e alle personali esperienze di vita del personaggio raffigurato. Senza contare che nella concezione di queste immagini si prediligevano a volte soluzioni differenti, che si ponevano in un certo senso a metà strada tra le due tipologie qui indicate.

Penso ad esempio a quelle opere che pur essendo recepite al tempo come "ritratti" assecondavano non tanto la formula di quel genere artistico, quanto la tradizione iconografica del protagonista del mondo religioso chiamato in causa. Ne fornisce una prova un altro episodio rievocato ancora da Girolamo Casio, vale a dire il perduto "ritratto di Madonna Graziosa Pia per fare una Madonna" di Francesco Francia celebrato da un sonetto del poeta bolognese<sup>191</sup>, che fin dal titolo lascia intendere come quel "ritratto" si presentasse in realtà agli occhi dell'osservatore. E cioè con i caratteri di una tradizionale immagine della Vergine col Bambino, nella quale il volto della Madre assumeva però le fattezze di quello della committente, con ogni probabilità da riconoscere – e il fatto non mi pare sia stato rilevato – in Camilla Pio da Carpi, la sorella del più conosciuto Alberto III Pio scomparsa nel 1504, che fu terziaria francescana e poi clarissa<sup>192</sup>.

Anche nelle rappresentazioni di figure isolate la sovrapposizione di identità poteva dunque giocarsi sul terreno del ritratto nascosto, e quindi del *ritratto in veste*<sup>193</sup>. E se è vero che questa variante introduce una nota di complicazione nella distinzione tra le due tipologie suggerita in precedenza<sup>194</sup>, resta il fatto che è proprio alla luce di tali oscillazioni che risulta possibile interpretare correttamente l'assetto iconografico di alcune invenzioni riconducibili a queste esperienze. Penso ad esempio a ciò che avviene in un vertice della maturità di Bernardino Luini conservato all'Ermitage di San Pietroburgo e databile in prossimità del 1530 (fig. 138), nel quale il pittore lombardo mette in scena un *San Sebastiano* a figura intera, in tutto conforme all'iconografia del santo martire, eccezion fatta per il volto barbuto, contraddistinto da un'inequivocabile qualità ritrattistica, da ricondurre ovviamente allo sconosciuto committente della tela. Un personaggio con tutta probabilità milanese, disponibile quindi a professare in questo modo, seminudo e con le frecce in corpo, la sua identificazione con il protomartire cristiano, sancita dall'iscrizione visibile accanto a lui nella quale si certifica come l'amore divino possa aiutare a sopportare il dolore provocato dalle frecce<sup>195</sup>. Quanto basta per rendersi conto che l'opera non possa essere valutata come un *ritratto autonomo in figura*, ma come un *Ritratto di uomo in veste di san Sebastiano* (una didascalia che considerata la nudità del santo rischia di sembrare paradossale), ovvero di un criptoritratto isolato.

Le strade percorse dagli artisti rinascimentali si rivelano dunque molteplici e tutto fa supporre che le riflessioni appena proposte in merito al dipinto di Luini possano costituire un buon viatico per affrontare un'ulteriore invenzione di Savoldo della quale non si è finora dato conto, da riconoscere in una tela dedicata a *San Girolamo penitente* (fig. 116) venuta alla luce una ventina d'anni fa e apparentemente estranea alle questioni sulle quali si sta ragionando<sup>196</sup>. Collocabile sul principio degli anni trenta del Cinquecento o poco oltre, il dipinto accoglie infatti una raffigurazione del santo che a un primo sguardo ci appare del tutto convenzionale e che lo immortala in preghiera

nel suo studio davanti al Crocifisso. È sufficiente però avere una superficiale familiarità con le immagini del padre della chiesa per accorgersi dell'insinuarsi nella tela di una significativa anomalia, individuabile nei caratteri troppo giovanili del volto, che si rivelano incompatibili con le immancabili sembianze incanutite di Girolamo e di conseguenza anche con le rappresentazioni del santo che compaiono nelle opere dello stesso Savoldo, a partire dall'*Adorazione del Bambino con san Francesco e san Girolamo* della Galleria Sabauda. Ne consegue quanto meno il sospetto che anche in questo caso l'opera celi una dimensione ritrattistica<sup>197</sup>, già peraltro riconosciuta da Creighton Gilbert il quale, sulla scorta della coincidenza tra l'identità del santo e uno dei due nomi del Savoldo, ha altresì proposto di individuare nel dipinto un autoritratto in veste di san Girolamo. Un'ipotesi assecondata in un recente e suggestivo studio di Michael Fried, ma che, in assenza di autoritratti sicuri del pittore, appare per il momento destinata a restare tale<sup>198</sup>.

Prescindendo dai diversi orientamenti entro cui si declinarono, queste sovrapposizioni di identità nell'ambito del ritratto individuale si caratterizzano nel loro complesso per un dato significativo, che le allinea ai criptoritratti nei dipinti di storia sacra realizzati per la devozione privata. Mi riferisco alla notevole fortuna che anche questa tipologia registra presso la produzione pittorica dell'Italia settentrionale. Un fatto di cui già danno conto alcune occorrenze lombarde, relative soprattutto al fronte milanese: quello nel quale, ben prima del dipinto di Luini all'Ermitage, aveva visto la luce il *Ritratto di donna in figura di santa Lucia* di Giovanni Antonio Boltraffio oggi al Museo Thyssen-Bornemisza (fig. 128), databile ancora agli anni novanta del Quattrocento e celebrato poco dopo la sua esecuzione da un sonetto in latino di Lancino Curzio<sup>199</sup>.

Decisamente più capillare risulta tuttavia la diffusione di questi artifici in area veneta<sup>200</sup>, già accertabile attraverso un nucleo piuttosto cospicuo di esemplari collocabili a cavallo tra Quattro e Cinquecento e inaugurato forse da un'opera ancora di cultura antonellesca come il notevole *Ritratto di uomo in veste di san Sebastiano* del Brooklyn Museum di New York<sup>201</sup> (fig. 131). Si accostano a esso le escursioni sul medesimo terreno dei pittori della cerchia belliniana, da Vincenzo Catena, di cui va ricordato l'imperturbabile *Giovane in figura di santo martire* della collezione Borromeo<sup>202</sup> (fig. 130), a Francesco Bissolo e a Pietro degli Ingannati<sup>203</sup>. Tutti episodi che fanno in un certo senso da contorno al *Ritratto di fra Teodoro di Urbino in figura di san Domenico* dello stesso Bellini ricordato in precedenza.

Inoltrandosi di poco negli anni, analoghe implicazioni iconografiche si individuano quindi in alcune invenzioni di Bartolomeo Veneto, il pittore "mezo venizian e mezo cremonese" al quale si deve il *Ritratto di donna in figura di Maddalena* oggi a Houston (fig. 129), databile sullo scorcio del secondo decennio del Cinquecento e immerso in un morbido gioco di ombre che lo collocano tra Solario e Luini, ricordandoci in tal modo i lunghi trascorsi milanesi dell'artista<sup>204</sup>. Accenti più schiettamente lagunari caratterizzano invece un dipinto di analogo soggetto e quasi coevo del bergamasco Giovanni Cariani<sup>205</sup>, utile a ribadire il consenso non episodico goduto in questi anni nel contesto dell'Italia settentrionale dal ritratto in figura di Maddalena, in concomitanza con la sua vistosa affermazione in ambito nord-europeo<sup>206</sup>.

Rimanendo nel mondo veneto, le immagini laiche appena ricordate<sup>207</sup> trovano poi di nuovo un contrappunto conventuale, ormai all'altezza del 1540, nel *Ritratto di fra Salvo Avanzi in figura di san Tommaso d'Aquino* del veronese Antonio Badile (fig. 134), con-

servato alle Gallerie dell'Accademia<sup>208</sup>. Un dipinto che ci fa a sua volta comprendere, insieme agli esemplari di Fra Bartolomeo e di Giovanni Bellini già segnalati, il particolare favore con cui la committenza domenicana accolse questo genere di opere nel corso della prima metà del Cinquecento, forse anche sulla scia del valore normativo assunto dall'effigie del Savonarola concepita da Fra Bartolomeo<sup>209</sup>.

Sta di fatto che ancora all'ordine dei predicatori riconduce l'indimenticabile *Ritratto di frate domenicano in figura di san Pietro martire* del Fogg Museum di Cambridge (fig. 136), capolavoro della tarda maturità di Lorenzo Lotto<sup>210</sup>, il cui *Libro di spese diverse* registra peraltro la realizzazione, alla fine degli anni quaranta del Cinquecento, di una coppia di dipinti di concezione identica alla tela americana, che prevedeva la raffigurazione nei panni di san Pietro martire del frate domenicano Zuan Andrea del convento di San Giovanni e Paolo a Venezia e del suo confratello anconetano Angelo Ferretti<sup>211</sup>. Due opere alle quali va a sua volta affiancato il ritratto di fra Lorenzo da Bergamo, anch'egli "predicator de l'ordine de santo Domenico", in figura di san Tommaso d'Aquino (un'immagine dunque in tutto simile a quella pressoché coeva di Antonio Badile), segnalato nuovamente nel *Libro lottesco* tra i dipinti realizzati dal pittore a Venezia nel 1542 e da riconoscere, con ogni probabilità, nella tela oggi conservata al Walters Art Museum di Baltimora<sup>212</sup> (fig. 135).

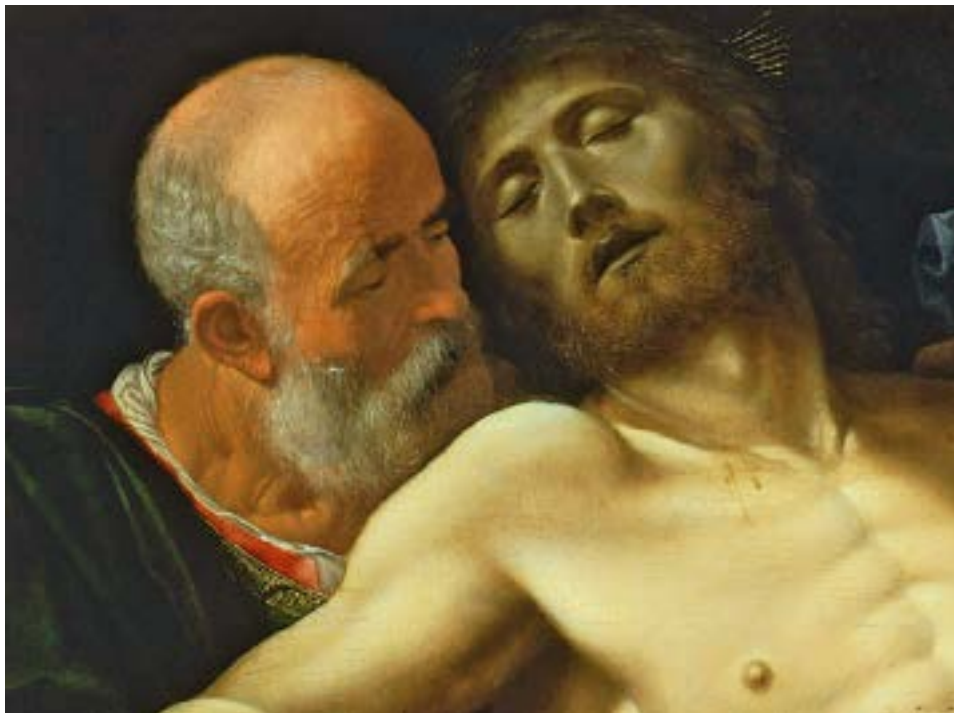
Queste ultime indicazioni contribuiscono a individuare proprio in Lorenzo Lotto il più assiduo frequentatore, nell'Italia del suo tempo, del genere del ritratto autonomo in figura o in veste di santo: un'opzione iconografica che, come ci dicono le opere superstiti (il *Fra Gregorio Belo* del Metropolitan e i frati domenicani di Cambridge e Baltimora) e quelle descritte nel *Libro di spese diverse*, l'artista adottò sistematicamente negli anni della sua sofferta maturità, utilizzandola in ambito sia laico che religioso<sup>213</sup>. Se si considera la vibrante tensione spirituale che animava gli ambienti e i personaggi frequentati da Lorenzo nel corso della sua carriera, il riscontro non appare di poco conto, lasciando intendere come quella particolare tipologia di dipinti risultasse profondamente gradita presso una committenza dalle accese motivazioni devozionali. La sensazione, insomma, è che, in modo ancor più stringente rispetto a quanto avveniva nel vero e proprio ritratto nascosto, la scelta di farsi raffigurare in rappresentazioni isolate, in veste o in figura di santo, presupponesse il più delle volte un coinvolgimento radicale da parte dei protagonisti di quelle opere<sup>214</sup>. Con tutto ciò che ne deriva anche riguardo agli sconosciuti personaggi effigiati da Savoldo, per i quali andrà dunque immaginata una determinante passione religiosa, utile a farci cogliere il profilo delle reali relazioni umane e culturali coltivate dal pittore bresciano.

Tanto più che a ribadire questa sensazione contribuiscono le informazioni relative a un ulteriore ritratto perduto di Giovan Girolamo già chiamato in causa, vale a dire il *Suonatore di flauto* datato 1529, un tempo nella raccolta messinese di Antonio Ruffo, del quale gli appunti del collezionista seicentesco e le coeve testimonianze epistolari di Mattia Preti ci offrono una descrizione che si rivela a questo punto illuminante. Da quelle note si apprende infatti come, a differenza di quanto avviene nel *Giovane col flauto* oggi a Brescia, immerso nei suoi tormenti amorosi, il giovane musicista raffigurato nel dipinto avesse davanti a sé, accompagnato da una notazione fedelmente trascritta, un testo dai contenuti ben diversi: niente di meno che le quartine dell'*Ave Maris Stella*, una delle più diffuse preghiere mariane, oggetto quindi del suo solitario esercizio strumentale di laico devoto, con ogni probabilità veneziano<sup>215</sup>.



73. Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna in adorazione del Bambino tra san Francesco e san Girolamo*. Torino, Galleria Sabauda

74-75. Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna in adorazione del Bambino e due devoti*, intero e particolare. Collezioni reali inglesi



76-77. Giovan Girolamo Savoldo, *Compianto su Cristo morto*, intero e particolare. Vienna, Kunsthistorisches Museum



78. Giovan Girolamo Savoldo, *Il profeta Elia nutrito dal corvo*. Washington, National Gallery of Art



79. Giovan Girolamo Savoldo, *Il profeta Elia nutrito dal corvo*, particolare. Washington, National Gallery of Art

80. Giovan Girolamo Savoldo, *San Paolo eremita e sant'Antonio abate*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



81. Giovan Girolamo Savoldo, *Tentazioni di sant'Antonio abate (?)*. San Diego, Timken Museum of Art

82. Giovan Girolamo Savoldo, *Visione di san Girolamo (?)*. Mosca, Museo Puškin

83. Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna col Bambino in trono e santi*. Treviso, San Nicolò





84, 86. Giovan Girolamo Savoldo, *Adorazione dei pastori*, intero e particolare. Torino, Galleria Sabauda

85. Giovan Girolamo Savoldo, *Tobiolo e l'angelo*. Roma, Galleria Borghese



87. Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna col Bambino in gloria e santi*. Milano, Pinacoteca di Brera



88. Giovan Girolamo Savoldo, *Profeta (?)*. Vienna, Kunsthistorisches Museum



89. Giovan Girolamo Savoldo, *San Girolamo penitente*. Londra, The National Gallery



90. Giovan Girolamo Savoldo, *San Vincenzo Ferrer e santa Veneranda*. Ginevra, collezione PKB

91. Giovan Girolamo Savoldo, *Sant'Antonio abate e san Domenico*. Ginevra, collezione PKB

92. Giovan Girolamo Savoldo, *Annunciazione*. Venezia, Gallerie dell'Accademia





93. Giovan Girolamo Savoldo, *Trasfigurazione*. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca



94. Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna col Bambino in gloria e santi*. Verona, Santa Maria in Organo



95. Giovan Girolamo Savoldo, *San Matteo e l'angelo*. New York, The Metropolitan Museum of Art

96. Giovan Girolamo Savoldo, *San Matteo e l'angelo*, radiografia. New York, The Metropolitan Museum of Art



97-98. Giovan Girolamo Savoldo, *Adorazione dei pastori*, intero e particolare. Washington, National Gallery of Art



99. Giovan Girolamo Savoldo, *Maddalena al sepolcro*. Londra, The National Gallery



100. Giovan Girolamo Savoldo, *Maddalena al sepolcro*. Los Angeles, Getty Museum



101. Giovan Girolamo Savoldo, *Compianto su Cristo morto*. Già Berlino, Kaiser-Friedrich Museum



102. Giovan Girolamo Savoldo, *Adorazione dei pastori*. Venezia, Museo diocesano d'arte sacra Sant'Apollonia



103-104. Giovan Girolamo Savoldo, *Adorazione dei pastori*, intero e particolare. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

## La Venezia di Savoldo

Tenuto conto di questi indizi, ci sono buone ragioni per immaginare che la Venezia frequentata da Savoldo nel corso della sua carriera non sia solo quella colta e sofisticata, evocata dal 'Gaston de Foix' del Louvre e dalle atmosfere sentimentali del *Giovane col flauto* di Brescia, ma sia anche un'altra città. Quella appunto attraversata da uno straordinario impegno religioso sulla cui fisionomia le ricerche hanno fatto luce ormai da tempo, a partire dalle fondamentali esplorazioni di Hubert Jedin e dalle indagini condotte negli ultimi decenni in particolare da Gaetano Cozzi, Adriano Prosperi, Gigliola Fragnito e Massimo Firpo. Tutti studiosi a cui si deve la progressiva messa a fuoco del ruolo di avanguardia svolto da Venezia all'interno della vita spirituale italiana dei primi decenni del Cinquecento, in virtù specialmente del contributo offerto dai suoi ceti laici, lì più che altrove protagonisti di un rinnovato atteggiamento nei confronti dell'esperienza di fede che consentì loro di proporsi, in molti casi, con il profilo di personalità autenticamente esemplari<sup>216</sup>.

Incarnerà perfettamente quel ruolo Gaspare Contarini<sup>217</sup>, il nobiluomo che negli anni a cavallo della tempesta luterana, e ben prima di approdare nel 1535 alla porpora cardinalizia, si imporrà come promotore dei più coraggiosi tentativi di riforma delle istituzioni ecclesiastiche all'interno del mondo cattolico, incontrando sulla sua strada altri concittadini capaci di ritagliarsi un posto privilegiato nella storia religiosa di quei decenni<sup>218</sup>. Primi tra questi Vincenzo Querini e Tommaso Giustiniani, i due patrizi cresciuti accanto a Pietro Bembo coltivando comuni passioni letterarie e filosofiche di ispirazione neoplatonica, le cui vite intraprenderanno però precocemente, sul finire del primo decennio del Cinquecento, la strada di un'ineludibile vocazione che li porterà entrambi in breve tempo, all'inizio del successivo decennio, a compiere la scelta eremitica e a prendere l'abito monacale presso il convento di Camaldoli<sup>219</sup>. Una decisione dettata innanzitutto da ragioni personali, ma alla quale farà seguito un crescente impegno sul versante anche pubblico del rinnovamento della chiesa e della condanna del degrado delle sue istituzioni, culminante nella pubblicazione del celebre *Libellus* indirizzato, come monito per un mutamento di rotta, al neoletto papa Leone X nel 1513<sup>220</sup>.

Uniche e irripetibili, le vicende del Contarini, del Querini e del Giustiniani costituiscono le punte di diamante di un atteggiamento che si configura tuttavia come un sentire diffuso tra i gentiluomini veneziani di quell'epoca, a cominciare dai molti che, sull'onda emotiva delle scelte dei due autori del *Libellus*, avvertirono negli anni immediatamente successivi la tentazione di seguirli sulla strada della vita eremitica e dell'abbandono del 'mondo'<sup>221</sup>. Ma anche prescindendo dalle vicende riguardanti chi ebbe modo di confrontarsi con quelle figure di primo piano, ciò che affiora dagli studi sul contesto lagunare di primo Cinquecento è il complessivo fermento religioso di larghe fasce del mondo laico. Incentivate in tal senso tanto dall'attività associativa delle antiche Scuole cittadine e delle nuove istituzioni caritative<sup>222</sup>, quanto dalla formidabile lievitazione dell'editoria devota, veicolo di una nuova esperienza di fede, personale e non rituale, di cui si è cercato di definire i contorni nel capitolo precedente. Il tutto nel segno di un fervore che spesso si colora di accenti turbati e drammatici, specialmente nei momenti, terribili per Venezia, che seguono la disfatta di Agnadello del 1509. Oppure in quelli segnati dall'insinuarsi nei diversi ambienti cittadini delle istanze protestanti, che ad esempio trovarono ascolto tra alcune delle personalità con le quali si confrontò, a partire dal suo ritorno in laguna nel 1525, il girovago Lorenzo Lotto. La cui parabola è stata non a caso oggetto, a cominciare soprattutto dagli anni settanta

del Novecento, di molte delle più penetranti indagini finora tentate in merito alle relazioni tra la produzione artistica della prima metà del Cinquecento e la cultura religiosa del contesto veneziano, con particolare riferimento ai suoi ceti laici<sup>223</sup>.

È anche sulla scorta di queste esperienze di ricerca, e di altre di profilo affine condotte a partire dai medesimi anni<sup>224</sup>, che si è portati a tentare per il caso di Savoldo qualche accertamento sullo stesso terreno, sollecitato in prima battuta da quei singolari ritratti sopra commentati, che invitano a cercare indizi di segno concorde nella storia del pittore. Al riguardo non vanno trascurati alcuni spunti significativi che affiorano già all'interno della stagione più precoce di Savoldo<sup>225</sup>, scandita da non poche opere riconducibili alla tematica eremitica, così in voga nella Venezia del tempo ed evocata innanzitutto dal *pendant* con l'*Elia* e i *Santi Antonio abate e Paolo eremita*, oggi diviso tra Washington e Venezia. A fronte della probabile committenza pubblica di quei dipinti, non si possono nutrire dubbi circa l'originaria destinazione collezionistica di due creazioni di poco successive, collocabili ormai a ridosso del 1521, vale a dire la *Visione di san Girolamo (?)* del Museo Puškin di Mosca e le *Tentazioni di un santo (sant'Antonio abate?)* del Timken Museum of Art di San Diego<sup>226</sup> (figg. 81-82). Nuovamente incentrate sui protagonisti del mondo anacoretico, le tavole rappresentano le invenzioni più sofisticate messe a punto dal pittore in tutta la sua carriera, in virtù anche della varietà di suggestioni che le qualificano<sup>227</sup>. All'imprevedibile plagio raffaellesco – tratto dal cosiddetto gruppo di Enea e Anchise dell'*Incendio di Borgo*<sup>228</sup> – che fa la sua apparizione sotto sembianze mostruose nella probabile *Visione di san Girolamo*, le due opere uniscono infatti un vero e proprio campionario di riferimenti alla cultura d'oltralpe che consente di sorprendere Savoldo in alcune citazioni letterali da modelli eterogenei. Lo dimostra il puntuale prestito da un'incisione di Lucas Cranach del 1506 individuabile nei diavoli trasparenti che tormentano il protagonista del dipinto di Mosca, al quale replica la dipendenza da un'invenzione di Jeronimus Bosch dei mostriciattoli e delle immagini infernali da cui fugge il santo dell'opera di San Diego<sup>229</sup>. Due rimandi che si pongono in sintonia con il tono generale squisitamente 'ponentino'<sup>230</sup> di entrambi i dipinti, apprezzabile sia negli incendi furiosi che divampano nei fondi, sia nelle strane concrezioni rocciose dei paesaggi, ispirate alle creazioni visionarie delle tavole di poco precedenti del fiammingo Joachim Patinier. Quanto basta per ribadire la più che verosimile destinazione veneziana delle opere, perfettamente in linea con le predilezioni dei collezionisti di quella città e con la loro passione per le invenzioni capricciose divulgate dai pittori degli antichi Paesi Bassi di primo Cinquecento<sup>231</sup>.

Quello che però preme sottolineare è anche la notevole ricchezza di contenuti sul piano iconografico delle due invenzioni, che eludono la *routine* delle convenzionali immagini eremitiche, introducendo ad esempio con grande risalto il motivo dei paesaggi 'moralizzati'<sup>232</sup>. Sulla scorta dei quali i santi vedono giocare drammaticamente il loro destino tra i fuochi minacciosi sulla destra e le rasserenate aperture naturali sulla sinistra. Per non dire della stessa rappresentazione tutt'altro che canonica dei protagonisti, non a caso a lungo oggetto di discussioni circa la loro reale identità<sup>233</sup>. La sensazione, dunque, è quella di trovarsi davanti a opere destinate a veri e propri cultori delle pratiche anacoretiche, da ricercare verosimilmente tra quei nobili lagunari attratti, almeno nelle intenzioni, dal distacco dal 'mondo' promosso dal Querini e dal Giustiniani<sup>234</sup>.

Per cercare conferme a queste ipotesi è bene tuttavia puntare, come sempre, alla "riassunzione di fatti certi e di persone vive"<sup>235</sup>: una ricerca al momento infruttuosa per le

due opere di Mosca e San Diego, ma che fortunatamente dà buoni risultati quando si sposta lo sguardo sul cammino successivo dell'artista. Le fonti e i documenti a nostra disposizione permettono infatti di ricostruire in modo piuttosto ampio la mappa dei collezionisti accertati di Savoldo, specie per quanto riguarda le sue prolungate relazioni con il contesto veneziano.

A fornire una preziosa fonte di informazione sono, innanzitutto, le *Notizie* di Marcantonio Michiel, che nell'ambito della loro perlustrazione delle raccolte lagunari incrociano le opere del pittore in due diversi contesti, tra di essi peraltro intimamente legati. Dopo aver visto in casa di Francesco Giglio (o Zio)<sup>236</sup>, prima del 1523, una *Lavanda dei piedi* e una "tela a guazzo" di incerto soggetto, oggi entrambe perdute<sup>237</sup>, Michiel si imbatte infatti in Savoldo una seconda volta nella residenza del nipote di Francesco, Andrea Odoni<sup>238</sup>. Vale a dire il celebre protagonista del ritratto lottesco delle collezioni reali inglesi, la cui raccolta, visitata in questo caso nel 1532<sup>239</sup> e comprendente anche il patrimonio ereditato dal Giglio, annoverava altri due esemplari dell'artista bresciano: una non meglio specificata *Nuda*, anch'essa irreperibile<sup>240</sup>, e una *Continenza di Scipione* per la quale si dispone almeno di una copia antica, utile a testimoniare l'invenzione compositiva<sup>241</sup>.

Considerati i loro estremi anagrafici, è pressoché certo che tanto il Giglio quanto l'Odoni commissionarono direttamente i loro dipinti al pittore bresciano. Il quale dunque dovette entrare personalmente in contatto con questi due personaggi, in grado di guadagnarsi una reputazione di primo piano presso gli intenditori d'arte del tempo, a partire dall'Aretino. Una circostanza non scontata se si considera la loro estraneità alle sfere della nobiltà cittadina: il primo, infatti, era forse un gioielliere, mentre il secondo proveniva da una famiglia di origine milanese, trasferitasi in laguna alla fine del Quattrocento<sup>242</sup>. Quello che più conta nella nostra ottica, tuttavia, è la posizione di assoluto prestigio che dapprima Francesco, morto nel 1523, e poi Andrea, occuparono all'interno della Scuola Grande di Santa Maria della Carità, la confraternita aggregata al monastero omonimo dei canonici lateranensi e fisicamente collocata accanto a quest'ultimo, come sa bene ogni visitatore delle Gallerie dell'Accademia veneziane, sorte due secoli fa proprio all'interno di quegli edifici. Nei documenti della congregazione i due collezionisti sono menzionati a più riprese tra i "degni" della Scuola: un incarico che il Giglio assumerà per la prima volta, per quanto è noto, nel 1502<sup>243</sup> e al quale invece Odoni – committente anche di Sebastiano Serlio – accederà a partire dal 1513, inaugurando in quella circostanza una dimestichezza con l'istituzione che crescerà nel tempo e che troverà un suggello spettacolare al momento dei suoi funerali. Quando oltre trecento confratelli di Santa Maria della Carità accompagneranno solennemente il corpo del defunto alla sepoltura<sup>244</sup>.

### Nel mondo degli Incurabili

Mantenendo fede alla sua dedizione, la Scuola di Santa Maria della Carità si distingueva per una serie di attività caritative e in particolare per le iniziative di ospitalità rivolte ai bisognosi, ai pellegrini e ai confratelli poveri, alle quali venivano destinate anche sedi esterne di competenza dei chierici regolari lateranensi, come il monastero dell'isola di San Clemente.

In apparenza poco utile al caso nostro, questa prima apertura di scenario sul mondo assistenziale veneziano, sollecitata dalle vicende di Giglio e Odoni, appare invece di grande rilevanza. A farcelo intuire è una notizia trascurata rintracciabile nel testamento steso dal Savoldo il 17 ottobre 1526. Laddove tra i vari beneficiari dei suoi non molti beni figura menzionato, come si è rapidamente fatto notare in precedenza, anche "l'uspidali novo de li incurabili"<sup>245</sup>.

Quasi disperso dentro la prosa disordinata del documento, l'inciso appare del massimo interesse, in quanto consente di illuminare la familiarità dell'artista con una delle realtà più fervide del mondo caritativo lagunare di quegli anni, vale a dire l'ospedale degli Incurabili, l'edificio il cui lungo prospetto tuttora si affaccia sulle acque della Giudecca, all'altezza delle Fondamenta delle Zattere<sup>246</sup> (fig. 143). Inaugurato tra il gennaio e il febbraio del 1522, dunque a ridosso del testamento savoldesco<sup>247</sup>, il ricovero introduceva a Venezia una tipologia di istituto ospedaliero che aveva conosciuto grande fortuna in Italia a partire dall'inizio del Cinquecento e che si proponeva come obiettivo prioritario – ma non esclusivo – quello di accudire appunto gli 'incurabili', vale a dire le vittime della sifilide, il 'mal francese' diffusosi con esiti spaventosi, soprattutto nei centri urbani della penisola, a partire dagli ultimi anni del XV secolo<sup>248</sup>.

Sulla scorta anche dei riscontri offerti dal più antico di questi istituti, quello sorto a Genova tra il 1499 e il 1500, è ormai dimostrato che gli ospedali degli Incurabili costituivano quasi sempre una diretta filiazione dell'oratorio del Divino Amore<sup>249</sup>, la confraternita composta in prevalenza da laici il cui primo sodalizio risulta non a caso proprio quello genovese, fondato nel 1497 da alcuni figli spirituali della mistica Caterina Fieschi, ai quali si deve la nascita del ricovero nella città ligure.

Contraddistinto dunque fin dalle sue origini da una precisa vocazione assistenziale, enunciata senza ambiguità nei suoi capitoli fondativi<sup>250</sup>, l'oratorio del Divino Amore conobbe un passaggio decisivo della propria storia allorché il primitivo nucleo genovese sollecitò la fioritura, a Roma, di una seconda, più larga comunità, certamente già operativa prima del 1515, anno in cui diede vita al locale ospedale degli Incurabili di San Giacomo in Augusta<sup>251</sup>. I tempi dunque coincidono perfettamente con quelli della celebrazione, nella città papale, del Concilio Lateranense V (1512-1517), l'assemblea che soprattutto negli anni di Leone X fu animata da intense aspettative in merito al rinnovamento della chiesa e alla rinascita morale della cristianità. Istanze che rimasero in larga parte frustrate ma che è importante rievocare in quanto costituirono il terreno sul quale si giocò la sintonia tra il Concilio e la neonata confraternita<sup>252</sup>. Proprio a quest'ultima appartenevano infatti alcuni degli interlocutori più accesi in senso riformista dell'assemblea lateranense, come il futuro vescovo e cardinale fiorentino Antonio Pucci, figlio spirituale della mistica bolognese Elena Duglioli Dall'Olio, ma anche amico di Tommaso Giustiniani e Vincenzo Querini, i nobiluomini veneziani da poco fattisi camaldolesi, dei quali aveva certamente letto il *Libellus* del 1513.

Differentemente da quella genovese, le cui consuetudini sembrano porsi in continuità con le tradizioni delle confraternite medievali, la comunità romana si configurava del resto come un vero e proprio cenacolo spirituale<sup>253</sup>. All'interno del quale le "conversazioni devote" previste dagli statuti della congregazione dovevano toccare i temi più caldi della vita religiosa contemporanea, grazie anche all'apporto fornito dalle molte figure eccellenti che, insieme al Pucci, componevano la cospicua schiera degli affiliati. Gli importanti documenti reperiti a suo tempo da Antonio Cistellini<sup>254</sup> permettono infatti di fare luce in modo piut-

tosto preciso (nonostante i vincoli di segretezza e di anonimato cui erano obbligati tutti i confratelli) sulla consistenza del Divino Amore romano, rivelando la presenza al suo interno, innanzitutto, di Gaetano da Thiene e di Giovan Pietro Carafa, futuro papa Paolo IV. I due religiosi, cioè, che nel 1524 si renderanno protagonisti della nascita dei chierici regolari teatini, l'ordine entro il quale sarà in qualche modo riassorbita l'esperienza della stessa confraternita romana, della cui esistenza non si hanno più notizie dopo quella data.

Ad affiancare il Pucci e i due fondatori dei teatini c'erano poi sia campioni della pratica assistenziale, come il laico genovese Ettore Vernazza, già principale iniziatore della congregazione nella città ligure, e il bresciano Bartolomeo Stella, sia personalità dal profilo più militante in senso ideologico, dal giovane Gian Matteo Giberti, futuro vescovo riformatore di Verona, al girovago presule dalmata Tommaso Negri, conosciuto soprattutto per il suo impegno nella lotta contro i turchi. Fino all'inquieto Marcantonio Flaminio, destinato a diventare, tramite le sue compromissioni con il circolo di Viterbo e la pubblicazione del *Beneficio di Cristo*, uno tra i principali artefici dell'accoglimento in Italia delle idee eterodosse<sup>255</sup>.

Non è dunque difficile immaginare il clima animato che doveva contraddistinguere quel sodalizio, la cui capacità di incidere sul contesto contemporaneo appare testimoniata anche dalle iniziative che esso seppe diffondere negli altri centri italiani tramite la nascita di ulteriori famiglie del Divino Amore e la costruzione di nuovi ospedali degli Incurabili, che non necessariamente presupponevano l'esistenza in loco di una specifica confraternita. Una circostanza documentata ad esempio, spostando l'attenzione verso un orizzonte contiguo al caso nostro, dall'episodio bresciano, dove ben prima della nascita del confraternita locale, avvenuta nel 1525 per volontà di Bartolomeo Stella, lo stesso prelado aveva promosso in città l'edificazione dell'ospedale degli Incurabili. Un'iniziativa che risulta infatti già avviata nei primi anni venti e che subito trovò il sostegno morale ed economico del vescovo Mattia Ugoni, venerabile figura di riferimento del panorama religioso cittadino<sup>256</sup>.

Qualcosa di simile era accaduto, per tornare al punto da cui eravamo partiti, anche a Venezia, dove la nascita dell'ospedale sulle Fondamenta delle Zattere non presuppone l'insediarsi di un sodalizio di confratelli<sup>257</sup>, ma scaturì direttamente nei primi mesi del 1522 dalla predicazione e dallo zelo caritativo di Gaetano da Thiene, il protonotario vicentino che nel 1518 aveva lasciato Roma per tornare in Veneto e diffondere nella sua terra d'origine la spiritualità del Divino Amore. Approdato in laguna tra il 1519 e il 1520, Gaetano era stato infatti capace di coinvolgere in poco tempo un gruppo di laici composto da nobiluomini e soprattutto da nobildonne, appartenenti alle famiglie più illustri della città<sup>258</sup>. Insieme ai quali aveva cominciato a occuparsi della cura e del ricovero, "in suo loco al Spiritu Sancto", non solo dei contagiati dalla sifilide, ma anche degli altri bisognosi che giacevano abbandonati al loro destino "suso le strade e sotto portegi de chiese e luogi publici, sì a Rialto come a San Marco"<sup>259</sup>. Nasceva così, nei pressi appunto della chiesa dello Spirito Santo, il più antico insediamento dell'ospedale degli Incurabili, destinato fin dai suoi primi anni di attività a porsi come un nuovo modello di assistenza organizzata nell'ambiente cittadino e come un vero catalizzatore delle propensioni caritative coltivate dai più disparati protagonisti della popolazione veneziana, tra cui, come abbiamo visto, il nostro Giovan Girolamo Savoldo<sup>260</sup>.

Una circostanza, quest'ultima, tutt'altro che sorprendente, se si considera il coinvolgimento nella contemporanea produzione artistica di molti dei protagonisti chiamati in

causa analizzando l'esperienza del Divino Amore e degli Incurabili. A cominciare dal fiorentino Antonio Pucci, che insieme allo zio cardinale Lorenzo Pucci giocò un ruolo decisivo nella commissione di una delle opere più rappresentative della spiritualità di primo Cinquecento. Mi riferisco alla *Santa Cecilia* di Raffaello, il capolavoro capace di rinnovare in senso estatico e visionario la concezione della pala d'altare, voluto intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento per la propria cappella di famiglia in San Giovanni in Monte a Bologna da Elena Duglioli Dall'Olio. Vale a dire proprio la madre spirituale di Antonio Pucci, con il quale condivise almeno in parte la messa a punto dei contenuti devoti di quel dipinto cruciale<sup>261</sup>.

Gli studi di Valerio Guazzoni hanno poi da tempo dimostrato come il sodale di Bartolomeo Stella nella fondazione dell'ospedale bresciano, vale a dire il vescovo di Famagosta Mattia Ugoni, si configuri quale assiduo interlocutore, nel corso degli anni venti del Cinquecento, di uno dei più fedeli compagni di avventura di Savoldo, il suo concittadino Moretto, che proprio su incarico del prelado realizzò alcune delle imprese in grado di eleggerlo a sensibile interprete delle passioni religiose e delle istanze riformatrici della città lombarda<sup>262</sup>. È infatti grazie alla preferenza a lui accordata dall'Ugoni che il pittore mise mano, nel 1520, allo stendardo della confraternita delle Santissime Croci<sup>263</sup>, cui fece ravvicinato seguito la decorazione ad affresco di un ambiente del palazzo bresciano dell'ecclesiastico, per il quale Moretto dipinse tra l'altro una rara immagine di *Mosè e il rovelto ardente*, interpretata in modo convincente, anche sulla scorta degli scritti del vescovo di Famagosta, come un'allusione alle condizioni di sofferenza della chiesa<sup>264</sup>.

Accanto a queste storie già esplorate, non meno significativo mi pare infine un ulteriore episodio, mai osservato in quest'ottica, in grado di farci davvero toccare con mano le contaminazioni tra il mondo del Divino Amore e le contemporanee esperienze figurative. Quello cioè che chiama in causa il vescovo dalmata Tommaso Negri, le cui relazioni con il contesto artistico sono documentate dal memorabile ritratto che Lorenzo Lotto gli dedicò nel 1527 (fig. 140), immortalandolo in un istante di concentratissima preghiera, con un libro aperto davanti a sé e lo sguardo fisso nel vuoto. Conservato nel convento francescano di Sant'Antonio a Spalato<sup>265</sup>, dove il Negri si era ritirato negli ultimi anni della sua vita, il dipinto non è stato certo trascurato all'interno della sovrabbondante storiografia riguardante i committenti di Lotto, che non mi pare abbia mai però messo l'accento sull'appartenenza di Tommaso alla confraternita del Divino Amore e sulle circostanze connesse a quel capitolo della sua storia<sup>266</sup>. Penso, ad esempio, a quanto avvenne nell'agosto 1522, quando il Negri si trovò ad assistere in prima persona gli infermi del neonato ospedale degli Incurabili di Venezia e predicando tra quelle mura parlò con una tale enfasi che, come riferisce il Sanudo, "fece tutti lachrimar"<sup>267</sup>. Parole alle quali non si fatica a credere davanti allo struggente ritratto lottesco di qualche anno più tardo, capace di restituire tutto il fervore della preghiera del vescovo, intento a meditare sulla Passione di Cristo evocata dal Crocifisso appoggiato giusto sul cuore.

Al di là della sua forza evocativa, il dipinto di Spalato ci dice però anche altro, invitandoci di nuovo a concentrare lo sguardo sul suo autore, la cui vicenda personale si pone come la più vivida testimonianza dell'intreccio che poteva tenere unite, in questi anni, le trame dell'impegno caritativo, tanto dei laici come dei religiosi, e quelle del mondo artistico. Il ritrovamento da parte di Francesca Cortesi Bosco del primo testamento di Lotto, redatto il 25 marzo 1531<sup>268</sup>, offre infatti indizi precisi della personale compromissione del pittore veneziano con il contesto assistenziale e, in particolare, con l'ospedale dei Derelitti (detto

anche del Bersaglio), ai Santi Giovanni e Paolo, che egli nomina addirittura come erede universale dei suoi beni. Una scelta motivata dalle riflessioni poste in apertura del documento, nelle quali l'artista dichiara di non voler beneficiare di nulla i suoi parenti, che gli paiono "comodi senza abisogno", e di aver invece "voltato l'anima a poveri de Jesu Christo". Da leggersi anche alla luce dei suoi legami con la comunità domenicana di San Zanipolo, alla quale il ricovero dei Derelitti si appoggiava, gli orientamenti di Lorenzo saranno ribaditi dal testamento del 1546, nel quale risultano confermati i contenuti di quello precedente, e soprattutto da ciò che accadde nel 1549 quando, poco prima di lasciare definitivamente la laguna, Lotto venne addirittura nominato tra gli otto governatori dell'ospedale<sup>269</sup>. Tutte indicazioni che non mancano di trovare una contropartita sul versante dell'attività del pittore, dal momento che in data 24 luglio 1546 il *Libro di spese diverse* registra la realizzazione di un ritratto dell'allora governatore dell'istituto, Vincenzo Frizier, per il quale Lorenzo aveva contestualmente eseguito anche "un quadro de San Hieronimo in penitentia a l'hermo", la cui identificazione è ancora oggi controversa<sup>270</sup>.

La convergenza tra i propositi del testamento lottesco e i simili intendimenti di cui dà conto, con il suo accenno all'ospedale degli Incurabili, il testamento dettato da Savoldo solo cinque anni prima, è un fatto su cui è difficile sorvolare. Tanto più che a dare sostanza a quella coincidenza d'atteggiamento contribuiscono le strettissime relazioni che uniscono l'istituzione beneficiata dal pittore bresciano e l'ospedale dei Derelitti, la cui nascita si configura alla stregua di un'immediata emanazione della scintilla innescata dalla fondazione degli Incurabili. Costruito sul terreno appena alle spalle della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, il ricovero del quale Lotto diverrà governatore era sorto infatti nell'inverno del 1527-1528<sup>271</sup>, con lo scopo di fornire soccorso alle folle di disperati che in quei mesi erano giunti dalla Terraferma e dalle isole vicine, diffondendo per la città una sofferenza tumultuosa di questuanti, registrata da un altro passo di grande suggestione del diario di Marin Sanudo, del febbraio del 1528<sup>272</sup>. Dopo che un'iniziativa della Repubblica aveva contribuito ad avviare i lavori edilizi, il compito di portare avanti l'impresa e di organizzarne l'attività ricadde immediatamente su due nobili veneziani, Girolamo Cavalli e, soprattutto, Girolamo Miani, il futuro fondatore dell'ordine dei somaschi e futuro santo, che poco prima del 1525, al culmine di un appassionato percorso spirituale, aveva abbandonato la carriera militare e politica nella marca trevigiana per assecondare la propria totalizzante vocazione caritativa.

A Venezia, sul finire del 1527, il Miani era entrato in rapporto con Gaetano da Thiene e Giovan Pietro Carafa, i confratelli del Divino Amore ormai divenuti chierici teatini e approdati in laguna da poco per sfuggire al Sacco di Roma. Per quanto le precise dinamiche di quegli incontri siano in parte oscure<sup>273</sup>, tutto fa supporre che fu proprio la frequentazione dei recenti promotori dell'ospedale degli Incurabili a convincere il Miani a intraprendere la medesima strada e dunque a progettare la messa in opera del nuovo ricovero ai Santi Giovanni e Paolo. Del resto, che tra quei benefattori radunatisi a Venezia in anni di grande fervore assistenziale dovesse instaurarsi una speciale dimestichezza lo fa capire un prezioso ricordo di poco più tardo del nunzio apostolico Girolamo Aleandro, in grado di restituire con nitidezza il clima del frangente qui ripercorso. In un appunto del diario dell'Aleandro risalente al 6 gennaio 1531, il nunzio dà conto infatti di una visita effettuata insieme al vescovo Gian Matteo Giberti al convento di San Niccolò da Tolentino, sede veneziana della neonata comunità teatina, in una sala della quale trovò radunati fino a tarda notte il Carafa, i due animatori dell'ospedale dei Derelitti, vale a dire il Miani e il Cavalli,

e quattro governatori degli Incurabili: Vincenzo Grimani, Agostino da Mula, Antonio Venier e Giacomo Giovanni della Seta. Quasi un vertice (da integrare idealmente con Gaetano da Thiene, a tutti gli effetti parte del gruppo) tra i massimi sostenitori dell'attività caritativa veneziana del tempo, dei quali l'estensore della nota non mancò di sottolineare l'ardore morale, qualificandoli come "viri probi et sanctis augendae religionis et pietatis operibus intentissimi"<sup>274</sup>.

Difficile immaginare una testimonianza più eloquente dell'intima continuità tra l'esperienza degli Incurabili e l'ospedale dei Derelitti; e che il fotogramma notturno offerto dall'Aleandro sia del tutto veritiero lo ribadiscono le ricognizioni compiute dagli studi moderni sulla storia dell'assistenza. Basti pensare alle indagini dedicate al contesto veneziano da Brian Pullan, che hanno saputo cogliere la sostanziale omogeneità di quelle iniziative e delle altre sorte negli anni di poco successivi sulla base dei medesimi presupposti, come le Convertite e le Zitelle alla Giudecca o il Soccorso a Dorsoduro. È proprio in seno a queste istituzioni che prende infatti forma quella "nuova filantropia" (per utilizzare la felice definizione di Pullan), le cui istanze si diffondono come un sentire comune presso larghe fasce della migliore società veneziana della prima metà del Cinquecento, favorendo la lievitazione al suo interno di uno spirito entusiastico e consapevole, in grado di innestarsi, vivificandola e rinnovandola, sulla secolare tradizione caritativa e ospedaliera della città e delle sue Scuole<sup>275</sup>.

A chi si ponga sulle tracce di esperienze figurative in grado di echeggiare questo fenomeno appassionante, il riscontro più intenso e immediato appare senz'altro quello offerto dalla pala con l'*Elemosina di sant'Antonino* realizzata nel 1542 da Lorenzo Lotto proprio per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 144). Allestita con l'efficacia realistica delle opere migliori del pittore, la grande tela si configura come una vibrante rievocazione della pratica caritativa e della sua rigorosa disciplina, tra il canonico zelante che raccoglie le suppliche provenienti dalla folla accalcata dei bisognosi e il suo collega non meno compassionevole che mette mano alla borsa dei denari. Il tutto sotto la tutela del vescovo domenicano fiorentino – fondatore esattamente cent'anni prima del sodalizio dedicato all'assistenza ai 'poveri vergognosi', i benestanti caduti in miseria –, al quale due angeli in volo sembrano suggerire all'orecchio parole utili a incentivare l'azione misericordiosa che si sta compiendo<sup>276</sup>.

Nella sua dimensione corale e trepidante, che ne fa un manifesto programmatico dell'assistenza organizzata, la tela lottesca sollecita a ricercare riverberi di segno analogo nella produzione degli altri artisti in accertati rapporti con quel mondo. Come appunto lo fu Savoldo, la cui complicità con la realtà degli Incurabili va letta accanto a ulteriori indizi di simile registro, a partire da quelli forniti dalle vicende già evocate di Giglio e Odoni, suoi precoci estimatori a Venezia, e dalla loro solida dimestichezza con la Scuola di Santa Maria della Carità. Benché l'identità devozionale e culturale della confraternita, così come quella delle altre Scuole veneziane, presentasse caratteri in parte distinti rispetto ai nuovi progetti ospedalieri cinquecenteschi nati sulla scia del Divino Amore, nulla impedisce di immaginare l'esistenza di una sintonia tra questi due mondi dell'assistenza. Tanto più che a fornire argomenti in tal senso contribuiscono anche alcuni segnali concreti sui quali ha posto l'accento Andrea Nordio, sottolineando ad esempio l'ospitalità prontamente offerta a Gaetano da Thiene, al Carafa e ai primi dodici teatini approdati a Venezia in fuga dal Sacco di Roma, nel giugno 1527, dai "frati di la Caritate" del monastero di San Clemente<sup>277</sup>. Per non dire di ciò che avvenne il 6 gennaio 1531, quando i protagonisti dell'appas-

sionato convegno presso i Tolentini raccontato dall'Aleandro, una volta concluso il loro incontro decisero di recarsi proprio al “templum Charitatis”.

È anche tenendo sullo sfondo questo scenario che occorre dunque osservare le figure del Giglio e dell'Odoni e, con esse, le opere di Savoldo conservate nelle loro collezioni. In particolare quelle registrate prima del 1523 dal Michiel nella casa del Giglio, tra le quali compariva un dipinto dall'iconografia estremamente rara nell'ambito della produzione per il collezionismo privato<sup>278</sup>, vale a dire la *Lavanda dei piedi*. Una scena cioè dai contenuti squisitamente caritativi, incentrata sul gesto di umiltà e di servizio di Cristo, nella quale si è già ipotizzato di riconoscere un aggancio all'impegno del proprietario sul terreno assistenziale, in qualità di “decano” della Scuola Grande di Santa Maria della Carità<sup>279</sup>. Del tutto plausibile, questa interpretazione mi pare acquisisca ulteriore consistenza qualora la si ricolleggi a una notizia a dir poco preziosa riferita ancora una volta da Sanudo all'altezza della settimana santa del 1524 e relativa, in quel caso, a uno specifico episodio verificatosi in seno all'ospedale degli Incurabili veneziano.

Racconta infatti il cronista che, in occasione del Giovedì santo, i procuratori dell'ospedale e le loro consorti decisero di inscenare all'interno dell'ospizio una teatrale rievocazione della vicenda riferita dal Vangelo di Giovanni e si mostrarono a tutti nell'atto di lavare i piedi ai malati ricoverati: “li zentilomeni, procuratori et altri [...] con grande humilità lavoro li piedi a li poveri infranzozati, et le done zentildone lavoro i piedi a le done over femene inferme del dicto mal”<sup>280</sup>.

È difficile immaginare un fotogramma che faccia luce in modo più eloquente sulle implicazioni che poterono stare all'origine del perduto dipinto savoldesco, da immaginarsi di poco anteriore alla vicenda descritta da Sanudo. Tanto che è lecito chiedersi, allargando lo sguardo, se proprio il comune coinvolgimento sul fronte devozionale e caritativo costituisca una delle ragioni che facilitò la familiarità fra Savoldo e Francesco Giglio; così come quella che di lì a breve legherà al nipote di quest'ultimo, Andrea Odoni, sia il pittore bresciano, sia soprattutto Lorenzo Lotto. Il quale, nel famoso ritratto realizzato nel 1527 (fig. 139), lo raffigurerà circondato dalle sculture antiche che tanto vagheggiava, non però al punto da indurlo a trascurare il segno della propria fede, ben visibile nel Crocifisso appeso al petto che il collezionista ci invita a osservare, avvicinando a esso la mano sinistra<sup>281</sup>.

### Giovan Paolo Averoldi: “homo devoto et elimosinario”

Più ancora che nelle vicende del Giglio e dell'Odoni, la contiguità dei committenti di Savoldo con le tematiche evocate da queste pagine trova tuttavia conferma in un altro personaggio fin qui poco esplorato. Si tratta del bresciano Giovan Paolo Averoldi<sup>282</sup>, l'esponente dell'illustre casata della città lombarda che in un appunto dei suoi diari risalente al 1527, e dunque perfettamente coincidente al ritratto lottesco di Andrea Odoni, si dichiara presente nella dimora veneziana del concittadino (e quasi coetaneo) Savoldo per definire la commissione al pittore di un *San Girolamo*<sup>283</sup>.

Per comprendere quale ruolo occupi l'Averoldi nella nostra storia occorre spostare lo sguardo sulla sua città natale, guidati dalla consapevolezza che la “nuova filantropia” in grado di ispirare molte personalità del mondo religioso e laico nei primi decenni del secolo non fu un fenomeno solo veneziano. Per rendersene conto è sufficiente ricordare

che la nascita in laguna dell'ospedale degli Incurabili avvenne in anni successivi al sorgere di analoghe iniziative non solo a Roma, ma anche a Napoli, a Vicenza, patria di Gaetano da Thiene, e proprio a Brescia, dove a innescare l'impresa all'aprirsi degli anni venti del Cinquecento contribuì, come si è visto, Bartolomeo Stella, personalità più illustre della nutrita compagnia di esponenti della città lombarda affiliati al Divino Amore romano.

Corroborata dalla successiva nascita, nel 1524, dei chierici regolari teatini, la diffusione a largo raggio sul territorio italiano della nuova sensibilità assistenziale trovò poi, a partire degli anni immediatamente successivi, un contributo decisivo nella figura di Girolamo Miani, l'iniziale animatore, assieme a Girolamo Cavalli, dell'ospedale dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo. Il percorso del Miani<sup>284</sup> si caratterizza infatti per uno straordinario attivismo anche al di fuori dai confini veneziani, che sembra avere inizio poco dopo il 6 febbraio 1531, quando il futuro santo, in una dimessa cerimonia davanti ai propri parenti e alla presenza di un notaio, si spogliò delle vesti e dei beni nobiliari indossando, non solo simbolicamente, l'abito dei poveri<sup>285</sup>.

Trasferitosi nei mesi successivi agli Incurabili veneziani, al principio del 1532 Girolamo diede avvio infatti, sulla scorta di un iniziale invito del vescovo di Bergamo, Pietro Lippomano, a una frenetica peregrinazione per i vari centri dell'Italia settentrionale, che lo portò dapprima a Verona e quindi lo condusse più a occidente, facendogli toccare, tra le altre, le città di Brescia, Bergamo, Milano, Pavia e Como<sup>286</sup>. Tutti luoghi nei quali egli seppe avviare nuove realtà caritative indirizzate specialmente alla tutela degli orfani (una problematica sulla quale si era già impegnato nei precedenti anni veneziani), ma che non disdegnavano di affrontare anche altre emergenze, dalla cura degli infermi alla conversione delle prostitute. Fu nel corso di questo itinerario che, nel 1533, Girolamo fondò la Compagnia dei Servi dei poveri derelitti, localizzandone poco dopo la casa madre a Somasca, piccolo paese nella bergamasca che darà il nome a questo ulteriore ordine nato sulla spinta delle istanze assistenziali di quegli anni.

Quello che conta qui sottolineare, tuttavia, è il fatto che l'operato del Miani diede vita in tutti i contesti frequentati a un seguito di laici appassionati, capaci di garantire la sussistenza economica delle realtà caritative da lui inaugurate. I risultati di questa opera di proselitismo si possono verificare consultando sia la biografia del santo redatta a metà Settecento da Stanislao Santinelli, sia soprattutto le aggiunte apportate a quel testo qualche decennio più tardi da Ottavio Paltrinieri e in larga parte basate sulla consultazione di un perduto taccuino redatto non oltre il 1538 e contenente i nomi di molti dei personaggi, laici e religiosi, che a quella data risultavano coinvolti nelle iniziative caritative promosse dal gentiluomo veneziano nelle varie città dell'Italia settentrionale<sup>287</sup>.

Le informazioni fornite da quel testo risultano davvero di grande interesse, come già ci fa capire il fatto che esse consentono di identificare tra i nobiluomini che maggiormente sostennero le attività avviate dal fondatore dei somaschi a Bergamo – dove egli mise piede nel 1532 – il conte e cavaliere Domenico Tassi, figura non certo secondaria nel mondo artistico della città lombarda. Dopo essere stato tra i protagonisti della fortuna locale di un campione della pittura devota come il Bergognone<sup>288</sup>, con l'arrivo in città di Lorenzo Lotto il Tassi si era infatti inserito tra i sostenitori dell'artista veneziano, al quale aveva commissionato tra l'altro un piccolo *San Girolamo* e soprattutto la spettacolare coppia di dipinti alla quale apparteneva proprio il *Commiato di Cristo dalla Vergine alla presenza di Elisabetta Rota*, moglie del Tassi. Vale a dire il capolavoro del 1521 conservato alla Gemäldegalerie di Berlino (figg. 1-2) dal quale ha preso spunto questo volume e che in

origine si collocava in *pendant* con un'immagine in qualche modo speculare, oggi nota solo attraverso una copia, nella quale il nobiluomo bergamasco era raffigurato in meditazione accanto alla *Natività*<sup>289</sup>.

Come registrano i suoi biografi, il soggiorno bergamasco del Miani si colloca in stretta sintonia di tempi con l'approdo del "nuovo apostolo"<sup>290</sup> a Brescia, dove l'arrivo di Girolamo risulta segnalato anche da una pagina della cronaca di Pandolfo Nassino, che lo data esattamente al 9 maggio del medesimo 1532<sup>291</sup>. A quell'epoca la città già annoverava alcune importanti esperienze cresciute sull'onda di entusiasmo innescata dall'ospedale degli Incurabili e testimoniate, tra l'altro, dall'attività volta al recupero delle prostitute promossa da un cenacolo di laici e laiche animato da due nobildonne, Laura Gambara e Isabetta Bargnani Prato, futura madre principale della Compagnia di Sant'Orsola fondata da sant'Angela Merici<sup>292</sup>. Il Miani trovava dunque un contesto predisposto alla sua opera di sensibilizzazione, che si concretizzò dapprima nella creazione di piccoli ricoveri per gli orfani e poi nella fondazione dell'orfanotrofio della Misericordia, costruito intorno al 1540<sup>293</sup>. Senz'altro agevolata (come larga parte delle iniziative evocate in queste pagine) dal contributo dell'autorità pubblica, l'opera di Girolamo incontrò anche il sostegno decisivo di alcuni esponenti del patriziato e della 'borghesia' bresciana, molti nomi dei quali risultano puntualmente elencati nel taccuino visionato a suo tempo dal Paltrinieri. Da cui si apprende, ad esempio, che tra i seguaci del Miani figurava Agostino Gallo, l'appassionato cultore delle bellezze e dell'integrità morale della vita agricola (cui dedicherà la sua più consistente fatica letteraria), del quale i documenti ricordano, quasi a suggellare la costante contaminazione tra queste realtà, anche la nomina a "calculator" dell'ospedale degli Incurabili di Brescia<sup>294</sup>. Tutte circostanze che acquisiscono ai nostri occhi una particolare rilevanza se si considera che il Gallo è personaggio noto alla storia dell'arte in virtù dei rapporti intrattenuti sia con Girolamo Romanino, accanto al quale appare ricordato in alcuni documenti risalenti al 1530 e al 1532<sup>295</sup>, sia con Moretto, che ne eseguì un ritratto, oggi perduto, e lo menzionò nella sua polizza d'estimo del 1548<sup>296</sup>. La stessa nella quale – a conferma della sorprendente familiarità coltivata in questi anni, non solo dai committenti ma anche dagli artisti, con le nuove realtà dell'assistenza organizzata – il pittore dichiara a sua volta di intrattenere solidi rapporti con gli Incurabili bresciani e soprattutto di ospitare in casa sua due figlie di un "povero infermo vergognoso". Vale a dire di un assistito di uno dei luoghi pii bresciani di recente fondazione, quello appunto dei Poveri Infermi e Vergognosi, sorto nel 1509<sup>297</sup>.

Che questi intrecci si nutrissero poi di frequentazioni non certo ordinarie, lo fa capire la comune dimestichezza di Gallo, Romanino e Moretto con un personaggio del calibro di Angela Merici, figura di riferimento per buona parte del contesto religioso bresciano del secondo quarto del Cinquecento, nonché vera e propria madre spirituale di Agostino, che proprio accanto a lei ebbe modo di partecipare all'esperienza forse più densa di suggestioni, almeno per quanto ci riguarda, della sua vita. Mi riferisco alla visita effettuata nel 1532, insieme alla fondatrice delle orsoline e ad altri undici compagni, alle cappelle del Sacro Monte di Varallo, il nuovo tempio della devozione francescana a quel tempo ormai apprezzabile nel suo compiuto assetto di Terrasanta migrata tra le alture pedemontane, conferitogli specialmente dalle sculture e dagli affreschi di Gaudenzio Ferrari<sup>298</sup>.

Anche scorrendo le trame dei fermenti caritativi bresciani appare possibile, insomma, registrare episodi di grande interesse per chi si occupa di fatti figurativi, ed è proprio nel cuore di tali relazioni che ci conduce la figura di Giovan Paolo Averoldi, il nobiluomo che

fu tra i collezionisti di Savoldo a Venezia. Membro di una delle casate più illustri e ramificate della Brescia rinascimentale<sup>299</sup>, Giovan Paolo si inserisce in un contesto familiare costantemente impegnato sul terreno della promozione artistica. Già è noto da tempo, infatti, che furono i suoi quattro figli a costruire, poco dopo la morte del padre, nel 1544, il grandioso palazzo in contrada Santa Croce a Brescia e a chiamare per la sua decorazione ad affresco, circa un decennio più tardi, Girolamo Romanino e Lattanzio Gambara<sup>300</sup>. Altri accertamenti più recenti hanno poi appurato che il nobiluomo era a sua volta figlio e nipote dei fratelli Giovanni e Pietro Giacomo Averoldi, da individuare come i responsabili, all'altezza del 1477, della convocazione di Vincenzo Foppa per l'esecuzione degli affreschi della volta della cappella di famiglia nella chiesa, sempre bresciana, di Santa Maria del Carmine<sup>301</sup>. Collocata dunque nel mezzo di questa virtuosa traiettoria generazionale, la figura di Giovan Paolo se ne rivela pienamente all'altezza. Lo fanno capire le informazioni sulla sua attività di committente recuperate qualche decennio fa da Camillo Boselli<sup>302</sup>, la più antica delle quali ci consente di sapere che l'Averoldi, in occasione di uno dei numerosi soggiorni veneziani che scandirono tutta la sua vita, aveva richiesto un "quadro" non meglio precisato a Giovanni Agostino da Lodi, da immaginarsi già ultimo il 14 dicembre del 1504, data del pagamento al pittore di cinque scudi d'oro. Purtroppo impossibile da ancorare a un dipinto sicuro, la scelta in direzione dell'artista lodigiano – in quegli anni itinerante tra Venezia e il Ducato di Milano – si pone in ogni caso a garanzia degli orientamenti raffinati e per nulla scontati di Giovan Paolo, capace di apprezzare l'eccentrica sintesi di suggestioni milanesi e giorgionesche che caratterizza le opere del pittore negli anni dei suoi rapporti con l'Averoldi.

A un orizzonte tutto bresciano ci riporta invece il secondo episodio, riguardante i pagamenti per la perduta decorazione ad affresco della piccola cappella di famiglia dedicata a San Bartolomeo e ubicata ai Barchi di Pontevico, nella pianura a sud della città lombarda. Risalente all'autunno del 1521, il documento ci segnala che l'impresa venne affidata al Moretto, in quegli anni più che mai personalità emergente all'interno del mondo artistico bresciano, già in grado di proporsi quale riferimento prediletto soprattutto dalla committenza religiosa della città, come documenta non solo lo stendardo già ricordato, eseguito su incarico di Mattia Ugoni nel 1520, ma anche la convocazione, fianco a fianco con il poco più anziano Romanino, per la decorazione della cappella del Corpo di Cristo, poi detta del Santissimo Sacramento, nella chiesa di San Giovanni Evangelista, avviata in quello stesso 1521<sup>303</sup>.

Finalmente a Savoldo ci conduce infine la terza e ultima attestazione recuperata da Boselli, quella cioè relativa al *San Girolamo* commissionato al pittore dal patrizio bresciano, al quale fa riferimento l'acconto di uno scudo d'oro che l'Averoldi consegnò a Giovan Girolamo in casa sua a Venezia, "presenti li familij", il 28 novembre 1527, data da interpretarsi come termine *post quem*, verosimilmente ravvicinato, per l'effettiva realizzazione del dipinto<sup>304</sup>. Purtroppo l'invitante raccordo tra la notizia e le due opere di tale soggetto a noi note del pittore bresciano, vale a dire la grande tela della National Gallery di Londra (fig. 89) e quella di dimensioni più limitate in collezione privata (fig. 116), non appare risolvibile agevolmente, anche in considerazione del fatto che il pagamento del 1527 potrebbe benissimo riferirsi a un'ulteriore redazione del tema oggi perduta<sup>305</sup>. Sta di fatto che, in assenza di notizie certe relative alla provenienza antica delle due opere superstiti<sup>306</sup>, le indicazioni offerte dalla loro cronologia sembrano suggerire come candidato più plausibile il maestoso santo londinese. Mentre gli studi degli ultimi anni si sono ormai

orientati in modo convincente verso una lettura di quest'ultimo dipinto quale seguito piuttosto immediato dell'esperienza della pala di Brera, da situarsi dunque verso la fine degli anni venti del Cinquecento<sup>307</sup>, l'esame ravvicinato della tela di collezione privata pare infatti rivelare una sua datazione in tempi di poco più avanzati rispetto alla data del documento, intorno all'aprirsi del quarto decennio<sup>308</sup>.

Le difficoltà che obbligano a lasciare aperta la questione<sup>309</sup> non scoraggiano in ogni caso il tentativo di approfondire l'identità dell'Averoldi, il cui profilo umano e culturale, finora recuperato solo in modo frammentario, presenta invece risvolti di grande rilevanza<sup>310</sup>. A cominciare da quello rivelato dalla cronaca bresciana di Pandolfo Nassino che, nel passo nel quale dà conto della morte di Giovan Paolo, avvenuta nella città lombarda il 19 settembre del 1542 e seguita dalla sepoltura nella locale chiesa dei Santi Nazaro e Celso<sup>311</sup>, non manca di aggiungere una veloce rievocazione della sua figura: "Questo mr Zao Paolo era de bella statura ma bruno in faza homo costumatissimo et devoto, et elemosinario [...]"<sup>312</sup>. In quel breve ritratto, a sollecitare l'attenzione è soprattutto l'esplicito accenno alla pratica caritativa dell'Averoldi: una prerogativa che doveva connotarlo agli occhi dei contemporanei e che trova una circostanziata conferma nella ricostruzione delle vicende relative al primo approdo a Brescia di Girolamo Miani nel 1532. Dalle quali si apprende come proprio il nostro Giovan Paolo fu tra i personaggi della città che si mostrarono "innamorati della [...] carità verso il prossimo" del religioso veneziano, dichiarandosi disponibili a divenire "discepoli e coadiutori nel santo suo istituto"<sup>313</sup>. Il nome del nobiluomo bresciano risulta infatti registrato senza possibilità di equivoci nei taccuini che elencano i seguaci del Miani nei vari centri dell'Italia settentrionale<sup>314</sup>. E anche all'interno delle successive ricognizioni dedicate alle azioni avviate da quest'ultimo nella città lombarda non mancano informazioni che riguardano l'Averoldi, del quale è sottolineato in particolare il ruolo giocato nella fondazione dell'orfanotrofio bresciano della Misericordia<sup>315</sup>.

Tutto sembra dunque concorrere a fare di Giovan Paolo uno dei protagonisti di quella nuova assistenza propagatasi nei territori della Repubblica veneziana nei primi decenni del Cinquecento; e che una tale qualifica si adatti perfettamente al committente di Savoldo lo fanno intendere anche le notizie offerte da alcuni incartamenti inesplorati conservati presso l'archivio della famiglia Averoldi. Insieme ad altri interessanti documenti (in particolare i già evocati appunti diaristici di Giovan Paolo, utili a ricostruire il suo costante andirivieni tra Brescia e Venezia) l'archivio custodisce infatti un ricco dossier epistolare che attesta le relazioni intrattenute almeno nel corso degli anni trenta del Cinquecento dall'Averoldi, in qualità di procuratore dell'istituzione, proprio con l'ospedale degli Incurabili di Venezia. Un contesto che viene dunque sempre più a delinearsi come vero epicentro della trama che si sta cercando di ricostruire<sup>316</sup>.

In precisa connessione con gli incarichi assunti presso l'ospedale si colloca poi l'abbondante carteggio tra il nobiluomo bresciano e Pietro di Zaccaria Contarini, il patrizio veneziano a lungo coinvolto nei progetti della filantropia lagunare, nel quale va forse riconosciuto, come si è visto nel capitolo precedente, il committente con i simboli del pellegrino che si intromette tra i saggi nel *Cristo tra i dottori* di Paolo Veronese del Museo del Prado (figg. 71-72). Menzionato nel 1524 tra i procuratori dell'allora neonato ospedale degli Incurabili, del quale contribuirà fra l'altro a finanziare la prima edificazione in pietra<sup>317</sup>, negli anni successivi il Contarini non abbandonerà mai questi propositi. Tanto da distinguersi tra i laici veneziani più prontamente disposti ad accogliere le sollecitazioni scaturite dall'arrivo in città, nel cuore degli anni venti, di Girolamo Miani, che quando

si insediò proprio presso gli Incurabili, non fece fatica a suscitare l'entusiasmo del nostro devoto, lui pure segnalato, infatti, nei taccuini riguardanti i primi affiliati del fondatore dei somaschi<sup>318</sup>.

Documentata da un consistente nucleo di lettere a lui indirizzate dal Contarini, datate tra il 1533 e il 1541<sup>319</sup> e riguardanti proprio varie questioni relative alla gestione degli Incurabili, l'amicizia con il nobiluomo veneziano aggiunge dunque un importante tassello al profilo dell'Averoldi, facendoci capire come il riferimento all'attività caritativa suggerito da Nassino si ponga alla stregua di un dato qualificante della sua personalità. Tanto da indurre a osservare anche le committenze artistiche di Giovan Paolo con uno sguardo mirato, alla ricerca di un eventuale riverbero di quelle propensioni.

Considerata la grande diffusione del soggetto e le incertezze relative all'identificazione del dipinto, almeno a un primo approccio il *San Girolamo* commissionato a Savoldo non sembra offrire spiragli utili in quella direzione, al di là delle indicazioni relative alla fortuna del tema presso i collezionisti colti e religiosamente motivati, che potevano trovare in quel campione di penitenza e di studi sui testi sacri un esempio in cui riconoscersi<sup>320</sup>. Al riguardo, vale però la pena di notare come proprio Girolamo risulti il santo di gran lunga prediletto dagli iniziatori dell'assistenza agli Incurabili, e cioè dai confratelli del Divino Amore e dal loro esponente più attivo su quel versante, Gaetano da Thiene. Una circostanza che favorì il forte radicamento anche presso gli altri ambienti ospedalieri della devozione per il grande eremita, confermata tra l'altro dall'immagine di san Girolamo "in penitentia a l'hermo" eseguita da Lorenzo Lotto qualche anno più tardi per Vincenzo Frizier, il cassiere dell'ospedale dei Derelitti<sup>321</sup>.

Mi sembra tuttavia che, sul fronte delle possibili relazioni tra gli orientamenti personali dell'Averoldi e le sue opzioni figurative, il caso più interessante sia costituito da un'altra opera di Savoldo che non è stata fino ad ora accostata alla sua attività per l'"elemosinario" bresciano, complice il fatto che di essa non si trova traccia nei documenti recuperati a suo tempo da Boselli. Il riferimento riguarda una delle più celebri invenzioni del pittore, vale a dire la *Maddalena al sepolcro* nota in quattro esemplari capeggiati dalla versione della National Gallery di Londra (fig. 99), autentico manifesto della poetica savoldesca. A motivare il collegamento della *Maddalena* agli Averoldi contribuiscono gli *Elogi storici dei bresciani illustri* pubblicati nel 1620 da Girolamo Rossi che, nel riferire dell'allora vivente "dottor Lorenzo Averoldo", ricordano la presenza in casa sua di "una bellissima Maddalena coperta di un pan bianco" eseguita dal Savoldo<sup>322</sup>, sulla quale si soffermerà qualche anno più tardi anche Carlo Ridolfi, descrivendola come "una figura della Maddalena involta in drappo, col vase dell'alabastro, incaminata al sepolcro, celebre pittura dalla quale si sono tratte molte copie"<sup>323</sup>. Dal momento che, delle quattro redazioni note, l'esemplare di Londra è l'unico a caratterizzarsi per la presenza del manto bianco (sostituito nelle opere di Firenze, Berlino e Los Angeles da un tessuto di intonazione bronzea o ramata), è del tutto probabile che la tela un tempo in casa Averoldi vada riconosciuta proprio nel dipinto della National Gallery, approdato in quella sede nel 1887 dalla collezione Fenaroli a Brescia<sup>324</sup>, alla quale era a sua volta giunto per via ereditaria dalla famiglia, sempre bresciana, degli Avogadro, che già ne erano in possesso nel 1760<sup>325</sup>. Ne consegue dunque la necessità di ipotizzare un passaggio dagli Averoldi agli Avogadro avvenuto tra metà Seicento e metà Settecento<sup>326</sup>, in assenza del quale si sarebbe costretti a immaginare l'esistenza di una seconda versione bresciana del dipinto oggi perduta e pressoché identica a quella londinese.

L'insistenza su questi dettagli appare giustificata se si considera che le indagini relative ai diversi rami alla famiglia Averoldi portano a individuare proprio nel Lorenzo Averoldi menzionato dal Rossi un discendente diretto, separato da tre generazioni, del nostro Giovan Paolo, il cui principale asse ereditario confluisce esattamente nella figura del proprietario seicentesco del dipinto savoldesco<sup>327</sup>. Ci sono insomma motivi validi per ritenere che la "Maddalena coperta di un pan bianco" ricordata nel 1620 si trovasse in origine nella dimora bresciana di Giovan Paolo e che proprio a quest'ultimo si debba far risalire la commissione dell'opera al Savoldo, col quale il nostro "elemosinario", se così stanno le cose, coltivò dunque una familiarità più duratura di quella rivelata dall'episodio del *San Girolamo*<sup>328</sup>.

Quanto basta per tornare a osservare la tela londinese con rinnovata attenzione e con l'obiettivo di fare luce sulla sua concezione iconografica del tutto originale, indizio di un'iniziativa di committenza non certo di *routine*. Come ha precisato Mary Pardo, sviluppando un suggerimento di Cecil Gould, il dipinto si propone infatti come un'insolita visualizzazione di un passo del Vangelo di Giovanni (20,11-18) relativo alla visita al sepolcro della Maddalena, il giorno successivo alla morte di Cristo, e immediatamente precedente al momento del *Noli me tangere*<sup>329</sup>. Le circostanze di quel frangente sono descritte nel dettaglio dal testo giovanneo, dal quale si apprende come la donna, avendo constatato che la pietra posta sulla tomba era stata rimossa, corse a chiamare Pietro e Giovanni e raccontò loro ciò che aveva visto. I due apostoli si recarono quindi sul luogo e, dopo aver constatato l'effettiva sparizione del corpo di Cristo, ritornarono a casa lasciando presso il sepolcro Maddalena che, rimasta da sola e in lacrime, venne accolta dapprima dall'apparizione di due angeli, poi da quella di Cristo, scambiato però per un giardiniere. Essendo esattamente questo il passaggio cui si riferisce il dipinto, appare utile riportare il brano in questione del Vangelo di Giovanni: "Maria invece era rimasta presso il sepolcro, fuori, in pianto. Mentre piangeva si chinò verso il sepolcro e vide due angeli vestiti di bianco, seduti: uno in corrispondenza del capo e l'altro dei piedi dove era stato posto Gesù. Essi le dissero: 'Donna, perché piangi?'. Rispose loro: 'Hanno portato via il mio Signore e non so dove l'abbiano posto'. Detto ciò, si voltò indietro e vide Gesù che stava lì, ma non sapeva che era Gesù. Egli le disse: 'Donna, perché piangi? Chi cerchi?'. Quella, pensando che fosse un giardiniere, rispose: 'Signore, se lo hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io lo andrò a prendere'. Le disse Gesù: 'Maria'. Quella, voltatasi, gli disse in ebraico: 'Rabbunì!', che significa: Maestro!'"

La tela illustra quindi il momento in cui Maddalena – raffigurata in effetti con la mano ammantata vicino al volto, nell'atteggiamento canonico della plorante – si sta volgendo verso Cristo per interloquire con lui: un'azione che nel brano viene ripetuta due volte e che nella seconda circostanza, da identificare come il preciso istante fissato dall'opera, viene a costituire l'immediato preludio al riconoscimento del suo maestro, Gesù. Trovano in tal modo spiegazione sia la particolare collocazione della figura, ripresa quasi di spalle nell'atto però di girarsi con un atteggiamento di timorosa curiosità, sia il potente riverbero argenteo sul manto, da ricondurre alla presenza accanto alla protagonista, ma fuori dallo spazio dipinto, di Cristo risorto, fonte dalla quale scaturisce quell'abbacinante raggio luminoso<sup>330</sup>. Una deduzione, quest'ultima, non di poco conto, che conferisce al motivo figurativo determinante della scena una dimensione soprannaturale, confermata dal fatto che quel prodigio di luce, apprezzabile soprattutto nelle versioni di Londra e Firenze, si differenzia dal chiarore naturale dell'alba che irradia i paesaggi sulla sinistra delle scene e che nel caso della tela londinese si propaga sulle acque della laguna veneziana.

Accolto con favore negli studi successivi, il contributo della Pardo non costituisce in verità l'unico affondo iconografico dedicato all'invenzione savoldesca, già oggetto in tempi di poco precedenti di alcune inverosimili riflessioni di Monika Ingenhoff-Danhäuser, incentrate sulla proposta di individuare nella protagonista delle tele una cortigiana del tempo, rappresentata in figura di Maddalena<sup>331</sup>. Motivata essenzialmente dall'intonazione bronzea o ramata del manto indossato dalla protagonista delle versioni di Berlino, Firenze e Los Angeles, da interpretarsi secondo la studiosa come un'allusione alla colorazione gialla dell'abito che distingueva le cortigiane<sup>332</sup>, l'ipotesi non sarebbe di per sé incompatibile con le conclusioni della Pardo. A compromettere la sua attendibilità concorrono tuttavia alcuni ovvi riscontri, da quello relativo alla scelta del bianco argenteo per il manto della redazione di Londra<sup>333</sup>, all'assenza all'interno delle opere riconoscibili implicazioni ritrattistiche, del resto smentite dalla stessa iterazione senza sostanziali varianti della fisionomia della protagonista.

Fragile dunque su tutti i fronti, l'indicazione della Ingenhoff-Danhäuser ha comunque il merito di chiamare in causa una tematica che ha molto a che fare, non solo in questi anni, con la devozione nei confronti della Maddalena. Quella cioè dell'attività assistenziale rivolta alle donne che provenivano dal mondo della prostituzione: una pratica caritativa già contemplata in epoca tardomedievale, ma che ricevette un notevole impulso dal diffondersi della sensibilità filantropica sorta attorno al Divino Amore e agli ospedali degli Incurabili, spesso animata dalla volontà di porre rimedio anche a questa emergenza sociale. Limitando il campo ai contesti che più ci riguardano, vale ad esempio la pena ricordare il coinvolgimento appassionato su questo fronte di Bartolomeo Stella, il confratello bresciano del Divino Amore, che in una lettera alla sua madre spirituale Laura Mignani riferiva di avere recuperato a una migliore condizione di vita dodici ragazze "per la longhezza di tempo acciecate in li peccati, anime perse in le lascivie, e lubrication carnale, mondane & diavolose"<sup>334</sup>. Parole che rimandano a quelle con le quali Bernardino Faino rievocò l'operato di Laura Gambarà, la contessa bresciana che insieme a Isabetta Bargnani Prato, a Damisella de Rossi e ad altri laici della città si era resa protagonista nei primi anni trenta del Cinquecento della nascita della casa delle Convertite della Carità, un luogo pio destinato ad accogliere e invitare "alla penitenza" le "donne impudiche" che la Gambarà era andata nel corso degli anni a cercare "fin sugli postriboli"<sup>335</sup> e alle quali di lì a breve destinerà una parte consistente del proprio patrimonio.

Che si tratti di esperienze da leggersi in strettissima connessione con la contemporanea diffusione degli ospedali degli Incurabili già lo si percepisce seguendo il filo di questa vicenda bresciana, che non molti anni più tardi vedrà la casa delle Convertite della Carità ricadere proprio sotto il controllo della filiale locale di quella benemerita istituzione. Ma ancor più esplicito in tal senso si rivela il caso veneziano, nel quale la rinnovata preoccupazione per il problema della prostituzione si affermò proprio in seno agli Incurabili, che già in un documento del 1525 vengono indicati come luogo nel quale operare la redenzione delle "convertite", da considerare a tutti gli effetti "come membra e parte dell'ospedale"<sup>336</sup>. Avviata all'interno del nosocomio, l'attività orientata al recupero delle "anime perse" trovò quindi sede qualche anno dopo presso la parrocchia di Sant'Eufemia alla Giudecca<sup>337</sup>, dove si formò un'autonoma casa di Convertite. All'interno della quale, poco oltre la metà del Cinquecento, sulla scia dell'analoga esperienza delle Convertite romane, nascerà una vera e propria comunità monastica che adotterà

la regola di sant'Agostino e si caratterizzerà per la devozione a santa Maria Maddalena, cui sarà intitolata la chiesa annessa al nuovo convento<sup>338</sup>. Una scelta utile a cogliere il nesso naturale che associava il destino della più illustre delle 'convertite' a quello delle ospiti dell'istituto<sup>339</sup>.

Del resto, che la fortuna devozionale e iconografica della santa trovasse alimento in questi anni anche nelle dinamiche della cultura assistenziale è cosa ben nota. Basterebbe ricordare, mutando orizzonte geografico, le imprese di committenza di una delle punte di diamante della spiritualità laica italiana nel secondo quarto del Cinquecento, quale fu Vittoria Colonna. Le ricerche compiute sugli orientamenti collezionistici della nobildonna romana hanno infatti messo in evidenza come la sua predilezione per il tema della Maddalena trovi una precisa relazione con il fervido impegno di Vittoria in favore del recupero delle prostitute. Un'attività testimoniata dalla promozione della casa delle Convertite a Roma, affiliata alla chiesa, non a caso intitolata a Santa Maria Maddalena, di via del Corso<sup>340</sup>. È sullo sfondo di quell'esperienza in tutto conforme alle coeve iniziative affermatesi in Italia settentrionale che occorre collocare non solo il *Noli me tangere* commissionato nel 1531 a Michelangelo (che realizzò solo il cartone, poi tradotto in pittura da Pontormo), ma anche la contemporanea richiesta a Tiziano di una *Maddalena*, da Vittoria stessa desiderata "lagrimosa più che si può" e ancora oggi di problematica identificazione. E se si può immaginare che la rappresentazione consegnata non si discostasse di molto da quella che due anni più tardi il pittore veneziano realizzerà per Francesco Maria della Rovere (e oggi nelle collezioni di Palazzo Pitti), sta di fatto che proprio l'enfasi con cui è evocato, nelle parole della marchesa, il pentimento della santa consente di mettere a fuoco quali motivazioni potessero determinare la concezione e l'acquisizione, in quegli anni, di simili opere<sup>341</sup>.

Tenuto conto della quasi perfetta coincidenza di tempi, oltre che di cornice culturale, tra i fatti riguardanti l'Averoldi e l'episodio della Colonna, appare inevitabile interrogarsi circa la possibilità che anche la Maddalena savoldesca nasconda implicazioni di analogo registro. E quindi che la sua originale concezione, frutto di una meditata riflessione sull'esperienza della protagonista, sia da porsi in relazione alla sensibilità assistenziale di quei decenni nei confronti delle 'convertite'.

Occorre però ammettere che, allo stato attuale delle conoscenze, mancano elementi sufficienti per proseguire con troppa fiducia su quella strada, considerato tra l'altro che nulla ci è dato conoscere per il momento riguardo al ruolo eventualmente giocato in prima persona da Giovan Paolo nelle case delle 'convertite' bresciane o veneziane<sup>342</sup> e niente sappiamo in merito ai committenti delle ulteriori redazioni savoldesche del soggetto.

Il punto in ogni caso è un altro e chiama in causa una questione più ampia, sulla quale ci aiuta ad aprire lo sguardo proprio la storia di Vittoria Colonna e delle sue commissioni a Michelangelo e a Tiziano. Lette avendo in mente le ragioni devozionali che le ispirano, le scelte artistiche della marchesa ci fanno infatti capire come le dirette contaminazioni tra la pratica caritativa e le vicende figurative non si giocassero solo sul terreno, già ampiamente esplorato negli studi, delle imprese destinate a decorare gli ambienti pubblici dell'assistenza, dai luoghi pii agli ospedali, agli enti di più moderna concezione, come le istituzioni veneziane prima ricordate<sup>343</sup>. Ci sono infatti indizi consistenti per immaginare che, specie a partire dai primi decenni del Cinquecento, anche la sfera del collezionismo privato si trovasse coinvolta in queste tematiche, per merito dei protagonisti di quel mondo contagiati dalla pratica dell'assistenza e propensi a introdurre nelle proprie raccolte preferenze iconografiche in grado di testimoniare la loro vocazione. E non è un caso che

importanti conferme in tal senso vengano proprio da un contesto in prima fila sul fronte della moderna filantropia come quello dei territori della Repubblica di Venezia.

Già apprezzabile nella diffusione in quell'area di un soggetto come la *Lavanda dei piedi*<sup>344</sup>, con le implicazioni di cui si è detto proprio in relazione a Savoldo, questa propensione trova conferma in altri episodi. Lo fanno intendere le riflessioni di Bernard Aikema<sup>345</sup>, che hanno ad esempio proposto di interpretare in quest'ottica la grande tela con il *Ricco Epulone* eseguita sul finire degli anni trenta del Cinquecento da Bonifacio Veronese<sup>346</sup> (figg. 145-146), pittore di cui non vanno dimenticate l'amicizia con Lorenzo Lotto e le frequentazioni con i personaggi della cerchia del Miani<sup>347</sup>.

Destinato quasi certamente a un membro della famiglia Bragadin<sup>348</sup>, il dipinto di Bonifacio illustra la parabola di Luca con soppesata nitidezza narrativa, mettendo a contrasto i piacevoli passatempi di Epulone e dei suoi famigliari e l'indigenza del mendico e lebbroso Lazzaro, per poi replicare, sul fondo, il confronto tra le opposte fortune ultraterrene dei due protagonisti: il primo accolto dalle fiamme dell'inferno, il secondo tra le braccia di Abramo. L'esortazione all'attività assistenziale e la condanna del disinteresse per i poveri si traducono in immagine con accenti quasi didascalici, facendoci capire quanto potesse risultare congeniale, nel veicolare quelle raccomandazioni, l'utilizzo di alcune parabole evangeliche dalla marcata intonazione moralistica. Le stesse non a caso evocate a più riprese anche all'interno dei cicli figurativi destinati ai luoghi dell'assistenza pubblica: basti pensare, per restare in area veneta, alle parabole del *Ricco Epulone*, del *Buon samaritano* e del *Figliol prodigo* concepite da Ludovico Pozzoserrato per la decorazione della cappella dei Rettori del Monte di Pietà di Treviso<sup>349</sup>.

Proprio la fortuna pubblica di quei temi in quei contesti fornisce un'utile chiave di lettura per comprendere le analoghe scelte rintracciabili nelle quadriere private, non certo limitate all'episodio della grande tela di Bonifacio Veronese<sup>350</sup>. Ragionando sull'area geografica che ci compete, piuttosto numerose sono infatti le occorrenze che testimoniano la diffusione presso il collezionismo lombardo e veneto, a partire soprattutto dal secondo quarto del Cinquecento, di soggetti fino ad allora quasi mai frequentati<sup>351</sup>, come quello appunto del *Buon samaritano*, al quale si dedicheranno, ad esempio, sia Domenico Campagnola, sia l'anziano Girolamo Romanino nella commovente tela eseguita a Brescia verso la fine della sua carriera, ormai intorno agli anni cinquanta del Cinquecento<sup>352</sup> (fig. 147). Per non dire delle ripetute variazioni sullo stesso tema e su quelli, in qualche modo contigui sul piano dell'insegnamento morale, del *Ricco Epulone* e del *Figliol prodigo* condotte fin dalla sua prima maturità, all'altezza della metà del secolo, da Jacopo Bassano, i cui destinatari presentano a volte profili interessanti. Come nel caso del medico trevigiano Giovan Battista Fontana, significativamente ricordato al suo tempo come "medicinae splendidus arte [...] atque pius"<sup>353</sup>, per il quale Bassano eseguì nel 1550 un *Buon samaritano*, forse da riconoscere nella più antica delle redazioni del soggetto realizzate dal pittore, oggi di proprietà delle collezioni reali inglesi<sup>354</sup> (fig. 148).

La sensazione dunque è che la questione, rimasta finora ai margini delle riflessioni sul collezionismo di questi decenni a Venezia e nella Terraferma, meriti un'attenzione decisamente maggiore. Che punti in particolare a fare luce sull'identità, ancora in larga misura sconosciuta, dei committenti di questi dipinti; in modo da poter valutare con la necessaria consapevolezza l'eventuale riverberarsi su di essi delle istanze della carità cinquecentesca.

<sup>1</sup> Sulla Magnani: Marcocchi 2003, pp. 10-13; Zarri 2006, pp. 75-77. Per le vicende di Gaetano da Thiene in questi anni si veda più avanti nel capitolo.

<sup>2</sup> La lettera, risalente al 28 gennaio 1518, è pubblicata in Cistellini 1948, pp. 244-246. Su di essa si sofferma Guazzoni 1981, pp. 53-54, che ne propone un collegamento con la pala della *Natività con san Girolamo* di Moretto un tempo nella chiesa bresciana di Santa Maria delle Grazie e oggi nella locale Pinacoteca Tosio Martinengo.

<sup>3</sup> Sulla Panigarola: Marcora 1958, pp. 429-448; Zarri 1990, pp. 95-96, 132, nota 53; Bacchiddu 2014, pp. 777-780; Herzig 2008, pp. 155-166. Il recupero delle sue relazioni con il coevo contesto artistico milanese, e in particolare con Bernardino Luini e Marco d'Oggiono, si deve a Maria Teresa Binaghi 1975, pp. 51-76. Per alcuni importanti contributi alla questione: Saracino 2011, pp. 298-340; R. Cara, in *Bernardino Luini* 2014a, pp. 186-200, nn. 32-37; Quattrini 2016, pp. 481-502.

<sup>4</sup> Sull'oratorio dell'Eterna Sapienza, forse fondato da Giovanni Antonio Bellotti: Marcora 1958, pp. 429-448; Binaghi 1975, pp. 59-60; Erba 1984, pp. 199-202; Saracino 2011, pp. 312-324; Bacchiddu 2014, pp. 777-780.

<sup>5</sup> *Incomincia la leggenda* (circa 1520), Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. O 165 sup. L'autore del testo è comunemente ritenuto monsignor Giovanni Antonio Bellotti, uno dei membri nonché il probabile fondatore dell'oratorio dell'Eterna Sapienza (sulla questione: Saracino 2011, p. 318, nota 46).

<sup>6</sup> *Incomincia la leggenda* circa 1520, cc. 48v-49r.

<sup>7</sup> Caratteri analoghi a quelli dell'episodio citato si ritrovano in altre carte del manoscritto dedicato alla Panigarola. Si veda ad esempio il passo segnalato in Marcora 1958, pp. 435-436, nota 153, nel quale si dà conto di un'ulteriore visione della monaca che, dopo essere stata "conducta" in un grande tempio alla presenza del "Signore in forma humana", fiancheggiato dalla Vergine, da san Giovanni Evangelista e da schiere di angeli e santi, vide sopraggiungere in quel contesto tutti i confratelli dell'Eterna Sapienza: "e subito vide venire una moltitudine de homini et donne li quali lei conosceva in questa vita mortale et erano tutti vestiti secondo il suo habito che portavano che da frato, che da monicha, che da religioso e che da secolare" (*Incomincia la leggenda* circa 1520, cc. 29v-30r). Altri brani del medesimo tenore sono rintracciabili alle carte 62, 64, 89r. Su questa particolarità delle visioni della Panigarola ha già posto l'accento la Binaghi 1975, p. 60, nota 46.

<sup>8</sup> Per le due *Adorazioni* del pittore bresciano: Gilbert 1986, pp. 188, 521-522, n. 39; pp. 173-174, 516-517, n. 17; R. Stradiotti, in *GGG* 1990, p. 136, n. I.15; E. Lucchesi Ragni, in *GGG* 1990, p. 138, n. I.16; Frangi 1992, pp. 64-67, nn. 15-16 (per ragioni di chiarezza e sintesi, i riferimenti bibliografici alle opere di Savoldo di volta in volta chiamate in causa nei prossimi due capitoli riguarderanno innanzitutto le pubblicazioni monografiche di Gilbert e di chi scrive e il catalogo della mostra sul pittore tenutasi a Brescia e Francoforte nel 1990 [*GGG* 1990]; ove necessario non mancheranno ovviamente rimandi ad altri testi).

<sup>9</sup> L'originalità del dipinto savoldesco nelle collezioni reali inglesi è stata rilevata dalla Fletcher 2009, p. 31, che si è chiesta se essa non sia da mettere in relazione alla speranza, da parte della coppia, di avere un figlio, o alla volontà di ringraziare la Vergine per la sua nascita appena avvenuta. Nel caso del dipinto della Sabauda, il gesto di san Girolamo va con ogni probabilità posto in relazione al culto per la Natività da parte del santo, che visse a lungo a Betlemme, occupandosi anche della cura del luogo che si identificava come sede del prodigio. È chiaro tuttavia che l'azione di sollevare il velo discende dall'iconografia della Madonna del velo, nella quale il motivo allude al sudario che avvolse Cristo al momento della sepoltura e dal quale si liberò tramite la Resurrezione (B. Casavecchia, in *Ambrogio da Fossano* 1998, pp. 362-363, n. 77; deludente è il contributo sulla questione offerto da Bellavitis 2009, pp. 121-130).

<sup>10</sup> Vale la pena di ricordare che nel *San Matteo e l'angelo* del Metropolitan Museum di New York, databile ormai negli anni trenta del Cinquecento (si veda più avanti nel testo), Savoldo aveva in un primo momento inserito sulla destra della scena, a stretto contatto del santo, una devota in preghiera che pareva condividere lo stupore di Matteo per l'arrivo al suo fianco dell'angelo. Eliminata nella versione finale, la figura è chiaramente distinguibile nella radiografia della tela pubblicata in Bayer 2003, pp. 33-34 (fig. 96).

<sup>11</sup> La scelta di campo in direzione naturalistica di Savoldo e le qualità 'precaravaggesche' della sua pittura sono messe a fuoco da Longhi già a partire dai suoi scritti più precoci, addirittura dalla tesi di laurea su Caravaggio, del 1911: Longhi 1995, pp. 15-30. Altri fondamentali contributi sul tema saranno offerti dallo studioso nell'articolo *Cose bresciane del Cinquecento*: Longhi 1917, ed. 1961, pp. 327-343, e nel saggio *Questi caravaggeschi. II. I precedenti*: Longhi 1929, ed. 1968, pp. 97-138. Sulla questione: Facchinetti, Frangi 2021, pp. 20-34.

<sup>12</sup> Con riferimento agli anni lagunari, la carenza è già sottolineata da Augusto Gentili, in Sciré Nepi, Gentili, Romanelli, Rylands 2002, pp. 221-222, che rileva come resti "difficile dar sostanza e contesto, vista la scarsità di dati e date", alla lunga residenza veneziana del pittore.

<sup>13</sup> Nel documento relativo all'iscrizione all'Arte dei medici e degli speziali di Firenze, avvenuta il 2 dicembre 1508 (per il quale si veda oltre nel testo), il pittore si dichiara figlio di Jacopo, a sua volta figlio di "d[omini] pieri de savoldis de brescia" (Prestini 1990, pp. 316-317). L'indicazione sembrerebbe in contraddizione con un passaggio iniziale – oggi illeggibile ma trascritto a suo tempo dal Ludwig 1905, p. 120 – del testamento vergato nel 1526 dall'artista, nel quale il nome del padre di Savoldo è indicato come Bettino. Non è però da escludere che questa seconda locuzione sia da intendersi come un diminutivo di Jacopo: Stradiotti 1985b, p. 13. Le notizie appena riferite rappresentano in sostanza le uniche certezze a nostra disposizione sull'originario nucleo famigliare di Giovan Girolamo. Stradiotti 1985b, pp. 13-14, e Prestini 1990, p. 316,

hanno precisato come a Brescia, tra Quattro e Cinquecento, siano attestati diversi ceppi famigliari accomunati dal nome Savoldo, provenienti da vari centri del contado: Orzinuovi, Rovato, Leno e Folzano. Di questi rami l'unico a poter vantare una patente, per quanto *sui generis*, di nobiltà, è quello originario di Orzinuovi. La circostanza appare di un certo interesse se si considera che Ottavio Rossi 1620, p. 502 (l'indicazione è ripresa da Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 271), fa esplicita menzione, non sappiamo su quali basi, della condizione di nobile di Giovan Girolamo (sulla questione: Stradiotti 1985b, pp. 13-14). Decisamente fragile è la possibilità che coincida col padre di Giovan Girolamo il "Betino Savoldi" citato in un documento del comune di Rovato del 1483: Guerrini 1999, pp. 26-29.

<sup>14</sup> A giustificare una tale indicazione cronologica contribuisce semplicemente il fatto che il pittore è documentato per la prima volta nel 1506 e che a quella data egli già risulta indipendente. La situazione cambierebbe di molto qualora si immaginasse che proprio a Savoldo faccia riferimento un documento del 18 ottobre 1498 della Scuola del Corpo di Cristo del duomo di Brescia nel quale si ricorda la donazione alla congregazione da parte di una donna da poco scomparsa, moglie di "Zuan Girolen depentor": Prestini 1990, p. 316; Savy 2006, pp. 258. In assenza di ulteriori elementi, l'identificazione di quell'omonimo pittore rimasto vedovo nel 1498 rimane però altamente incerta.

<sup>15</sup> Ghidiglia Quintavalle 1958, p. 327; Dall'Acqua 1984, p. 114. L'atto, risalente all'8 aprile 1508, registra la vendita da parte di Alessandro Araldi di "unam cruciculam auratam, fulcitam quatuor rubini et uno diamante in medio cum septem perlis circhum circa ipsam cruciculam". Dalle carte si apprende che l'Araldi aveva ricevuto la croce in pegno dal Savoldo nell'ottobre del 1506, come garanzia per un prestito in denaro che l'artista parmense aveva effettuato al suo collega bresciano, allorché quest'ultimo risiedeva presso di lui nella città emiliana.

<sup>16</sup> Un unico plausibile spiraglio in tal senso appare quello evocato da Agosti e Zani 1992, pp. 19-20, che rilevano la coincidenza tra l'approdo del Savoldo a Parma e la presenza nella medesima città, nel 1504, di un illustre esponente del mondo ecclesiastico bresciano come il vescovo Mattia Ugoni. Nell'ottica di una inverosimile valutazione di Cima da Conegliano come principale riferimento della formazione del pittore, Gilbert 1994, pp. 113-120, ritiene invece che l'approdo di Giovan Girolamo nella città emiliana sia da mettere in relazione con l'attività per quel medesimo centro del pittore veneto (Humfrey 1982, pp. 33-46; G.C.F. Villa, in *Cima da Conegliano* 2010, pp. 137-138, n. 21) e in particolare con l'esecuzione della pala a lui commissionata da Bartolomeo Montini poco dopo il 1505 per il duomo parmense e oggi nella locale Pinacoteca. Sempre nel tentativo di leggere nella luce di Cima la presenza di Savoldo in Emilia, Gilbert ipotizza inoltre che il pittore bresciano sia entrato in rapporto in quella circostanza anche con Alberto Pio da Carpi, committente accertato dell'artista

di Conegliano. Forzando oltre misura i dati a nostra disposizione sulla provenienza dell'opera, lo studioso propone infatti di interpretare il *Ritratto di donna in figura di santa Margherita* della Galleria Capitolina (peraltro di circa vent'anni posteriore ai fatti in questione) come la raffigurazione di un'esponente della casata di Alberto.

<sup>17</sup> Per la situazione artistica parmense di primo Cinquecento: Bacchi, De Marchi 1995, pp. 255-288; Ekserdjian 1997, pp. 6-14. A fronte del prevalente assestarsi su formule venete e belliniane di personalità come Cristoforo Caselli e Filippo Mazzola, la scuola della città emiliana di questi decenni annovera come più estroso esponente Francesco Marmitta, il pittore e miniatore dalle raffinate cadenze protoclassiche, scomparso giusto un anno prima dell'arrivo in città di Savoldo: Bacchi, De Marchi 1995, pp. 229-288; B. Bentivoglio Ravasio, in Bacchi, B. e R. Bentivoglio Ravasio, De Marchi, Pettenati 1995, pp. 329-333, n. 11.

<sup>18</sup> Lo testimoniano in particolare gli affreschi della camera del monastero di San Paolo a Parma, realizzati dall'Araldi nel 1514: Zanichelli 1990, pp. 81-111; Agosti 2005b, pp. 208-209. A fronte delle sue scelte figurative poco stimolanti, a sollecitare qualche motivo di interesse per il pittore parmense contribuiscono alcune notizie relative alla sua biografia, che segnalano la domestichezza con la corte mantovana dei Gonzaga, testimoniata in particolare da una lettera del 1496, nella quale il pittore si raccomanda al marchese Francesco Gonzaga per potersi recare a Venezia: Agosti 2005b, pp. 208-209, 244-245, nota 53. Non va inoltre trascurata la volontà dell'Araldi di aggiornarsi sul contesto milanese, evocata da un documento del 1505 che sembra dichiarare imminente la partenza di Alessandro per il capoluogo lombardo con l'obiettivo di studiare il *Cenacolo* leonardesco: Dall'Acqua 1990, p. 28; sulla rilevanza della notizia ha insistito Agosti 2005b, pp. 244-245, nota 53. L'interesse dell'Araldi per il murale leonardesco troverà conferma nella modesta copia del *Cenacolo* realizzata nel 1516 presso il monastero di San Paolo a Parma.

<sup>19</sup> Se non abbiamo notizie di sorta sulla durata del soggiorno di Savoldo a Parma, è comunque certo che la sua permanenza nella casa di Araldi si conclude prima dell'aprile 1508, data del documento sopra ricordato (si veda *supra*, nota 15), nel quale l'artista parmense definisce la vendita della croce avuta in pegno da Giovan Girolamo, indizio chiaro che, a quell'epoca, i rapporti tra i due si erano interrotti. Una conferma in questo senso è fornita dal testo dell'atto, che nel ricordare la presenza di Savoldo a Parma la evoca come una circostanza ormai superata dagli eventi: "magistro Hieronimo de Savoldis de Brixia, tunc temporis residenti in civitate Parme": Dall'Acqua 1984, p. 114.

<sup>20</sup> Latto di immatricolazione è trascritto in Prestini 1990, p. 317.

<sup>21</sup> Non abbiamo elementi per attribuire un preciso significato alla coincidenza quasi assoluta di date tra l'iscrizione all'Arte del pittore bresciano e quella di due colleghi fiorentini all'incirca coetanei, come Andrea

del Sarto e Franciabigio. Il primo si iscrisse infatti il 12 dicembre 1508, il secondo il 29 dicembre 1508: Martin 1995, p. 62.

<sup>22</sup> Riporto la trascrizione della lettera offerta da Poggi 1942, p. 124: “Al mio Giovansimone Bonaroti in Firenze. Caro e da me amato come fratello. Io sono a Roma sano e così Michelagnolo nostro. El cavallo mi fece la befa e non mi servì e alla fine il lasai su l’osteria a San Lorenzo a le grotte e tolsine un altro alle sue spese. In fine io stetti sei giorni per la via et da poi quando Dio volse veni pure a Roma. Hora io ti prego che dia la lettera che sarà in questa a maestro Ieronimo dipintore da Bressa et raccomandami a lui. Io volevo che Michelagnolo lo tolessi ma io non cii vevo ordine. Non altro. A te mi raccomando. Io ti manderò uno ducato come io l’averò e dipoi tu mi manderai el mio. Piero paesano in Roma”. Per Piero d’Argenta: Agosti, Hirst 1996, pp. 683-684.

<sup>23</sup> Su fra Girolamo da Brescia: De Marchi 1994, pp. 3-20; Frangi 1994, pp. 399-410. L’artista è documentato a Firenze a più riprese, dal 1490 fino ai tardi anni venti del Cinquecento. Nel periodo contiguo a quello della lettera, la sua presenza nella città è accettabile sia nel 1504, che nel 1509-1510. Riguardo alla mancata registrazione del nome Girolamo, va comunque precisato che esistono altri rari casi in cui Savoldo è ricordato semplicemente come Girolamo. Uno di questi è rappresentato proprio dagli atti parmensi cui si è appena fatto riferimento.

<sup>24</sup> Farinella 2008, p. 97. Per un tentativo di individuare all’interno del catalogo savoldesco ripercussioni figurative delle presenze a Parma e a Firenze, si confrontino in particolare il contributo di Gilbert 1994, pp. 113-125, incentrato sul soggiorno parmense dell’artista (si veda *supra*, nota 16), e le più articolate riflessioni della Gregori 1999, pp. 47-85, che mirano a riconoscere nella produzione di Giovan Girolamo le tracce della sua frequentazione della pittura fiorentina. Di diverso registro è l’osservazione di Falciani 2003, p. 124, che rileva come “quel soggiorno [fiorentino] non sembra aver lasciato nessuna traccia evidente nello stile di Savoldo”, e Farinella 2008, p. 97 e p. 107, nota 59, che mette in evidenza la sostanziale assenza, nella pittura di Giovan Girolamo, di apporti fiorentini e si limita a evocare come ipotetiche tracce di quell’esperienza la suggestione per i modelli di Piero di Cosimo (personalità già evocata da Longhi 1928, ed. 1967, pp. 277-279) e per il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes. Tra le opere di Savoldo, quella che più apertamente sembrerebbe sollecitare un collegamento con il soggiorno fiorentino del pittore è senz’altro l’ammalorato *Compianto* esitato a Strasburgo più di trent’anni fa (Groupe Gersaint, 17-11-1989; Ebert-Schiffeler 1990, pp. 75-76; Gilbert 1990, p. 47; Frangi 1992, p. 147, n. 3A; Gregori 1999, pp. 55-56) e contraddistinto da un esplicito omaggio alla *Deposizione* Baglioni eseguita da Raffaello nel 1507. Da annoverare quasi certamente tra i dipinti autografi (a suggerire una certa cautela sono più che altro le condizioni di conservazione della tavola), il *Compianto* già a Stra-

sburgo si data però già nella piena maturità di Giovan Girolamo, non prima della seconda metà degli anni venti del Cinquecento. Ne consegue l’impossibilità di considerarlo una diretta conseguenza della permanenza del pittore a Firenze sul 1508 e una prova di una sua eventuale frequentazione dei modelli raffaelleschi avvenuta in quel frangente. Restano da individuare le sollecitazioni che portarono Savoldo a meditare, circa due decenni più tardi, sull’emplare del Sanzio, a quel tempo custodito nella cappella Baglioni in San Francesco in Prato a Perugia. Il quesito è complicato dal fatto che le più precoci traduzioni incisorie in rapporto col dipinto divulgano la differente composizione messa a punto in un primo momento da Raffaello nel disegno preparatorio oggi all’Ashmolean Museum di Oxford, con Cristo steso a terra: I. Shoemaker, in *The Engravings* 1981, pp. 128-129, n. 36; D. Cordellier, D. Py, in *Raffaello e i suoi* 1992, pp. 105-106. Per un tentativo di leggere nelle invenzioni di Savoldo molteplici riferimenti a modelli classici e agli esempi del Rinascimento centroitaliano: Del Bravo 1977, pp. 796-797.

<sup>25</sup> Il documento è pubblicato da Franceschini 1993-1997, II, 2, 1997, p. 818, che tuttavia non approda all’identificazione con Savoldo del pittore citato, precisata invece da Farinella, dal quale traggo la completa trascrizione dell’atto di vendita: “E adì 2 dito [febraio] lire 78 marchesane, pagate <a> mastro Zohane Hieronimo da Bresa depintore per il precio de 3. figure à venduto a la excellentia del Signore nostro”: Farinella 2008, p. 94.

<sup>26</sup> Senza contare, ovviamente, gli incarichi a Dosso Dossi, scelto come pittore di corte. Sulle committenze di Alfonso in questi anni: Ballarin 1995, pp. 25-50; Bayer 1998, pp. 27-54; *Il camerino* 2002-2007; Farinella 2007, pp. 27-115; Idem 2008, pp. 81-108; Idem 2014.

<sup>27</sup> La proposta di riconoscere nei due dipinti (per i quali si veda più avanti nel testo) le opere acquisite nel 1515 da Alfonso è stata formulata, con tutte le cautele del caso, da Farinella 2008, pp. 98-104. L’ostacolo più rilevante all’ipotesi è rappresentato dalla locuzione “3. figure” con cui sono menzionate le opere nel documento. Per quanto le due tavole savoldesche ospitano effettivamente tre personaggi, il fatto che esse possano essere ricordate in quei termini in un atto coevo appare del tutto anomalo.

<sup>28</sup> Dal momento che la cifra sborsata da Alfonso per le “3. figure” appare piuttosto modesta, il documento del 1515 non sembrerebbe da leggere come l’indizio di un’affermazione così perentoria del pittore. Non è però escluso che il pagamento sia da intendersi come un saldo: Farinella 2008, p. 107, nota 63.

<sup>29</sup> L’avvenuto trasferimento in laguna è accertato dall’ampio dossier documentario relativo al completamento della pala di San Niccolò a Treviso, nel 1521, all’interno del quale si fa esplicito riferimento alla residenza veneziana del pittore. Il necessario dialogo tra le indicazioni fornite dai documenti e quelle suggerite dai dati di stile delle opere invita a considerare tra le tappe della vicenda giovanile di Savoldo, in anni certamente anteriori rispetto alla pala di Treviso, anche una

possibile permanenza milanese, utile a spiegare i rapporti con la cultura figurativa di quella città che caratterizzano i suoi dipinti più precoci. Non offre certezze in questo senso il discusso *Ritratto di Bernardo di Salla* conservato al Musée du Louvre (inv. 885): un dipinto certamente realizzato a Milano (lo indica la lettera esibita dal personaggio), in anni prossimi al 1510. Riferito a Savoldo a più riprese, il ritratto costituisce infatti un problema ancora aperto, da leggere in parallelo al *Ritratto di falconiere* delle collezioni reali inglesi, a lui giustamente associato da S. Béguin, in *Andrea Solario* 1985, pp. 41-44, n. 20, e G. Peretti, in *Caroto* 2000, pp. 130-133, nn. 27-28, che propongono per entrambe le opere il nome di Giovan Francesco Caroto.

<sup>30</sup> Gilbert 1986, pp. 191-192, n. 45; Frangi 1992, pp. 24-26, n. 1. Nel 1649 il dipinto è registrato, come opera di Lotto, nell’inventario dei dipinti comprati da Basil Feilding a Venezia (in prevalenza dalla collezione di Bartolomeo dalla Nave), per conto di James Hamilton e di re Carlo I: Garas 1967, p. 79; Eadem 1968, p. 210; Shakeshaft 1986, p. 130; Frangi 1992, p. 24. A suggerire una sua provenienza lagunare contribuisce l’esistenza di una copia antica, verosimilmente seicentesca, conservata nella chiesa di Santa Maria dell’Orto a Venezia. Per la complessa questione del rapporto tra l’originale di Vienna e la derivazione veneziana, di formato più ampio: Frangi 1992, pp. 24-26.

<sup>31</sup> Già segnalate in Ortolani 1925, pp. 164-166, e in Ballarin 1966, p. n.n. (si veda anche Idem 1990, ed. 2006, pp. 213-215), queste componenti milanesi nelle opere più antiche di Savoldo sono state messe a fuoco, a partire da un suggerimento di Carlo Volpe, da Magnabosco 1984, pp. 23-43. Per quanto riguarda specificamente il *Compianto* viennese, non vanno trascurate anche le possibili suggestioni esercitate, sul fronte della concezione compositiva, dal *Compianto* realizzato in San Giovanni Evangelista a Brescia, nella seconda metà del primo decennio del Cinquecento, da Bernardo Zenale. Si colloca certamente a ridosso della tavola di Vienna il vigoroso *Apostolo (?)* del Musée des Beaux-Arts di Besançon riconosciuto al Savoldo da De Marchi 1986, p. 28, nota 28 (sul dipinto: Frangi 1992, p. 28, n. 2; Joyeux 2021, pp. 62-63, n. 11).

<sup>32</sup> Gilbert 1986, pp. 172-173, n. 15; pp. 188-189, p. 522, n. 41; R. Stradiotti, in GGS 1990, pp. 98-100, n. 1.2; Frangi 1992, pp. 30-34, nn. 3-4.

<sup>33</sup> La cronologia delle due opere non può purtroppo trovare una soluzione affidabile nella poco leggibile iscrizione con firma e data che compare sulla tavola dell’Accademia. Lo ribadiscono anche Farinella 2008, pp. 99-100, che propende cautamente per uno scioglimento dell’anno in “1515” oppure in “1516” (in questo secondo caso si dovrebbe però pensare che l’ultima cifra sia stata vergata in modo speculare), e Casciello 2018, pp. 250-251. Per le precedenti ipotesi di lettura dell’iscrizione, tra le quali va ricordata l’interpretazione della data come “1510” fornita nel 1855 da Charles Eastlake (*The travel notebooks* 2011, I, p. 270), rimando agli stessi Farinella e Casciello. Va precisato che la prima attestazione sicura del *pendant* risale al

1794, quando esso già si trovava nella collezione di Girolamo Manfrin (1742-1801) a Venezia: lo testimonia l’inventario della raccolta compilato da Pietro Edwards e reso noto da Linda Borean, nel quale i due dipinti, elencati ai numeri 201 e 202, sono già assegnati a Savoldo (P. Benussi, in *Il collezionismo* 2009, p. 353). Nella stessa collezione si conservava anche una tavola orizzontale a forma di lunetta con un *Re David con l’arpa*, segnalata con il riferimento a Savoldo da Cavalcaselle nei suoi appunti del 1869 circa, nei quali è inserito un rapido schizzo ricavato dal dipinto: Gilbert 1986, fig. 69; Parisio 1999, pp. 62-63, 176-178. È poco probabile che questa terza opera oggi dispersa (che misurava 66 × 146 cm: *Catalogo dei quadri* 1856, n. 450) appartenesse in origine al complesso che comprendeva le tavole oggi a Venezia e Washington. Cavalcaselle definisce infatti il *Re David con l’arpa* “maggior del vero”: un’indicazione che non sembra adattabile alle due opere superstiti. È inoltre da ricordare che, diversamente da queste ultime, il *Re David* entrò nella collezione Manfrin con il riferimento a Girolamo Campagnola, nome col quale è registrato nell’inventario del 1794 (*Il collezionismo* 2009, p. 351, n. 120) e in quelli ottocenteschi della raccolta (per un parere negativo circa l’originaria pertinenza del *Re David* al *pendant* oggi diviso tra Venezia e Washington: Farinella 2008, p. 98). Sempre presso la raccolta Manfrin si trovava un’*Adorazione dei pastori* riferita negli inventari ottocenteschi a Savoldo e riconoscibile nel dipinto di Bernardino da Asola oggi alla National Gallery di Londra (inv. 1377).

<sup>34</sup> Valcanover 1985, p. 47; Fara 2007, p. 106; Farinella 2008, p. 98. A una più antica incisione di Dürer, la *Penitenza di san Giovanni Crisostomo*, del 1496 circa, sembra agganciarsi l’invenzione dello sperone roccioso che accoglie la figura di Elia nella tavola di Washington: G.V. Dillon, in GGS 1990, pp. 229-230, n. III.7b; Fara 2007, pp. 112-113. Ben più sorprendente si rivela la vistosa dipendenza della posa di Elia da quella proposta in alcune icone bizantine con l’immagine del profeta, databili a partire dalla fine del XII secolo, che Savoldo poté avere visto e studiato a Venezia: un ulteriore indizio, dunque, che all’epoca della realizzazione del *pendant* il pittore già frequentasse il contesto lagunare. Sulla questione si veda Casciello 2018, pp. 265-272, il quale non esclude che l’analogia tra la concezione della figura del pittore bresciano e il san Girolamo al centro del politico eseguito da Francesco Squarcione tra il 1449 e il 1452 per l’altare della famiglia de Lazara nella chiesa dei Carmini a Padova, e ora nel locale Museo Civico, vada letta proprio alla luce di questi comuni modelli orientali (per la relazione tra le due opere: Gamba 1939, p. 382; Farinella 2008, p. 107, nota 59).

<sup>35</sup> Non riesco a collocare dentro questo tratto della vicenda di Savoldo la tavola con la *Crocifissione* (Newark, Alana Collection) resa nota da Mina Gregori, che ha proposto di riconoscere nel dipinto la prima opera nota del pittore, situabile tra il 1510 e il 1515: Gregori 1999, pp. 47-85; le opinioni della studiosa

sono ribadite da Brown 1999b, pp. 86-89, e A. Bayer, in *Pittori della realtà* 2004, p. 148. Pur presentando alcune consonanze tipologiche con il repertorio di Giovan Girolamo, il dipinto non mi pare infatti ascrivibile all'artista bresciano. La sua appartenenza a Savoldo è già stata esclusa da Tanzi 2004, p. 39, e Farinella 2008, p. 107, nota 62.

<sup>36</sup> Per gli incartamenti relativi alla pala trevigiana, che prendono avvio il 27 luglio 1521: Fossaluzza 1985, pp. 57-58, 73-81.

<sup>37</sup> Per una meticolosa analisi del completamento del dipinto di Treviso da parte di Savoldo: ivi, pp. 39-87.

<sup>38</sup> Ballarin 1990, ed. 2006, pp. 197-205. Il riordinamento cronologico di questo momento della storia dell'artista non è stato inizialmente condiviso da Lucco 1996, pp. 82-83, che ha ipotizzato una collocazione più precoce, ancora entro il secondo decennio del Cinquecento, tanto per l'*Adorazione dei pastori* della Sabauda e il *Tobiolo* della Borghese, quanto per il cosiddetto 'Gaston de Foix' del Louvre (per il quale si veda più avanti nel testo), datato invece da Ballarin intorno alla metà degli anni venti del Cinquecento. Almeno per quanto riguarda il *Tobiolo*, lo stesso Lucco si è tuttavia successivamente pronunciato per una sua collocazione nella prima metà degli anni venti: M. Lucco, in *Botticelli to Titian* 2009, p. 332, n. 94.

<sup>39</sup> Gilbert 1986, pp. 188, 522, n. 40; pp. 184-185, 520, n. 34; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 160, n. I.24; Frangi 1992, pp. 45-48, nn. 9-10.

<sup>40</sup> Gilbert 1986, pp. 177-178, 518, n. 22; Frangi 1992, pp. 57-58, n. 13.

<sup>41</sup> Per i documenti relativi all'impresa pesarese: Cecini 1970, pp. 87-91; Bonali 1988-1989, pp. 7-11. Ne discutono i contenuti: Nova 1990, pp. 433-434; Olivari 2002, pp. 59-70; Eadem 2008, pp. 10-20. È probabile che la grande ancona sia stata realizzata sulla scorta delle volontà espresse da Prosperina Giannotti, che nel suo testamento del 1520 destinava una somma di 400 fiorini per la realizzazione della pala d'altare della chiesa di San Domenico. Poiché in un successivo testamento del luglio 1524 della stessa Giannotti, nel frattempo rimasta vedova e divenuta terziaria domenicana, non si fa menzione della pala, la questione presenta tuttavia qualche elemento di incertezza. In alternativa a questa ipotesi si è supposto che all'impresa abbia contribuito Galeazzo Sforza, già signore della città, che nel suo testamento redatto nel 1515 aveva lasciato una somma ingente al convento di San Domenico, la cui destinazione non è però precisata: Olivari 2002, pp. 63-65. Comunque andarono le cose, tutto concorre a immaginare che la convocazione di Savoldo avvenne non tanto per volontà dei responsabili di quei lasciti, quanto piuttosto in virtù della dimestichezza del pittore con l'ordine dei domenicani.

<sup>42</sup> Una conferma in questo senso è fornita dal fatto che, come si ricava dal contratto di commissione, che precisa anche la questione dei costi relativi al trasporto del dipinto, la pala venne realizzata con ogni probabilità a Venezia: Olivari 2008, p. 20.

<sup>43</sup> Gilbert 1986, pp. 183-184, 520, n. 32; E. Lucchesi

Ragni, in GGS 1990, pp. 132-134, n. I.14; Frangi 1992, pp. 77-78, n. 21.

<sup>44</sup> Longhi 1917, ed. 1961, p. 340.

<sup>45</sup> Per i riferimenti bibliografici relativi a queste opere si veda più avanti nelle note.

<sup>46</sup> Sul dipinto lottesco: G. Fossaluzza, in *Museo* 1997, pp. 323-325, n. 222; E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 256-258, n. 21, entrambi con datazione intorno alla metà degli anni venti del Cinquecento.

<sup>47</sup> Si vedano al riguardo le osservazioni di Ballarin 1966, p. n.n.

<sup>48</sup> Gilbert 1986, pp. 192-193, n. 46; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 180, n. I.32; Frangi 1992, pp. 43-44, n. 8.

<sup>49</sup> Gilbert 1986, pp. 175, 517, n. 18; R. Stradiotti, in GGS 1990, pp. 156-158, n. I.23; Frangi 1992, pp. 80-81, n. 22.

<sup>50</sup> Sulla chiesa: Zorzi 1972, II, pp. 389-390.

<sup>51</sup> Prestini 1990, pp. 320-322.

<sup>52</sup> Ivi, p. 324.

<sup>53</sup> Il testamento è stato reso noto da Ludwig 1905, p. 120. Successivamente è stato trascritto e riprodotto in Stradiotti 1985b, pp. 15-19. Rispetto all'epoca di Ludwig, le condizioni attuali del documento rendono difficile, per non dire impossibile, la decifrazione di alcune parti del testo collocate in una zona del foglio vistosamente danneggiata. Tra le notizie riportate nel 1905 e oggi non più verificabili figurano quelle relative ai nomi del padre del pittore, Bettino, della figliastra Elisabetta e dei figli di quest'ultima, Giovanni e Marco. Le prime parole della riga successiva a quella nella quale si menzionano questi due personaggi recitano probabilmente "et vastiano" e sembrano dunque chiamare in causa un ulteriore figlio della figliastra del pittore.

<sup>54</sup> Ludwig 1905, p. 120, leggeva il nome della moglie del pittore come "Marija fijamenga de Tilandrija". Sulla sua scorta, in tempi recenti, sia Meijer 1990, p. 78, che B.L. Brown, in *Il Rinascimento* 1999, p. 444, hanno proposto di interpretare il presunto toponimo "Tilandrija" come un riferimento alla città olandese di Tiel. La rilettura del documento ha fatto tuttavia capire che il termine va interpretato come "Filandrija", cioè Fiandra: Stradiotti 1985b, p. 15; Prestini 1990, p. 319; Aikema 2001, p. 130, nota 6.

<sup>55</sup> Come già rilevava Guzzo 1987, p. 159, le indicazioni fornite dal testamento documentano l'età piuttosto avanzata della moglie del pittore, che all'epoca era già nonna di almeno due nipotini. In merito al destino dei beni di Savoldo, la dinamica che il testamento rivela è la seguente: erede unica è nominata la moglie Maria, alla quale si dà incarico di distribuire alcune somme di denaro a vari personaggi con i quali Savoldo era forse indebitato. Si tratta, in particolare, di Antonio de Lonardi di Cremona, merciaio ("marzer"), di Pietro dell'Olmo, bresciano, di "Heronimo dipintor che sta a pontesselo", del figlio di un certo Piero Malabi e di "messer Jeronimo [...] che sta in citadela pichola del capitano", entrambi merciai bresciani, e di "Venturino dipintor da Leno", evidentemente originario del pic-

colo centro di Leno, nella bassa bresciana (per quanto riguarda questi personaggi, oltre a quanto indicato nel testo, si veda Guerrini 1999, p. 22). Nel caso di morte della moglie viene quindi nominata erede la figlia di lei Elisabetta e, nel caso di morte di quest'ultima, i figli di lei. Qualora anch'essi non possano ricevere le sostanze lasciate dal pittore, esse devono essere destinate all'ospedale degli Incurabili.

<sup>56</sup> Prestini 1990, p. 319. Il riconoscimento è suggerito dall'indicazione topografica fornita dal testamento, e cioè il "pontesselo", un ponte sul torrente Garza effettivamente contiguo alla residenza bresciana di Girolamo Baschenis di Averara. Nel menzionare il pittore, Savoldo non manca di ricordare che egli era morto durante il Sacco di Brescia (1512): la notizia costituisce un'importante testimonianza dei rapporti intrattenuti da Giovan Girolamo con la propria città natale prima di tale data.

<sup>57</sup> Nassino circa 1500-1540, f. 265v. L'identificazione del personaggio con quello ricordato da Nassino è in Prestini 1990, p. 319.

<sup>58</sup> Ludwig 1905, p. 121; Prestini 1990, pp. 320-321. Tra i commissari del testamento figura anche "magistro Magno tedesco et lautere, zoe che fa lauti", identificato da Slim 1985, pp. 399-400, con l'importante luitaio Magnus Tieffenbrucker il Vecchio.

<sup>59</sup> Come si apprende da un allegato al documento, il Savoldo non poté tuttavia espletare l'incarico, in quanto "impeditus" da "suis negotiis familiaribus": Ludwig 1905, p. 121; Prestini 1990, p. 322. Il Giovanni Antonio da Gandino che fa testamento nel 1539 va riconosciuto in Giovanni Antonio di Francesco Terrandi, originario appunto di Gandino, nella bergamasca, e documentato a Venezia dal 1518 al 1539: Markham Schulz 2011, p. 120, n. 297, pp. 192-193, n. XII e *ad indicem*. Nel testamento del 1539 l'intagliatore dichiara di aver lavorato negli anni precedenti con Paolo Campa. Una proposta di avvio alla ricostruzione del suo catalogo è in A. Franci, in Franci, Tomasini 2011, pp. 56-61. Decisamente meglio nota risulta la figura del fratello di Giovanni Antonio, vale a dire Bartolomeo di Francesco Terrandi, alias Bartolomeo Bergamasco, scultore in pietra per la cui attività a Venezia: Markham Schulz 1984, pp. 157-174. È utile ricordare che quest'ultimo fu in accertati rapporti con Lorenzo Lotto nel corso degli anni venti del Cinquecento.

<sup>60</sup> Ludwig 1905, p. 123; Prestini 1990, p. 324.

<sup>61</sup> La lettera, risalente al 10 maggio 1530, è pubblicata in Gronau 1936, p. 123. Architetto e ingegnere, anch'egli al servizio di Francesco Maria della Rovere, il Leonardi era a quel tempo residente a Venezia, città nella quale svolgeva un ruolo di mediatore artistico col contesto urbane: Mandelli 2005, pp. 411-413. Nella lettera Genga consiglia al suo interlocutore di andare a cercare pennelli e colori dal Pordenone e, qualora non lo trovasse, di rivolgersi al Savoldo. È lecito supporre che Genga, attestato continuativamente a Pesaro dal 1522, al servizio di Francesco Maria della Rovere, avesse conosciuto Savoldo all'epoca della realizzazione della pala della chiesa di San Domenico in quella città.

<sup>62</sup> Dalle poche notizie a nostra disposizione sappiamo che Antonio Caresini era un cittadino dalmata, originario di Zara, residente in laguna. Sposatosi con Paola Massa, sorella di Niccolò, medico di notevole fama nella Venezia del tempo, si distinse in rilevanti operazioni belleche al servizio dell'esercito della Repubblica. Ferito durante la difesa della città greca di Nauplia, nel 1538, morì poco dopo e venne sepolto nell'isola di Chio. Sulle vicende rinascimentali del complesso di San Domenico di Castello, andato distrutto a inizio Ottocento: Zaru 2014, pp. 37-44, 261-262.

<sup>63</sup> Per la pala dell'Accademia, pervenuta recentemente in quella sede dal Museo Civico di Pordenone: Sgarbi 1984, pp. 62-69; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 104, n. I.4; Frangi 1992, pp. 86-89, n. 25. Humfrey 1993, pp. 159, 313, ha proposto di riconoscere nell'invenzione compositiva del dipinto, e in particolare nella rappresentazione quasi frontale della Vergine, una relazione con l'*Annunciazione* di Dieric Bouts oggi al Getty Museum di Los Angeles (circa 1450-1455), appartenente in origine a un grande polittico su tela di probabile committenza veneziana: Campbell 1998, pp. 38-45. Sull'assetto compositivo della pala savoldesca si veda anche Pardo 1989, p. 80, nota 48. Per le due tele datate 1530 e le vicende del patronato della cappella Caresini-Massa: M. Lucco, in *Le ceneri violette* 2004, pp. 150-153, n. 29; F. Frangi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 158-164; M. Natale, in *Collezione PKB* 2008, pp. 78-80. Non tiene conto di questi contributi la ricostruzione della committenza delle opere già in San Domenico di Castello fornita da Faini 2014-2017, pp. 125-128.

<sup>64</sup> P.V. Begni Redona, in GGS 1990, pp. 102-103, n. I.3; Frangi 1992, pp. 90-92, n. 26. Il dipinto reca su un sasso in basso a sinistra la data autografa "1533". Rimangono da chiarire le questioni relative alla committenza della pala, che nell'angolo inferiore destro reca uno stemma della locale famiglia Della Torre, apposto però in epoca successiva: Guzzo 1987, pp. 166-167.

<sup>65</sup> Gilbert 1986, p. 193, n. 47; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 168, n. I.27; Frangi 1992, pp. 106-107, n. 32.

<sup>66</sup> Frangi 1992, pp. 93-95, n. 27. In aggiunta a quanto indicato in quella sede in merito alla storia critica della tela, va precisato che essa risulta già riconosciuta al Savoldo nei diari di Otto Mündler, all'altezza dell'ottobre 1857: *The Travel Diaries* 1985, p. 184. Non sono note le vicende del dipinto anteriori al suo approdo in Ambrosiana nel 1674, quando venne acquistato come opera di Giovan Paolo Lomazzo da Pietro Paolo Bosca, prefetto dell'istituzione milanese, presso un certo "signor Asti": Ratti 1907, p. 60; F. Frangi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 264-268, n. 101.

<sup>67</sup> Gilbert 1986, pp. 179-180, 519, n. 26; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 162, n. I.25; Frangi 1992, pp. 82-83, n. 23.

<sup>68</sup> È questa l'ipotesi suggerita da Gilbert 1986, p. 493, n. 105; l'autografia della tavola è invece ribadita in Frangi 1992, pp. 118-119, n. 37. Il dipinto è datato al 1540 circa in Ballarin 1995-1996, vol. II (tavole), parte

I, tomo 1, fig. 221; una collocazione al 1530-1535 è proposta da R. D'Adda, in *Tiziano* 2018, pp. 174-175, n. 51. Venne venduto nel 1950 a Samuel H. Kress da Alessandro Contini Bonacossi, il quale a sua volta lo aveva acquisito presso un certo "don Bartolo Bremuda", residente nei pressi di Brescia: Shapley 1968, pp. 90-91. La valutazione come opera caravaggesca dell'Adorazione di Washington rievoca le simili vicissitudini del *Tobiolo e l'angelo* della Galleria Borghese, ritenuto un dipinto seicentesco da molti studiosi allorché Giulio Cantalamessa, nel 1912, ne consigliò l'acquisto da parte del museo romano: Papetti 1991, pp. 142-146; Idem 2007, pp. 340-341.

<sup>69</sup> Vasari 1568, ed. 1966-1987, V, 1984, p. 430 (il passo è riportato alla nota 110). Nessuna delle opere savoldesche presenta una vicenda di provenienza che consenta di agganciarla con certezza alla notizia vasariana. L'identificazione dei dipinti un tempo presso l'edificio della Zecca milanese deve dunque basarsi sui dati dello stile (ovvero sulla loro datazione) e dell'iconografia. Gilbert 1945, pp. 124-138, aveva proposto di riconoscere due di essi nel *Tobiolo e l'angelo* della Galleria Borghese e nel *San Matteo e l'angelo* del Metropolitan Museum di New York. Mentre per quanto riguarda il *Tobiolo* l'ipotesi non ha avuto comprensibilmente seguito, in ragione soprattutto della datazione dell'opera, riferibile a una stagione dell'artista certamente anteriore, maggiore fortuna ha meritato il riferimento alla tela di New York, che, oltre a presentare un'ambientazione notturna e motivi di fuochi, si rivela collocabile nei primi anni trenta del Cinquecento, dunque in un'epoca contigua all'esperienza milanese di Savoldo (va ricordato che la storia nota del dipinto inizia nel 1912, quando venne acquistato a Firenze presso Luigi Grassi dal museo statunitense). Riguardo al contesto di committenza dell'opera è però opportuno considerare quanto rivela la radiografia pubblicata in Bayer 2003, pp. 33-34, che fa capire come il pittore avesse inserito in un primo tempo una figura di devota in preghiera sulla destra, poi occultata nella versione definitiva (fig. 96). Ugualmente incerto risulta l'accostamento al nucleo ricordato da Vasari dell'Adorazione dei pastori della National Gallery di Washington, proposto da Boschetto 1963, tav. 62, sulla base dell'ambientazione notturna della tavola. Suida 1952, pp. 165-166, immaginava invece che il dipinto americano potesse coincidere con la "Natività finta di notte" vista nella casa veneziana di Tommaso da Empoli sempre da Vasari, la cui indicazione solleva però non poche perplessità (si veda *infra*, nota 110). Al di là di queste congetture non si può fare a meno di rilevare come la succinta rievocazione vasariana dei dipinti della Zecca potrebbe adattarsi bene anche a invenzioni più stravaganti di Savoldo, sul tipo di opere anteriori rispetto agli anni in questione, come le *Tentazioni* di San Diego e la *Visione di san Girolamo* (?) di Mosca: dipinti cioè caratterizzati effettivamente dalla presenza vistosa degli incendi nei fondi.

<sup>70</sup> La dimestichezza di Savoldo con la rappresentazione di scene notturne è documentata anche da altre testi-

monianze relative a opere perdute del pittore, come il "capriccio a mezze figure finte di notte" ricordato da Carlo Ridolfi a metà Seicento nella raccolta veneziana del "cav. Gussoni" (per la quale si veda *infra*, nota 242).

<sup>71</sup> L'importante precisazione è fornita da Rossana Sacchi 2005, I, pp. 82-93. Come si apprende da questo contributo, Scaccabarozzi fu a capo della Zecca milanese dal 1530 al 1561, succedendo al padre Luigi. Per il ciclo decorativo ad affresco che decora l'edificio: Spiriti 2011, pp. 5-15.

<sup>72</sup> Ritrovato da Rossana Sacchi, il documento è stato reso noto in Prestini 1990, p. 321.

<sup>73</sup> Pino 1548, ed. 1960, p. 100. Non è escluso che l'esperienza milanese di Giovan Girolamo possa essere stata favorita dalle prolungate frequentazioni bresciane di Francesco II Sforza (Prestini 1990, pp. 323-324), che fu tra l'altro in stretto rapporto con Angela Merici.

<sup>74</sup> Lo testimonia il contratto per il *Compianto* in Santa Croce a Brescia, che dice Savoldo "habitante al presente in Venetia".

<sup>75</sup> Gilbert 1986, pp. 162, 510-513, n. 1; Frangi 1992, pp. 113-115, n. 35. Il *Compianto* di Santa Croce venne commissionato al pittore il 2 giugno nel 1537 da Caterina Castelli, badessa del convento agostiniano. Il saldo dell'opera fu pagato il 6 luglio 1538: Boselli 1977, II, pp. 87-88; Prestini 1990, pp. 321-322. Sulla questione della sua identificazione con la tela di analogo soggetto andata distrutta nel 1945 presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino: Frangi 1992, pp. 113-115, n. 35.

<sup>76</sup> Londra, The National Gallery; Los Angeles, Getty Museum; Berlino, Gemäldegalerie; Firenze, Galleria degli Uffizi: Gilbert 1986, pp. 163-164, 513, n. 2; pp. 171-172, 515, n. 14; pp. 175-176, n. 19; R. Stradiotti, in GGS 1990, pp. 146-152, nn. I.19, I.20, I.21; Frangi 1992, pp. 96-105, nn. 28-31. Non coincide con nessuna di queste quattro redazioni conosciute la versione attestata nel Settecento presso la collezione del marchese Gerini a Firenze, nota attraverso un'incisione di Giuseppe Zocchi e Lorenzo Lorenzi, dalla quale si apprende che il dipinto era riferito a quel tempo a Paolo Veronese: Stradiotti 1985a, pp. 132-133.

<sup>77</sup> Un'indicazione cronologica per questi dipinti sembrerebbe provenire anche da una tela già in collezione Foresti a Carpi, poi in collezione privata fiorentina, resa nota da Gilbert 1986, pp. 198, 516, che la riteneva una copia della *Continenza di Scipione* di Savoldo vista da Michiel nel 1532 nella collezione di Andrea Odoni a Venezia. Poiché nel dipinto in questione compare una donna velata che presenta la tipologia della *Maddalena* replicata in più versioni da Giovan Girolamo, si avrebbe una prova che la messa a punto di quell'immagine risalga a un'epoca anteriore al 1532. L'ipotesi che il dipinto ritrovato da Gilbert sia da considerare un *pastiche* e non una derivazione fedele da un perduto esemplare del pittore (Pardo 1989, p. 71, nota 13) mi pare priva di fondamento. La medesima invenzione è replicata in un'altra copia un tempo in collezione privata milanese, e forse di fattura già ottocentesca, pubblicata come autografa da Coletti 1960-1961, pp. 50-52. Un personaggio femminile in

atteggiamento molto simile a quello della *Maddalena* savoldesca compare anche in un *Concerto* di Boccaccio Boccaccino, in collezione privata, datato nei primi anni venti del Cinquecento da Marco Tanzi 1991, p. 100, n. 28, che ne ipotizza una destinazione veneziana. La figura ricompare nella replica variata del dipinto di Boccaccino eseguita qualche anno più tardi da Sebastiano Florigerio (Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

<sup>78</sup> Gilbert 1986, p. 190, n. 42; pp. 166-167, 514, n. 6; E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, pp. 110-112, n. I.6; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, pp. 106-108, n. I.5; Frangi 1992, pp. 127-131, nn. 40-41. Mentre la pala veneziana è stata da poco trasferita presso il locale Museo Diocesano d'Arte Sacra di Sant'Apollonia, quella bresciana è custodita presso la Pinacoteca Tosio Martinengo della città lombarda. L'Adorazione dei pastori di Brescia, fu eseguita da Savoldo su incarico di Bartolomeo Bargnani, che nel 1536 iniziò i lavori per la cappella destinata ad accoglierla: Boselli 1977, II, pp. 32-33; Prestini 1990, p. 321 (sul Bargnani si veda *infra*, nota 109). La collocazione del dipinto al 1540 trova supporto nelle due iscrizioni recanti quella data, leggibili sul retro della tavola: R. Sacchi, in *Da Raffaello a Ceruti* 2004, pp. 117-120, n. 14. La datazione della tela già in San Giobbe a Venezia al 1540 si basa invece su un'informazione fornita da Gaetano Milanesi nella sua edizione delle *Vite* vasariane: parlando della pala, lo studioso la dice infatti "segnata dell'anno 1540": G. Milanesi, in Vasari 1568, ed. 1878-1881, VI [1881], pp. 507-508, nota 4. Ancora incerta è la questione relativa alla committenza del dipinto veneziano (lo ribadisce A. Gentili, in Finocchi Ghersi, Gentili, Corsato 2007, pp. 25-26), la cui antica cornice marmorea presenta due stemmi oggi pressoché illeggibili e forse meglio decifrabili all'epoca di Ludwig 1905, pp. 118-119, che propose di riconoscerli come insegne araldiche della famiglia Foscarini (lo stemma di questa casata veneziana prevede un campo inferiore dorato e due campi superiori rispettivamente rosso e argento, nel primo dei quali è effigiato il Leone di San Marco). Il dipinto è da sempre ricordato nell'antisagrestia della chiesa di San Giobbe, sorta in seguito alla fondazione da parte del sacerdote Giovanni Contarini, intorno al 1378, di un ospizio per gli anziani, accanto al quale venne edificato un piccolo oratorio dedicato al personaggio biblico e coincidente proprio con l'attuale antisagrestia, di assetto, infatti, ancora gotico: Finotto 1994, pp. 11-13, 31-32. Officiata dai minori osservanti francescani, la chiesa fu oggetto, a partire dalla metà del Quattrocento, di progressivi ampliamenti che le consentirono di assumere le attuali forme rinascimentali. Considerato che il Contarini, al momento della sua morte, nel 1407, fu sepolto nel primitivo oratorio e che quell'ambiente rimase a lungo legato alla famiglia veneziana, l'ipotesi che esattamente a quest'ultima vada ricondotta la committenza del dipinto non appare del tutto da escludere. Si orienta in questa direzione E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, p. 110, che propone di candidare come respon-

sabile dell'iniziativa Alvise di Galeazzo Contarini (Venezia, 1477-1557), appartenente al ramo dei Contarini dei Santi Apostoli, che fu sepolto in San Giobbe accanto al padre (su di lui: Baiocchi 1983b, pp. 76-78; Ascoli 2008, pp. 9-37; Faini 2014-2017, pp. 134-139; il gentiluomo è stato riconosciuto come committente della *Cena in Emmaus* di Tiziano oggi a Liverpool: si veda *infra*, nota 182). In assenza di riscontri certi e alla luce delle indicazioni non concordi fornite da Ludwig, la questione mi pare però sia per il momento da tenere in sospenso. L'Alvise Contarini seppellito in San Giobbe non va in ogni caso confuso con l'omonimo gentiluomo veneziano, padre del Marco Contarini ricordato nel testamento di un committente accertato di Savoldo, vale a dire Pietro Contarini di Gian Ruggero. L'Alvise padre di Marco risulta infatti essere già morto all'epoca del testamento di Pietro Contarini, nel 1527. Al riguardo si veda Lauber 2006, p. 115, nota 195, che precisa come l'Alvise Contarini padre di Marco (non identificabile nemmeno con un terzo omonimo nato intorno al 1443 a Venezia, ricordato in Baiocchi 1983a, pp. 74-76) fosse anche lui del ramo dei Santi Apostoli e cugino per parte di padre di Pietro Contarini di Gian Ruggero.

<sup>79</sup> Gilbert 1986, pp. 186-187, 521, n. 37; E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, p. 114, n. I.7; Frangi 1992, pp. 132-133, n. 42. Non è chiaro a chi si debba far risalire l'iniziativa di committenza della pala di Terlizzi (N. Barbone Pugliese, in *Tiziano, Bordon* 2012, pp. 278-279). Va ricordato che nella vendita della collezione di "Madame veuve Arrigoni de Milano", tenutasi a Milano presso la Galleria Sangiorgi nel 1903, risulta menzionata come opera di Savoldo, senza indicarne le misure, una *Natività* che doveva presentare caratteri iconografici del tutto simili ai dipinti di Brescia, Venezia e Terlizzi: "La Nativité. L'Enfant-Jésus, couché sur le premier plan, est adoré par la sainte Vierge, saint Joseph et les bergers; dans le fond, deux petites figures. Le dessin correcte, la fidélité à ses modèles, les tons violets et pourpre préférés par cet artiste, la disposition des figures, le sentiment de grâce et de dévotion de la Mère, tout prouve, que ce tableau a été exécuté presque en même temps que le fameux de la Galerie de Brescia"; *Catalogue de la collection* 1903, lotto 73 (devo la segnalazione di questa notizia a Giovanni Agosti).

<sup>80</sup> Dove però approdò nel 1543. Oggi a Parigi, Musée du Louvre.

<sup>81</sup> Le predilezioni della cultura figurativa veneziana all'altezza dell'approdo in laguna di Vasari e Salviati emergono con efficacia dall'atlante di immagini montato in Ballarin 1995-1996, vol. II (tavole), parte I, tomo 1, figg. 240-525.

<sup>82</sup> La lettera è pubblicata in Aretino 1997-2002, V, 2001, p. 107, n. 126. Non vi sono elementi per dare un'identità al destinatario, il pittore Gianmaria, per il quale il Savoldo, definito "Vecchione ottimo", era stato "come maestro" e "padre". L'unica ipotesi rimane quella di Fenaroli 1877, p. 230, che proponeva di riconoscerlo in Giovanni Maria Fadino di Orzinuovi,

pittore documentato a Brescia dal 1517 al 1560 (Boselli 1977, I, pp. 120-121), la cui concreta vicenda è tuttavia ancora da ricostruire. Va peraltro ricordato che la lettera non fa menzione di un'eventuale origine bresciana del destinatario.

<sup>83</sup> Sulla figura di Pino, che proprio all'interno del *Dialogo* si dichiara allievo del Savoldo: *Paolo Pino* 1992. Per il suo trattato si vedano, oltre all'edizione di Paola Barocchi (Pino 1548, ed. 1960, pp. 93-139, 396-432): Bologna 1982, ed. 1992, pp. 94-99; Pardo 1992, pp. 33-49; Mancini 1994, pp. 83-91; Agosti 2005b, p. 161.

<sup>84</sup> L'interpretazione di "in esoso" come "in odio", fornita nell'edizione del *Dialogo* curata da Rodolfo Pallucchini (Pino 1548, ed. 1946, p. 70), mi è stata confermata da Piera Tomasoni, che ringrazio.

<sup>85</sup> Pino 1548, ed. 1960, pp. 99-100.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 133-134. L'importanza del brano non era sfuggita a Schlosser Magnino 1924, ed. it. 1999, pp. 242-243. La rilevanza della complessiva scelta di campo in direzione naturalistica del trattato di Pino è stato ribadito da Bologna 1982, ed. 1992, pp. 93-99, che si sofferma in particolare sui passi savoldeschi del *Dialogo* e su altri brani analoghi, non direttamente connessi all'artista bresciano. Ad esempio quello relativo alla capacità che i pittori devono sviluppare nel "distinguere un panno di lino da quel di lana o di seta" e nel "discernere l'oro dal rame, il ferro lucido dall'argento, imitar bene il fuoco (il che tengo difficile)": Pino 1548, ed. 1960, p. 117.

<sup>87</sup> È questo ad esempio l'assunto di fondo dell'importante saggio di Valerio Guazzoni 1984, pp. 153-196, dedicato ai rapporti tra vocazione realistica e cultura devozionale nella pittura lombarda (con particolare attenzione all'ambito rinascimentale), nel quale lo studioso propone di leggere le scelte in direzione naturalistica degli artisti della regione come il riverbero della cultura religiosa del territorio. Per quanto riguarda il solo Savoldo, un approccio analogo si rintraccia in alcune riflessioni di Aikema 1993, p. 116, secondo il quale la sobrietà del linguaggio dell'artista e "il suo rigoroso rifiuto di ogni ornamento" dovevano rispecchiare le esigenze delle "varie cerchie e correnti evangeliche in territorio veneziano e veneto". Per un approccio in qualche modo analogo al naturalismo dei maestri bresciani del primo Cinquecento si veda: Campbell 2019, pp. 190-226, che interpreta la loro vocazione realistica anche in relazione all'affermarsi in quel contesto del culto eucaristico.

<sup>88</sup> Toscano 1979, pp. 271-318; Idem 1990, pp. 68-69. Sulla questione si veda comunque l'*Introduzione* di questo volume.

<sup>89</sup> Si veda ad esempio il caso, ricordato dallo studioso, relativo ai differenti orientamenti di stile degli artisti attivi per la congregazione dei francescani amadeiti, affermatasi sullo scorcio del Quattrocento (Toscano 1990, pp. 68-69).

<sup>90</sup> Toscano 1979, p. 305.

<sup>91</sup> Longhi 1929, ed. 1968, p. 117.

<sup>92</sup> Si veda capitolo I, nota 230.

<sup>93</sup> Alle opere di committenza domenicana già ricordate nel testo va con ogni probabilità aggiunto il *Martirio di san Pietro martire* acquisito qualche anno fa dall'Art Institute di Chicago e pubblicato da Gregori 2001, pp. 70-77, e Gilbert 2003, pp. 291-293. Non abbiamo però indizi riguardo alla destinazione originaria del dipinto, la cui storia si riesce a ripercorrere solo fino all'inizio dell'Ottocento, quando si trovava in una collezione privata inglese. Sul dipinto si vedano anche Zaru 2014, pp. 236-238, e Fried 2021, pp. 22-43.

<sup>94</sup> Sul de' Bacchi: Olivari 2002, p. 60; Mauri 2008, p. 123, nota 28. Per le poche notizie sul Caresini si veda *supra*, nota 62. Su Giovan Francesco Beati: Zaru 2014, pp. 209-210.

<sup>95</sup> Nova 1990, p. 434; Olivari 2002, pp. 59-70.

<sup>96</sup> Olivari 2002, p. 67.

<sup>97</sup> L'identificazione del "Magistro Sebastiano pictore de Bononia" col Serlio è stata proposta da Nova 1990, p. 434. Per Serlio pittore: Frommel 2004, pp. 85-95.

<sup>98</sup> Tafuri 1985, pp. 101 sgg.; Firpo 2001, pp. 92 sgg.

<sup>99</sup> Firpo 2001, pp. 92-93.

<sup>100</sup> Lotto risulta ancora attestato presso il convento nel 1527. Risale a questo momento il *Ritratto di domenicano*, forse Marcantonio Luciani, del Museo Civico di Treviso. Sull'identificazione del personaggio raffigurato: Billanovich 1966, pp. 457-459; Puppi 1981, pp. 394-395; Cortesi Bosco 1998, pp. 19-20; N. Macola, in *Omaggio* 2011, pp. 100-102, n. 5; Zaru 2014, pp. 158-161; Dal Pozzolo 2021, pp. 256-257, n. I.67. Il dipinto di Treviso chiama in causa un ulteriore *Ritratto di domenicano* tradizionalmente attribuito a Lotto e già conservato presso la collezione Kress a New York: Shapley 1968, pp. 163-164. Le precarie condizioni di conservazione e l'impossibilità di un esame dal vero della tela rendono complicata la lettura dell'opera, che va in ogni caso esclusa dal catalogo del pittore veneziano. Per un suo avvicinamento al Savoldo, anch'esso assai problematico: Mancini 1994, p. 91.

<sup>101</sup> Il pittore risulta infatti citato presso il convento nel 1526: Casella, Pozzi 1959, I, pp. 147-148.

<sup>102</sup> Gould 1975, p. 238; Zampetti 1985, p. 56; Aikema 1993, pp. 112-113. L'unica incongruenza rispetto al volto reale della chiesa è rappresentato dal campanile che Savoldo pone accanto all'edificio. A conferma dell'identificazione Aikema chiama in causa il confronto con la rappresentazione di San Zanipolo inserita nella veduta di Venezia incisa da Erhard Reuwich per la *Peregrinatio in Terram Sanctam* di Bernhard von Breydenbach, edita nel 1486. Sulla grande incisione: M.A. Visentini, in *Architettura e utopia* 1980, p. 74, n. 22, dove si precisa che la veduta è presa dal campanile della chiesa di San Giorgio. La visuale è dunque opposta a quella adottata da Savoldo. Una diversa interpretazione del paesaggio della pala braidense è proposta in Mauri 2008, pp. 118-119.

<sup>103</sup> Ivi, p. 123, nota 27 e p. 124, nota 33.

<sup>104</sup> Come già notava Gould 1975, p. 238. Al riguardo va detto che la chiesa che compare all'estremità sinistra del *San Girolamo penitente*, oltre a risultare del tutto simile a quella del dipinto milanese, si rivela in un cer-

to senso ancora più fedele a San Giovanni e Paolo, in quanto priva del campanile.

<sup>105</sup> Fu infatti priore tra il 1524 e il 1525. Su Damiano Loro: Firpo 2001, pp. 72-77 e *passim*. Per l'ambiente religioso della comunità dei Santi Giovanni e Paolo in questi anni: Zaru 2014, pp. 35-37.

<sup>106</sup> Firpo 2001, pp. 78-79. Le letture del Loro si svolgevano contestualmente a quelle tenute, sempre in San Giovanni a Paolo, da fra Zaccaria da Fivizzano, predicatore dalle radicate simpatie savonaroliane, del quale destavano scalpore i commenti in volgare alle sacre scritture. La fortuna di Savonarola nell'Italia settentrionale di questi anni trova alcuni riscontri importanti anche sul piano figurativo, a partire dal tentativo di far arrivare in laguna un dipinto di un seguace di Girolamo come Fra Bartolomeo, di stanza a Venezia nel 1508. Tra il 1508 e il 1509, infatti, il pittore fiorentino eseguì la pala d'altare con il *Dio padre in gloria e le sante Caterina e Maddalena*, oggi a Villa Guinigi a Lucca, commissionatagli da Bartolomeo da Alzano, priore del convento domenicano di San Pietro Martire a Murano. La pala non giunse mai a destinazione, causa sia la morte del committente nel dicembre del 1508, sia la situazione di incertezza successiva alla formazione della Lega di Cambrai. Sul dipinto e le relazioni del pittore fiorentino con il contesto veneziano: Mazzotta 2012, pp. 68-72; Zaru 2014, pp. 119-128; per le implicazioni savonaroliane della pala: Steinberg 1974, pp. 319-328; Humfrey 1990, pp. 476-483. Con riferimento sempre all'Italia del Nord, va poi ricordato il discusso *Ritratto di Girolamo Savonarola (?)* del Moretto conservato al Museo di Castelvecchio a Verona (sul quale: M.C. Passoni, in *Tiziano* 2018, pp. 156-157, n. 45). Considerati i dubbi emersi ancora di recente sull'identificazione dell'effigiato, può essere utile ricordare che il versetto del Salmo 91 vergato sul cartiglio del dipinto, "Justus ut palma florebit", rappresenta un motto del savonaroliano Pier Soderini (Polizzotto 2005, pp. 263-276). A un concittadino di Moretto spetta poi il poco noto *Ritratto di Girolamo Savonarola* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. Jc.169), segnalatomi con la corretta attribuzione a fra Girolamo da Brescia e la convincente identificazione dell'effigiato da Andrea De Marchi (un precedente riferimento a Bartolomeo Montagna è in Heinemann 1962-1991, III, 1991, p. 90, n. V.309, fig. 154). Rimane oscuro il contesto di committenza dell'opera, difficile da precisare geograficamente considerato il carattere itinerante, tra Firenze, Pavia, Brescia e Savona, del pittore carmelitano: Frangi 1994, pp. 399-410.

<sup>107</sup> Serafini 1996, pp. 111-119; Plebani 2012, pp. 82-83 e *passim*.

<sup>108</sup> Si veda *supra*, nota 78.

<sup>109</sup> Savy 2006, pp. 101-103. Sul Bargnani e il contesto di San Barnaba si veda anche Cairati 2019, pp. 95-112.

<sup>110</sup> Vasari è esplicito nell'indicare la specializzazione di Savoldo sul fronte della produzione di piccolo formato, destinata al collezionismo privato: "Di mano di Giangirolamo Bresciano si veggiono molte opere in Vinezia et in Milano, e nelle dette case della Zecca

sono quattro quadri di notte e di fuochi, molto belli: ed in casa Tomaso da Empoli in Vinezia è una Natività di Cristo finta di notte, molto bella, e sono alcune altre cose di simili fantasie, delle quali era maestro. Ma perché costui si adoperò solamente in simile cose e non fece cose grandi, non si può dire altro di lui, se non che fu capriccioso e sofisticato, e che quello che fece merita di essere molto comendato": Vasari 1568, ed. 1966-1987, V, 1984, p. 430. Per il significato dei termini "capriccioso" e "sofisticato" in Vasari: Pardo 1989, p. 70, nota 4, che sottolinea come il primo sia sinonimo di stravaganza e il secondo possa anche essere inteso come riferimento alle qualità illusionistiche e ingannevoli della pratica pittorica. Va ricordato che l'aggettivo "capriccioso" è utilizzato quasi sempre in senso elogiativo dallo scrittore: lo dimostra la rassegna delle sue occorrenze nel lemmario vasariano disponibile in *Memofonte* (www.memofonte.it). Il nome di Savoldo non compare nella prima edizione delle *Vite*, che pure dedicano brevi note a due concittadini del pittore a lui contemporanei come Romanino e Moretto. In merito ai giudizi di Vasari sui pittori bresciani: Agosti 2005a, p. 176.

<sup>111</sup> Non è identificabile il ritratto maschile ricordato come opera di Savoldo da Charles Eastlake, nel 1855, nella collezione di Pietro Antonio Tironi a Venezia ("portrait of man in chair with dress edged with fur, half fig.": *The travel notebooks* 2011, I, p. 208).

<sup>112</sup> Gilbert 1986, pp. 181-182, n. 29; E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, pp. 164-166, n. I.26; Frangi 1992, pp. 54-55, n. 12. La datazione del dipinto in prossimità della metà degli anni venti è argomentata da Ballarin 1990, ed. 2006, I, pp. 202-203.

<sup>113</sup> Lucco 2001, p. 57, data intorno al 1525 il perduto originale lottesco da cui la tela di Lovere deriva. Sul dipinto Dal Pozzolo 2021, p. 472, n. IV.2.

<sup>114</sup> E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 284-286, n. 29; Idem 2021, pp. 328-329, n. I.102.

<sup>115</sup> L'anomala grandezza degli specchi rispetto alle consuetudini dell'epoca è segnalata da Martin 1995, pp. 25-26.

<sup>116</sup> Sebbene non si abbiano riscontri certi in tal senso, Brejon de Lavernée 1987, p. 391, ritiene che il dipinto appartenesse in antico alle collezioni di re Francesco I. L'ipotesi è ribadita da Cox-Rearick 1995, pp. 244-248, n. VII.8, e Habert 2004, pp. 15-16.

<sup>117</sup> Per la fortuna ritrattistica di Gaston de Foix: Agosti 1990, pp. 138-140, che registra anche i numerosi episodi in cui, specie nel corso del Seicento, si pensò arbitrariamente di riconoscere nel condottiere francese il protagonista di ritratti di giovani armati del secolo precedente, specie di ambito veneziano. Esattamente ciò che avvenne per il protagonista della tela di Savoldo, che non presenta alcuna relazione con le poche effigi sicure di Gaston de Foix.

<sup>118</sup> Müntz, Molinier 1886, p. 19. Registrata in precedenza con il nome di Tiziano, la tela figurava con una strana assegnazione a Pontormo al tempo della visita di Cassiano. Il nome di Savoldo venne proposto per la prima volta da Pierre Dan nel 1642 (Brejon de Laver-

gnée 1987, p. 391), verosimilmente sulla scorta della lettura di una firma. Il dipinto presenta in effetti lungo il margine inferiore sinistro una firma antica ma certamente apocrifia, derivata con tutta probabilità da una perduta iscrizione autografa. Sulla questione: Cox-Rearick 1995, pp. 244-248; Habert, Loire, Scailiéz, Thiébaud 2007, p. 99, che rilevano le affinità tra l'iscrizione della tela parigina e la firma apposta da Savoldo nel *San Girolamo* della National Gallery di Londra.

<sup>119</sup> Per un approccio di largo respiro al tema: Collareta 1988, pp. 569-580. Un'utile antologia commentata dei testi antichi dedicati all'argomento, dagli appunti di Leonardo fino al tardo Cinquecento, è fornita in *Scritti d'arte* 1971-1977, I, 1971, pp. 463-711. Per il contributo fornito alla questione da Leonardo: Leonardo da Vinci ed. 1993; Leonardo da Vinci ed. 2002, pp. 139-149, 174-189. Sulla declinazione più esplicitamente veneziana del dibattito: De Vecchi 1990, pp. 59-64; Martin 1995, pp. 33-59 (entrambi con un'attenzione specifica al dipinto parigino di Savoldo); Bodart 2009, pp. 216-220.

<sup>120</sup> Pino 1548, ed. 1960, p. 131; *Scritti d'arte* 1971-1977, I, 1971, pp. 352-353.

<sup>121</sup> Se non bastassero le coincidenze con il passo di Pino, a sgombrare ogni dubbio intervengono le osservazioni sul perduto modello giorgionesco raccolte nella seconda edizione delle *Vite* vasariane, che tramandano un'immagine leggermente discordante dell'opera, arricchita dal dettaglio di un "corsaletto brunito" posto accanto al protagonista, la cui superficie metallica, come accade per la gorgiera in primo piano nella tela del Louvre, dava vita a un gioco infinito di riflessi; al punto che "nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa": Vasari 1568, ed. 1966-1987, IV, 1976, p. 46. Va precisato che nelle *Vite* l'opera è descritta non come un San Giorgio ma come "uno ignudo", spogliatosi appunto del "corsaletto".

<sup>122</sup> Anche l'ipotesi che il dipinto sia da intendersi come un autoritratto (Gilbert 1986, pp. 426-434; Idem 1991, pp. 41-44; Cox-Rearick 1995, pp. 244-248; Fried 2021, p. 139) appare priva di riscontri. In assenza di rappresentazioni sicure del volto del Savoldo, lo stesso discorso meritano gli altri presunti autoritratti individuati da Gilbert all'interno del catalogo di Giovan Girolamo, vale a dire il san Liberale della pala di San Niccolò a Treviso, il cosiddetto *Profeta* di Vienna e il *San Girolamo* di collezione privata (si veda più avanti nel testo). Lo studioso propone di individuare inoltre le fattezze del pittore anche in un disegno con una *Testa maschile* nelle collezioni reali inglesi a Windsor, il cui riferimento al Savoldo è però da escludere: G. Dillon, in GGS 1990, p. 194, n. II.1.

<sup>123</sup> Come ha notato Guzzo 1987, p. 172, sono infatti la stessa dimensione metaforica del dipinto del Louvre e il suo rimando alla tematica del 'paragone' a far nascere il sospetto di una sua concezione non propriamente ritrattistica. Va però precisato che la questione del 'paragone' interferisce anche in un'opera dall'indiscutibile connotazione ritrattistica e pressoché coeva, quale

il *Triplo ritratto di orefice* di Lorenzo Lotto al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

<sup>124</sup> Esattamente quello che avviene nell'atmosfera rarefatta del *Doppio ritratto* di Giorgione a Palazzo Venezia a Roma, utile tra l'altro a ricordarci come questa formula sfuggente e non codificata trovi proprio nella Venezia di inizio Cinquecento un terreno particolarmente disponibile ad accoglierla: Ballarin 1983, pp. 481-541; S. Ferrari, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 153-154, n. 2.12. Proprio per la sua propensione a eludere la caratterizzazione in senso individuale del personaggio, il ritratto allegorico sconfinava spesso entro un'altra tipologia dai contorni ugualmente sfumati, quella del ritratto idealizzato, per la quale si vedano almeno Brown 1983, pp. 102-116, che si concentra in particolare sull'ambito leonardesco, e Freedman 1993, pp. 63-81. Per un approccio al versante veneziano della tematica, con un interesse prevalente per la scultura che non impedisce però sconfinamenti nella pittura: Luchs 1995, pp. 51-114.

<sup>125</sup> Gilbert 1986, pp. 170-171, 515, n. 13; P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 172, n. I.29; Frangi 1992, pp. 70-71, n. 17. La storia accertabile del dipinto si può risalire solamente fino agli ultimi anni dell'Ottocento, allorché la tela è attestata nella collezione di William Archer a Sevenoaks, presso la quale già si trovava nel 1894 (F. Frangi, in *Da Raffaello a Ceruti* 2004, p. 112). Come ha notato M. Mondini, in *Pinacoteca* 2014, pp. 151-154, n. 88, nella collezione parigina del cardinale Richelieu, inventariata poco dopo la morte del porporato, il 29 gennaio del 1643, è però registrata un'opera di Savoldo descritta come "un fluteur", cioè un flautista: "1045 [...] un autre tableau de Jean Hierosme Bressan d'un fluteur avec sa bordure desbeyne de quatre piedz de long sur trois et demy de hault, prisé la somme de 1500 lt" (Levi 1985, pp. 64, 80; dall'inventario si apprende che il dipinto fu ereditato dalla nipote del cardinale, Marie-Madeleine de Vignerot, duchessa d'Aiguillon). Il fatto che il "fluteur" fosse assegnato al Savoldo sta a dimostrare che con ogni probabilità, proprio come la tela oggi a Brescia, esso recava una firma ben leggibile. Calcolando che il piede francese equivale a 32,48 cm, le misure del dipinto registrato nell'inventario corrispondono a circa 114 × 130 cm e dunque si rivelano maggiori di quelle dell'esemplare bresciano (74,3 × 100,3 cm). È tuttavia probabile che la misurazione dell'opera comprendesse anche la sua cornice, del resto esplicitamente menzionata nell'inventario.

<sup>126</sup> Gilbert 1985, p. 25, individuava infatti la data 1539 sul libro appoggiato sul tavolo. L'inconsistenza dell'indicazione è rimarcata da Christiansen 1987, pp. 80-81.

<sup>127</sup> Ballarin 1990, ed. 2006, pp. 201-202. L'ipotesi cronologica trova conferma nella trascurata indicazione 1529 che si leggeva su una replica perduta della medesima composizione, anch'essa firmata, ricordata a metà Seicento nella collezione del principe Antonio Ruffo a Messina: De Gennaro 1997, pp. 171-172; De Gennaro 2003, pp. XXXV, 91, 105, 141. Su questa seconda versione del ritratto si veda più avanti nel testo.

<sup>128</sup> Oltre che nelle corrispondenze con il *Giovane con libro* conservato presso i Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano, già chiamato in causa in precedenza, il rapporto con Lotto trova conferma nel confronto con il *Ritratto di domenicano*, forse Marcantonio Luciani, del pittore veneziano, dei Musei Civici di Treviso, risalente al 1526, i cui rapporti con il flautista savoldesco sono stati riconosciuti da Lucco 1996, p. 91.

<sup>129</sup> In un intervento rimasto inedito tenuto al convegno bresciano su Savoldo del 1990, Paolo Spezzani discusse i risultati di alcune indagini radiografiche della tela che rivelavano, a suo avviso, la presenza di uno strumento sul tavolo, poi eliminato dal pittore nella stesura finale del dipinto: P. Spezzani, *Riflettografie sui dipinti del Savoldo*, in *Savoldo e la cultura figurativa del suo tempo tra Veneto e Lombardia*, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 26 maggio 1990. L'analisi delle radiografie conservate presso l'archivio della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia non sembra però confermare questa indicazione.

<sup>130</sup> Bazzani 1985, p. 117; Slim 1985, p. 400.

<sup>131</sup> Slim 1985, pp. 398-406. Le indicazioni dello studioso sono ribadite in Mauri 2008, pp. 117, 122-123, nota 16.

<sup>132</sup> Padova, 1487/1488 - circa 1556. Su Francesco Patavino: Princivalli 2001, pp. 307-374.

<sup>133</sup> La lettura di quelle parole come "Regina Sanctissima" proposta in Bazzani 1985, p. 118, non mi pare convincente. Slim 1985, p. 401, individua invece nella pagina di sinistra la scritta "resid/uu[m]" e nella parte superiore di quella di destra un monogramma seguito da "ius" o "us". Va peraltro rilevato che quella zona del dipinto appare interessata da alcune ridipinture che rendono ulteriormente rischiosa la decifrazione di queste tracce.

<sup>134</sup> Luisi 1979, p. XLI.

<sup>135</sup> Slim 1985, p. 402.

<sup>136</sup> Riporto, con alcuni limitati aggiustamenti, la trascrizione del sonetto proposta da Luisi 1979, pp. 15-17, più soddisfacente di quella disponibile in *Francesco Santacroce* 2003, p. 66: "O Morte? - Hola! - Perché mi fugi? - Hay tristo, / nol sai? - Nol so. - Il tuo cor me dà terrore. / - Perché? - Perché gli scrissi un nome: Amore; / che dov'è lui, d'alcun non fu ma' acquisto. / - Che farò io? - Servi. - Al servir resisto / un breve spatio, per troppo dolore. / Non poss'altro sopportar! - Haymè, ch'e' more! / - Al tuo dispecto il disperat'ho visto. / - Ben poi finirti tu. - Ma se mi è tolta / possa di occiderte: per ch'in t'è scripto, / invan te amacerai più d'una volta. / - Dunque niente fare? - Non. Se 'l predicto / non lieva Amor - Haymè quest'alma stolta, / al mio dispecto un nome mi dà il victo". Nella forma musicale del dialogo, la voce del poeta compete alle parti del *cantus* e dell'*altus*, mentre quella della morte compete al *tenor* e al *bassus*.

<sup>137</sup> Vale la pena di ribadire che in tutte le occorrenze disponibili il componimento risulta accompagnato dal sonetto *O Morte? - Hola!*. L'ipotesi che la partitura fosse utilizzata anche in relazione ad altri testi letterari è dunque decisamente improbabile. Ringrazio Laura Mauri e Rodobaldo Tibaldi per l'aiuto nella

messa a fuoco di questi aspetti musicologici e testuali.

<sup>138</sup> Una conferma in questa direzione sembrerebbe venire da una modesta copia, presumibilmente di tardo Cinquecento (fig. 110), del dipinto savoldesco, nella quale la figura del giovane è affiancata da un villico che apertamente lo deride, alludendo verosimilmente alle sue pene d'amore. L'opera mi è nota solo dalla fotografia in mio possesso qui pubblicata. Sulla diffusione della ritrattistica di tema sentimentale a Venezia nel primo Cinquecento: Dal Pozzolo 2014, pp. 13-23. Per una riflessione generale sul ritratto amoroso nel Rinascimento: Bolzoni 2010.

<sup>139</sup> Rimane incerta la collocazione in questo ambito iconografico dell'elegantissimo *Giovane (Fortunato Martinengo Cesaresco?)* di Moretto alla National Gallery di Londra che, alla luce della scritta in greco "του λιαν ποθω" (ahimè, troppo desidero) sulla tesa del cappello, Roberto Longhi interpretava come un personaggio "tanto deciso a mostrare il suo mal di cuore da tramutarsi quasi in un soggetto di genere" (Longhi 1929, ed. 1968, p. 110; sul dipinto: Penny 2004, pp. 172-181, che lo data al 1540-1545). Il personaggio è identificato nel bresciano Fortunato Martinengo Cesaresco (1512-1552) in alcuni inventari tardoseicenteschi di questa famiglia, per i quali si vedano Goletti, Negri Arnoldi, Vallino 2018, pp. 17-50, che propongono di mettere in relazione la scritta con il pellegrinaggio in Terrasanta che Fortunato decise di compiere nel 1540.

<sup>140</sup> Slim 1985, pp. 399-400. Se nulla sappiamo riguardo a un eventuale coinvolgimento in prima persona, da parte di Giovan Girolamo, nell'esercizio della musica, cosa tutt'altro che improbabile (Gentili 1990, p. 69), va comunque notato come la rappresentazione del flautista si accordi bene alle consuetudini della pratica musicale cinquecentesca, che prevedeva una sorta di interscambiabilità tra canto ed esecuzione strumentale (Slim 1985, p. 403). Ne fornisce una precisa testimonianza, con riferimento proprio al flauto dritto, il frontespizio della *Fontegara*, il manuale di Silvestro Ganassi dedicato a quello strumento dato alle stampe a Venezia nel 1535 (ivi, fig. 6). Nel momento musicale immortalato dall'anonima incisione che apre il testo, quattro suonatori di flauto dritto sono infatti affiancati da un cantore che doppia la parte interpretata da uno dei flauti. Il che ci garantisce anche riguardo alla sostanziale ortodossia della scelta pur inconsueta operata da Savoldo nel ritratto: quella cioè di mettere nelle mani del suo giovane raffinato l'umile strumento a fiato della musica pastorale (la singolarità di questa opzione è rilevata in Gentili 1990, pp. 68-69). Non v'è dubbio che la tradizione ritrattistica veneziana di primo Cinquecento, interessata più di ogni altra alla tematica musicale, privilegiasse solitamente la rappresentazione di suonatori impegnati con la musica 'alta' degli strumenti a corde (riguardo alla loro superiorità su quelli a fiato, affermatasi già in seno al pensiero platonico: Wintermiz 1979, ed. 1982, pp. 123-141; A. Ballarin, in *Le siècle* 1993, pp. 392-400, n. 43). Sta di fatto, però, che la stessa pubblicazione in laguna di un trattato come la *Fontegara* costituisce un incontestabile

indizio della radicata diffusione del flauto dritto anche presso le sfere sociali più qualificate. Non si spiegherebbe altrimenti la presenza dello strumento, insieme agli altri oggetti della sua educazione, nella mano di un giovane di buona famiglia come il *Giovanni Borgherini* effigiato qualche anno prima, accanto al suo maestro, nel ritratto di discussa autografia giorgionesca della National Gallery of Art di Washington: A. Gentili, in *Dipingere la musica* 2000, p. 219, n. IV.10; Hope 2008, p. 25; Brown 2013, pp. 101-116. Un concerto con *Tre suonatori di flauto dritto* è raffigurato in una bella incisione, siglata "A.P.", realizzata nella Terraferma veneta in prossimità del 1520: D. Landau, in *The Genius* 1983, p. 331, n. P29. L'utilizzo del flauto dritto in un ambito sociale elevato è testimoniato anche da un più tardo affresco di Giovanni Antonio Fasolo conservato nel salone di villa Campiglia ad Albettono, nel vicentino: Cavicchioni 2007, p. 137. Eseguito tra il 1560 e il 1570, l'affresco presenta, accanto ad altri strumentisti, un giovane elegante intento a suonare il flauto dritto, atteggiato tra l'altro in una posa sorprendentemente simile a quella del protagonista del dipinto di Savoldo. Non è da escludere che il murale sia dunque da intendersi come una prova della fortuna del ritratto del pittore bresciano, già del resto testimoniata dalle numerose copie tratte dal dipinto (oltre all'esemplare ricordato alla nota 138, e alle derivazioni registrate in Slim 1985, p. 400, si veda la tela già presso Sotheby's a Londra, l'8 maggio 1968, lotto 50: Fototeca Zeri, scheda n. 44093).

<sup>141</sup> Gilbert 1986, pp. 185-186, 520-521, n. 35, P.V. Begni Redona, in GGS 1990, p. 182, n. I.33; Frangi 1992, pp. 75-76, n. 20.

<sup>142</sup> Come ha precisato Gilbert 1994, p. 122, seguito da S. Guarino, in *Pinacoteca Capitolina* 2006, pp. 184-185, n. 75, la tela è infatti ricordata, senza attribuzione, nell'inventario della collezione di Carlo Emanuele Pio di Savoia (1585-1641) redatto nel 1641. Sebbene lo stesso Gilbert 1994, pp. 122-124, ipotizzi una sua originaria collocazione presso le collezioni dei Pio (si veda *supra*, nota 16), appare decisamente più probabile che il dipinto sia approdato nella raccolta del cardinale in occasione dei numerosi acquisti da lui operati sul mercato artistico veneziano (sulla collezione di Carlo Emanuele: Testa 1994, pp. 93-100). Una conferma in questo senso è fornita dal fatto che l'opera non risulta ancora registrata nell'inventario della collezione del cardinale redatto nel 1624: *ivi*, pp. 98-100.

<sup>143</sup> Si veda *infra*, nota 232.

<sup>144</sup> Dissentono solo C. Gilbert, in *The Genius* 1983, p. 205, n. 88, e Del Bravo 2008, p. 157.

<sup>145</sup> Analogo significato va forse attribuito anche alle perle che la protagonista porta al collo. I testi devozionali che riportano la leggenda di santa Margherita associano infatti spesso il suo nome alla perla, in ragione del termine latino di queste ultime, *margaritae* appunto: Barillari 2018, p. 162.

<sup>146</sup> In quest'ottica non possono sorgere dubbi sul fatto che il libretto tenuto dalla donna sia da intendersi come un testo di lettere devote.

<sup>147</sup> "Altro di un ritratto d'una donna dipinta per S. Marta, quale tiene un drago legato con una catena d'oro da lontano si vede un paese con una torre in un monte alto palmi 4 largo 5 1/2, in tela con cornice tutta dorata si crede del Dossi" [n. 42]. La voce, che registra dunque un riferimento del dipinto a Dosso Dossi, si trova nell'inventario della collezione del cardinale Carlo Pio di Savoia, redatto nel 1689 (*The Getty Provenance Index*). L'attributo del drago distingue in effetti anche l'iconografia di santa Marta, nel cui contesto la presenza dell'animale è però accompagnata da quella dell'aspersorio nelle mani della santa. L'ipotesi che la donna sia da identificare con santa Marta è avanzata senza argomentazioni da Del Bravo 2008, p. 157.

<sup>148</sup> Può essere utile ricordare come il culto di santa Margherita fosse particolarmente diffuso presso le partorienti. Sulla tradizione agiografica della santa: Barillari 2018, pp. 157-188.

<sup>149</sup> Sulla collezione di Bartolomeo dalla Nave (1571/1579-1632): S. Furtlhener, R. Lauber, in *Il collezionismo* 2007, pp. 258-261; Lauber 2008, pp. 249-258. Quasi l'intera raccolta venne acquisita a Venezia nel 1638 dall'ambasciatore inglese Basil Feilding per conto di James Hamilton e di re Carlo I. Poco dopo, nel 1649, il nucleo di opere approdato in Inghilterra fu acquisito dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria. Sulla questione: Shakeshaft 1986, pp. 114-132, che pubblica alcuni scambi epistolari tra Feilding e Hamilton, all'interno dei quali compare la segnalazione di non meglio precisate opere di Savoldo (p. 124; lo rileva già Agosti 2005, p. 485, nota 98). La tela del pittore bresciano oggi a Washington (88 × 73 cm) è ricordata per la prima volta in modo inequivocabile nel 1659, quando si trovava proprio nella collezione di Leopoldo Guglielmo, a quel tempo situata a Vienna. Poiché nella raccolta dell'arciduca confluisce gran parte del patrimonio di dipinti veneti e veneziani della collezione dalla Nave, l'ipotesi di una provenienza del dipinto savoldesco da quel contesto appare però del tutto plausibile. Già suggerita dalla Garas (1967, p. 56; 1968, p. 232), questa indicazione è ribadita dall'elenco in italiano delle opere un tempo di proprietà di Bartolomeo dalla Nave redatto sul finire degli anni trenta del Seicento, ritrovato da Rosella Lauber. Nell'inventario troviamo infatti questa voce: "176. Un S. Giorgio meza figura dal naturale alto palmi 4 1/2 largo 3 di Gio. Gerolamo Moretto da Brescia o pur Savoldi" (Lauber 2008, p. 286), che tutto concorre a mettere in relazione al nostro dipinto (il nuovo elenco corregge l'errore di dimensioni presente nella coeva lista in inglese resa nota da Waterhouse 1952, p. 19, che lasciava qualche dubbio sull'identificazione). Non va poi dimenticato che anche il cosiddetto *Profeta* di Savoldo, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, si trovava a inizio Seicento nella collezione di Bartolomeo dalla Nave, dalla quale passò in quella di Leopoldo Guglielmo. Nei due elenchi prima citati l'opera è menzionata subito dopo il *San Giorgio* in questi termini: "177. Il Ritratto suo proprio di sua mano, alto palmi 4 largo palmi 3" (Lauber 2008, p. 286); "165 A picture of his

own by himself p 4 & 3" (Waterhouse 1952, p. 19; Garas 1967, p. 56; Eadem 1968, p. 219; Frangi 1992, pp. 43-44). Scorrendo gli incartamenti relativi agli acquisti del Feilding si rintraccia infine un terzo dipinto che chiama in causa il nostro pittore e che è così ricordato: "222 A picture of a man of Giorgione or of Gio. Gerolamo Bresciano" (Waterhouse 1952, p. 20); "232. Un Ritratto di uomo di Giorgione, o pur di Gio. Gerolamo Bresciano" (Lauber 2008, p. 288). L'assenza di informazioni sulle misure e sulle prerogative iconografiche dell'opera impedisce di fare ipotesi circa la sua identificazione. Proviene infine con tutta probabilità dalla raccolta dalla Nave anche il giovanile *Compianto* di Savoldo oggi ugualmente a Vienna, ricordato, come opera di Lotto, tra i dipinti acquistati a Venezia da James Hamilton (si veda *supra*, nota 30).

<sup>150</sup> Al dipinto di Washington è stato più volte accostato, a partire da Suida 1946, pp. 187-188, un disegno a matita nera e gesso bianco con una *Testa di ragazzo*, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Sul foglio: Agosti 2001, pp. 250-256, n. 50, che ne mette ragionevolmente in dubbio il carattere di studio preparatorio per la tela e ne propone una collocazione entro gli anni venti del Cinquecento, in anticipo sul dipinto, da lui datato nella prima metà degli anni trenta.

<sup>151</sup> Lightbown 1986, pp. 405-406, n. 8.

<sup>152</sup> Di differente opinione è Rearick 1976, pp. 80-81, n. 41, che preferisce interpretare il dipinto come una semplice rappresentazione di san Giorgio. In favore di una sua lettura come un ritratto in figura di san Giorgio si sono però pronunciati ancora in tempi successivi Agosti 2001, pp. 254-255, e P. Humfrey, in *The Age of Titian* 2004, p. 98, n. 22.

<sup>153</sup> Sul dipinto, generalmente datato nella prima metà degli anni trenta del Cinquecento: P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 197-199, n. 42; M. Falomir, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 298-300, n. 34; R. Poltronieri, in *Dal Pozzolo* 2021, pp. 298-297, n. I.87. Humfrey interpreta il dettaglio del san Giorgio con il drago come un riferimento al nome dello sconosciuto effigiato. Un analogo motivo fu utilizzato da Lotto nella pala con *San Nicola in gloria* della chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia (1527-1529), nella quale la scenetta con l'episodio di san Giorgio e il drago allude al nome di uno dei responsabili dell'iniziativa di committenza della tela, Giorgio de Mundis: P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto* 1998, p. 165, n. 29.

<sup>154</sup> Gilbert 1986, p. 190, n. 43; Frangi 1992, pp. 111-112, n. 34. Nulla ci è noto riguardo alla storia antica della tela che, come riferisce Gilbert, venne acquistata sul mercato antiquario nel 1943 da un certo "dr. Guglielmo Bruini di Venezia", morto nel 1952. A partire dal 1963 il dipinto è segnalato nella collezione di Carlo Pesenti a Bergamo, che qualche anno più tardi lo prestò alla mostra tenutasi a Baden-Baden: *Von Bembo bis Guardi* 1975, n. 77.

<sup>155</sup> Boschetto 1963, tav. 26.

<sup>156</sup> Al riguardo si veda capitolo III, nota 125.

<sup>157</sup> La tela è stata interpretata come un'*Allegoria del-*

*la Giustizia* da Boschetto 1963, tav. 26. Per Aikema 1993, p. 111, si tratterebbe invece di un'*Allegoria di Venezia*. In merito alle diverse declinazioni dall'iconografia allegorica di Venezia e alle sue contaminazioni con la rappresentazione della Giustizia: Rosand 2001, in particolare pp. 26-46. Già Gilbert 1955, ed. 1986, p. 190, nel rendere noto il dipinto, l'aveva invece presentato come un *Ritratto in figura di santa Caterina*, ipotesi ribadita da chi scrive: Frangi 1992, pp. 111-112, n. 34.

<sup>158</sup> Sulla devozione per santa Caterina d'Alessandria a Venezia: Fletcher 2009, p. 28. Nonostante lo scarto cronologico rispetto alle vicende qui ripercorse, appare di un certo interesse ricordare la ripetuta presenza di ritratti femminili in figura di santa Caterina d'Alessandria all'interno del catalogo, ormai disposto negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento, del senese Ventura Salimbeni: M. Ciampolini, in *Botticelli to Titian* 2009, p. 414, n. 132.

<sup>159</sup> Considerati anche i suoi obiettivi, la ricognizione è volutamente limitata agli esemplari di autografia indiscutibile. Sono dunque escluse opere in diverso modo problematiche, come il *Ritratto di Bernardo di Salla* del Louvre, il *Ritratto di falconiere* delle collezioni reali inglesi (si veda *supra*, nota 29) e il *Ritratto di uomo con lettera* di collezione privata (Caroli 1990, pp. 41-44). Un simile discorso vale per la tela recentemente presentata come *Ritratto di ragazza in veste di sant'Agnese* (Londra, collezione privata: A. Donati, in *Tiziano, Bordon* 2012, pp. 280-283, n. 15), il cui riferimento a Savoldo non mi sembra condivisibile. Tra i dipinti certi, mi pare invece insidiosa la classificazione come ritratto della tela con un *Busto di giovane (San Giovanni Evangelista?)* della Galleria Borghese a Roma (Frangi 1992, p. 72, n. 18), nella quale il volto del protagonista replica alla lettera quello del san Giovanni Evangelista del *Compianto* di Savoldo andato distrutto a Berlino. Vestito con abiti non contemporanei, il personaggio del dipinto della Borghese è affiancato da un libro aperto visibile in secondo piano, che sembra confermarne la sua identificazione con il più giovane degli evangelisti. Facendo riferimento a quanto si preciserà nelle pagine che seguono, l'unica via per ipotizzare una dimensione ritrattistica all'interno dell'opera è quella di leggerla come un *ritratto autonomo in veste* (e non *in figura*) di san Giovanni Evangelista.

<sup>160</sup> Sulla raccolta Ruffo (1610/1611-1678): De Gennaro 1997, pp. 168-173; Eadem 2003.

<sup>161</sup> De Gennaro 1997, pp. 171-173; Eadem 2003, pp. XXXV, 91, 105, 141. Entrambi i dipinti vennero acquistati dal Ruffo nel 1662 come opere di Tiziano, presso non meglio precisati "Signori del Tesoro di Malta", per il tramite di Mattia Preti. Il *San Giorgio* misurava 5 palmi napoletani di larghezza e 4 di altezza (circa 105 × 130 cm: il palmo napoletano corrisponde a 26,33 cm). Il *Suonatore di flauto* viene indicato come di dimensioni di poco inferiori. Le più significative informazioni sulle opere si ricavano da una lettera del 1662 indirizzata dal Preti al Ruffo e dagli appunti stesi dal Ruffo al momento dell'acquisto, avvenuto in

quello stesso anno. Da questi ultimi si apprende come il collezionista avesse rilevato la presenza della firma di Savoldo sul *Suonatore di flauto*, da lui interpretata però in modo erroneo come un riferimento a Girolamo Denti: De Gennaro 2003, p. XXXV.

<sup>162</sup> De Gennaro 1997, pp. 171-172. La seconda descrizione, tratta dalla lettera del Preti, registra anche la presenza all'interno del dipinto di un dettaglio assai singolare, che il pittore calabrese interpreta come un quadro nel quadro, raffigurante l'autoritratto di Tiziano, al quale riferiva le opere: "e nel muro un quadretto con il medesimo Tiziano che dipinge".

<sup>163</sup> Nessun accenno al problema si trova infatti nel volume dedicato al ritratto rinascimentale da Campbell 1990 e nel fortunato libro di Pommier 1998. Una maggiore considerazione per la questione si rintraccia invece sia nelle precoci ricognizioni sul tema del ritratto di Burckhardt 1898, ed. 1993, pp. 148-150, attento soprattutto a rievocare i frequenti accenni ai ritratti nascosti contenuti nelle *Vite* vasariane, sia in quelle di Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 238-256, che tratta in un'unica digressione il criptoritratto di tema religioso e quello di tema profano. Per una ricognizione della letteratura precedente sull'argomento: Polleross 1988, I, pp. 2-4.

<sup>164</sup> Polleross 1988. Per vari approfondimenti sul tema, tra epoca classica ed età contemporanea: *Exempla or Alter Ego* 2016. Qualche rapida indicazione di profilo generale si trova in González García 2008, p. 141.

<sup>165</sup> Sulla diffusione di questo stratagemma in epoca classica: Ladner 1983, pp. 78-97, al quale si deve anche una ricognizione sulla fortuna del fenomeno durante il Medioevo e il Rinascimento, che prende in considerazione, tra i vari temi, gli autoritratti nascosti degli artisti. Importanti riflessioni, concentrate sulle vicende medievali e rinascimentali del criptoritratto, si trovano inoltre in Büttner 1983, per le cui indicazioni si veda però il capitolo III.

<sup>166</sup> Vasari 1568, ed. 1966-1987, III, 1971, p. 128.

<sup>167</sup> Firenze, Galleria degli Uffizi. Ivi, p. 515, riconosce nei tre magi i ritratti nascosti di Cosimo il Vecchio, Piero il Gottoso e Giovanni de' Medici. Questa lettura è accolta solo in parte da Hatfield 1976, pp. 68-100, che conferma unicamente l'identificazione del re più anziano con Cosimo e riconosce tra gli astanti i ritratti di Lorenzo e Giuliano de' Medici.

<sup>168</sup> Nel cantiere raffaellesco l'artificio del ritratto nascosto è applicato nei confronti di personaggi sia della storia religiosa che della storia laica, come accade nella *Scuola di Atene*. Si distinguono però da questi travestimenti, all'interno della Stanza di Eliodoro, le due rappresentazioni ritrattistiche di Giulio II nella *Messa di Bolsena* e nella *Cacciata di Eliodoro*, nelle quali il papa entra in scena come tale, senza incarnare alcun ruolo.

<sup>169</sup> E da leggere anche alla luce di queste componenti l'atteggiamento di condanna nei confronti della pratica del criptoritratto da parte di Girolamo Savonarola, rintracciabile in un passo delle *Prediche sopra Amos e Zaccaria* del 1496 (Savonarola ed. 1971, II, pp. 25-26), nel quale viene presa di mira la consuetudine di "di-

pingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o di quell'altra", con la conseguenza che "li giovani vanno poi dicendo a questa e quella 'costei è la Maddalena, quella è santo Giovanni'". Tutte indicazioni che si coniugano con la condanna per l'abitudine di vestire i personaggi sacri con abiti moderni, non adatti al loro decoro e alla loro *simplicitas*. Va in ogni caso ricordato che, poco dopo la morte del predicatore ferrarese, a testimonianza della diffusione di questa pratica, la stessa immagine di Savonarola sarà coinvolta in tali dinamiche di travestimento, come dimostra tra l'altro il *Ritratto di fra Girolamo Savonarola in figura di san Pietro martire* di Fra Bartolomeo, conservato al Museo di San Marco a Firenze (sui ritratti nascosti di Savonarola: Steinberg 1977, pp. 106-109; non si sofferma sul tema Sebgondi 1999, pp. 331-352). Un atteggiamento restrittivo per certi aspetti simile a quello di Savonarola si riscontrerà, ormai in epoca post-tridentina, nelle raccomandazioni di Johannes Molanus, così come di Carlo Borromeo e di Gabriele Paleotti (ven Leeuwen 2011, pp. 114-115). Mentre san Carlo sfiora l'argomento nel suo *Instructionum fabricae* del 1577 ("In illis autem sicut Sancti, cuius imago exprimitur est, similitudo, quoad eius fieri potest, referenda est, ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis, vel mortui effigies de industria repraesentetur"; Carlo Borromeo 1577, ed. 2000, pp. 70-71), Paleotti dedica a esso un passo incisivo del suo *Discorso* del 1582, ammonendo gli artisti affinché i santi "in nessun modo mai siano ritratti con faccie dei particolari e di persone mondane e dagli altri conosciute; perché, oltre ad essere cosa vana et indignissima, verrebbe a rassomigliare un re posto nel trono della sua maestà con la maschera al viso d'un cerretano o d'altra persona ignobile e conosciuta dal volgo per privatissima, tal che chi la riguardasse subito si movesse a riso [...] (Gabriele Paleotti 1582, ed. 1961, p. 352; al passo accenna anche Fletcher 2009, p. 39). In entrambi questi casi l'atteggiamento dei porporati va interpretato anche come una risposta all'esigenza post-tridentina di recuperare, nella rappresentazione dei santi, la loro "vera imago". Una precisa ricaduta delle restrizioni in questo campo di Carlo Borromeo è documentata dalla vicenda dei due teleri realizzati da Simone Peterzano nel 1573 per la chiesa di San Barnaba a Milano: in occasione di una visita pastorale del 1580 il vescovo Giuliano Regazzoni imporrà infatti di rendere irriconoscibili "le immagini de viventi" presenti nei dipinti (Facchinetti 2020, pp. 46-48). Come era avvenuto per quelle del Savonarola, le esortazioni del Borromeo e del Paleotti non riuscirono tuttavia ad arginare più di tanto il fenomeno, che ottenne fortuna anche negli anni immediatamente successivi al Concilio tridentino, come testimonia, tra le altre, la vicenda di un pittore non certo eterodosso come il senese Ventura Salimbeni (si veda *supra*, nota 158). Una conferma in tal senso, utile a cogliere le infinite implicazioni sottese a questi stratagemmi, è fornita da una lettera inviata nel 1607 da Massimiliano Arnolfini a una donna da lui amata e fattasi forzatamente monaca, Lucrezia Buonvisi di Lucca, nella

quale l'Arnolfini chiede a Lucrezia che gli mandi un suo ritratto "in figura di S. Orsola", "perché possa almeno bearsi nella vista della immagine" (le citazioni sono tratte dalla rievocazione della vicenda leggibile in Bongi 1864, pp. 113-114). L'episodio, ricordato anche da Giovanni Morelli 1890, ed. it. 1991, p. 128, mi è stato segnalato da Giovanni Agosti. Di profilo per certi aspetti simile è la storia che vide protagonista il priore del convento di Santa Lucia a Vicenza, Fra Dioniso, che venne processato a Venezia nel 1588 per avere fatto collocare sull'altare maggiore del convento una pala nella quale era raffigurata in veste di santa Lucia una sua amante: Niccoli 2011, pp. 62-63.

<sup>170</sup> È singolare che il Casio non proponga di associare Alessandro al suo santo omonimo, che pure era cavaliere.

<sup>171</sup> L'indole cortigiana del Casio emerge chiaramente dalle indicazioni che lo riguardano reperibili in Franzoni 1990, pp. 301-305. Per i rapporti dello scrittore con il coevo contesto artistico: Agosti 2005, pp. 125, 148-149, note 83-85.

<sup>172</sup> Il componimento è ricordato in Prosperi 1988, p. 591; Berselli 1997, pp. 132-133; Agosti 2001, p. 196. Si tratta di un sonetto pubblicato dal Casio, molti anni dopo la sua composizione, nel volume *Vite de santi*, del 1524 circa: "Per la Madonna della Misericordia. Se brammi, Franza mio, ne la pittura / de' moderni e de' antichi haver l'honore / ne l'opra del Bentivol Monsignore / che in adornar, e templi ognor son cura / fa che ne sue effigie han forza a placar morte. / Non ti partire, compar, da quella Corte / a cui è propitio ogni Stella e ogni Fato": Casio de' Medici [1524?], f. 55v. Il titolo *Per la Madonna della Misericordia* fa capire che il componimento si riferisce alla pala eseguita dal Francia per quella chiesa bolognese tra il 1498 e il 1499, su committenza di Anton Galeazzo Bentivoglio (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Dal momento che nel dipinto non compaiono né la figura di san Sebastiano né quella di san Giorgio, è inevitabile immaginare che il sonetto venne scritto prima della realizzazione dell'opera (circostanza che peraltro si deduce dal tono dei versi), senza avere precisa cognizione di quelli che sarebbero stati i suoi contenuti iconografici. Come si avrà modo di indicare nel capitolo III, in quella pala infatti Alessandro Bentivoglio, fratello di Anton Galeazzo, assumerà con tutta probabilità le sembianze del pastore in piedi sulla destra della scena. Un'altra importante apertura sulle implicazioni cortigiane del criptoritratto è suggerita dalle note redatte da Antonio de Beatis a commento del *Cenacolo* leonardesco, nel 1517. Il de Beatis segnala infatti come nel concepire i protagonisti del murale Leonardo avesse tratto ispirazione da alcune personalità della corte sforzesca: "Li personaggi di quella son de naturale retracti de più persone de la corte et Milanese di quel tempo, di vera

statura" (Leonardo da Vinci 1999, p. 264). A fronte di questa indicazione, non si può fare a meno di rilevare l'assenza, tra i volti del *Cenacolo*, di una significativa dimensione ritrattistica. Se dunque veramente l'artista agì in linea con le parole del de Beatis, è chiaro che tale pratica 'ritrattistica' fu poi sottoposta a un processo di rielaborazione che rese non più intellegibile il ricorso a un preciso modello: Brown 1983, p. 108.

<sup>173</sup> A partire dalla famosa testimonianza di Vasari relativa a Filippo Lippi e al ritratto dell'amata Lucrezia Buti in veste di Madonna, da lui inserito nella pala d'altare per la chiesa del convento di Santa Margherita a Firenze (Vasari 1550, ed. 1986, I, pp. 377-378), piuttosto frequenti sono ad esempio le indicazioni fornite dalle fonti riguardo alla consuetudine degli artisti di prestare il volto della moglie o dell'amata alla figura della Vergine. La sensazione, tuttavia, è che in molti casi l'indicazione venga suggerita solo in ossequio a un luogo comune storiografico.

<sup>174</sup> Una significativa testimonianza in questo senso è rintracciabile tra le note dedicate da Vasari al veronese Paolo Morando, il Cavazzola, artista molto coinvolto sul versante religioso, come assicura la sua appartenenza alla confraternita del Corpo di Cristo della chiesa dei Santi Siro e Liberale a Verona, fondata da Girolamo Auricalco: Plebani 2012, pp. 130-131, 179. Nel descrivere il complesso di tele e tavole realizzato da Cavazzola intorno al 1517 per la cappella della Croce in San Bernardino a Verona (oggi in gran parte conservato nel Museo di Castelvechio: G. Peretti, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 452-456, nn. 357-358), Vasari registra infatti la presenza, specie tra le tavole del "basamento" con mezze figure di santi, di numerosi ritratti nascosti, tra i quali anche quello del fondatore della confraternita appena ricordata: "Nel basamento fece alcuni Santi dal petto in su, che sono tutti ritratti di naturale. La prima figura con l'abito di San Francesco, fatta per un beato, è il ritratto di fra' Girolamo Reccalchi [Auricalco] nobile veronese; la figura, che è a canto a questa, fatta per san Bonaventura, è il ritratto di fra' Bonaventura Riccalchi, fratello del detto fra' Girolamo, la testa del San Giuseppe è il ritratto di un agente de' marchesi Malespini, che allora aveva carico della Compagnia della Croce di fare quell'opera": Vasari 1568, ed. 1966-1987, IV, 1976, p. 588; Plebani 2012, pp. 130-131. Sempre Vasari (*ibidem*) rileva infine che nel *Compianto* dipinto per il medesimo contesto, il Cavazzola ritrasse se stesso "in una figura che è vicino al legno della croce, giovane, con barba rossa e con uno scuffiotto in capo", riconoscibile probabilmente in Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea (sulla questione: Marinelli 1996, p. 379; G. Peretti, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 452-456, nn. 357-358). Restando in ambito veronese e procedendo un poco più avanti negli anni, non meno rilevanti sono le indicazioni offerte dai criptoritratti (tutti *post mortem*, però) di Gian Matteo Giberti, il grande riformatore nonché vescovo della città, sui quali ha posto l'attenzione Guzzo 2012, pp. 121-126.

<sup>175</sup> Nel caso dei dipinti di devozione privata, a Venezia come altrove, lo stratagemma del ritratto nascosto investiva quasi obbligatoriamente in prima persona il committente, circostanza che invece non sempre si verificava nell'ambito delle imprese realizzate per una fruizione pubblica.

<sup>176</sup> Nel dipinto è stato a più riprese riconosciuto il parziale intervento di collaboratori di bottega di Bellini: Christiansen 2004, p. 14. La dimensione ritrattistica del san Giorgio sulla destra della tavola è sottolineata in Goffen 1989, ed. 1994, p. 56; al riguardo si veda anche F. Frangi, in *Tiziano* 2018, pp. 126-127, n. 33. La proposta di riconoscere nel volto del santo il ritratto del Dragan è in Fletcher 2009, p. 30. Del Dragan va ricordata l'importante iniziativa di committenza relativa alla cappella di suo patronato in Santa Maria della Carità a Venezia, che ospitava una decorazione scultorea di Cristoforo Solari, in lavorazione nel 1494 (Zanuso 2000, pp. 26-27), e una *Sacra conversazione* di Cima da Conegliano, oggi nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nella cui rappresentazione di san Giorgio, secondo Humfrey 1983, p. 148, andrebbe a sua volta riconosciuto un ritratto nascosto dello stesso Dragan. L'ipotesi non è però accolta in Fletcher 2009, p. 54, nota 26. Va ricordata che Giorgio Dragan fece testamento nel 1499: Humfrey 1983, pp. 149-150.

<sup>177</sup> Sul culto di san Giorgio a Venezia e sulle sue ripercussioni in campo artistico: Fletcher 2009, p. 30. Oltre a quelli analizzati nel testo, compreso l'esemplare di Savoldo a Washington, tra i ritratti in veste del santo realizzati in Veneto meritano di essere ricordati, sempre nel contesto di dipinti per la devozione privata, la *Madonna col Bambino tra san Girolamo e san Giorgio con una donatrice*, di ambito belliniano, del Museo Correr (inv. 63; Heinemann 1962-1991, I [1962], p. 34, n. 125a; II [1962], p. 24, n. 248), e la *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Giorgio*, di ubicazione sconosciuta, resa nota con un poco convincente riferimento a Niccolò Rondinelli (Heinemann 1962-1991, III, 1991, p. 37, n. 201, fig. 52). L'individuazione del criptoritratto di Giulio Manfron nel san Giorgio della pala con la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giorgio e Cristoforo* di Paris Bordon oggi all'Accademia Tadini di Lovere, eseguita intorno o poco dopo il 1526 per gli eremitani di Sant'Agostino a Crema (fig. 124), si poggia sul referto del Vasari: "In Crema ha fatto, in Santo Agostino, due tavole, in una delle quali è ritratto il signor Giulio Manfrone per un San Giorgio tutto armato": Vasari 1568, ed. 1966-1987, VI, 1987, p. 172; G. Mariani Canova, in *Paris Bordon* 1984, pp. 56-57, n. 3; Cosma 2004, pp. 44-48; Donati 2014, pp. 31, 258, n. 32; Cosma 2015, pp. 115-159; Savy 2021, pp. 43-62. Uscendo dall'ambito veneto, significativo è poi il caso del dittico con *San Sebastiano e San Giorgio* eseguito poco oltre la metà del primo decennio del Cinquecento da Andrea Solaro (Detroit, Institute of Arts), nel quale il santo cavaliere ha il volto del cardinale Georges d'Amboise, committente del dipinto (Brown 1987, pp. 204-205, n. 35). Una soluzione per molti aspetti simile si rintraccia nei due scomparti

di trittico con *San Giovanni Battista e San Giorgio* di Dosso Dossi conservati alla Pinacoteca di Brera (circa 1540), nei quali il santo cavaliere è stato da tempo riconosciuto come un ritratto nascosto di Francesco d'Este, figlio di Alfonso I d'Este (l'ipotesi è confermata da Vittoria Romani, in Ballarin 1995, I, p. 368).

<sup>178</sup> Robertson 1954, p. 61, n. 37. Dal Pozzolo 2006, pp. 30-35; Idem 2009, pp. 286-290, propende per una datazione verso la fine del primo decennio del Cinquecento e, sulla scorta delle prerogative ritrattistiche del volto, ipotizza però che nella figura sulla destra non sia da riconoscere un santo ma l'immagine senza 'travestimenti' del committente dell'opera. Favorevole all'interpretazione del personaggio come ritratto nascosto nelle vesti di un santo, forse san Giorgio, è invece Manno 1999, p. 14, nota 19. La familiarità di Catena con questi accorgimenti è ribadita dalla sua *Circoncisione* del Museo Puškin a Mosca (figg. 119-120), nella quale compare alle spalle del sacerdote un personaggio panneggiato all'antica ma dal volto inconfondibilmente ritrattistico (Dal Pozzolo 2006, pp. 35, 76, con datazione circa 1515). Modello dell'opera di Catena è un'invenzione di Giovanni Bellini più volte replicata nella bottega e la cui redazione di migliore qualità è quella conservata alla National Gallery di Londra: Davies 1961, pp. 68-70. Considerata la contiguità tematica tra le rappresentazioni della Presentazione al Tempio e della Circoncisione, il caso del dipinto di Catena a Mosca non può fare a meno di evocare i famosi precedenti della giovanile *Circoncisione* di Mantegna conservata alla Gemäldegalerie di Berlino (circa 1455) e della sua copia ampliata e variata, eseguita da Giovanni Bellini, oggi alla Fondazione Querini Stampalia a Venezia, di cronologia ancora discussa. A partire dal contributo di Prinz 1962, pp. 50-54, nei due personaggi ai lati del dipinto mantegnese sono stati infatti a più riprese riconosciuti in modo plausibile i ritratti nascosti dello stesso Mantegna e della moglie Nicolosia Bellini (sul tema: Agosti 2005, pp. 18-19; N. Rowley, in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 145-147). Più complessa la questione relativa alla composizione belliniana, che presenta due personaggi in più ai lati dei protagonisti principali. Le ipotesi via via formulate, tendenti a identificare in quei quattro volti le sembianze, da destra a sinistra, dello stesso Bellini, del Mantegna (oppure di Gentile Bellini), di Nicolosia (oppure di Ginevra Bocheta, moglie di Giovanni Bellini) e di Anna Rinversi, moglie di Jacopo Bellini, sono respinte in Tempestini 1992, p. 70, n. 19, e in *Il Rinascimento a Venezia* 1999, p. 290, n. 50. Sulla questione interviene anche L. Caburlotto, in *Il colore ritrovato* 2000, pp. 149-152, n. 28.

<sup>179</sup> Forse anche nella *Madonna col Bambino tra san Pietro e san Liberale* di Marco Basaiti conservata al Museo Civico di Padova (per la quale: Momesso 1997, pp. 14-16, con datazione circa 1495-1500), già chiamata in causa da Polleross 1988, I, p. 263, che individua un criptoritratto nella raffigurazione di san Liberale. Restando all'interno del catalogo di Basaiti, mi pare tuttavia più perentoria la connotazione ritrattistica del personaggio

raffigurato sulla destra del *Compianto* già al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, anch'esso da collocare ancora entro gli anni novanta del Quattrocento: Momesso 1997, pp. 16-18. Non è chiaro se quella presenza sia tuttavia da intendersi come un ritratto nascosto (eventualmente nelle vesti di Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea), oppure come una raffigurazione in qualità di 'intruso' del committente (sul tema si veda il capitolo III).

<sup>180</sup> Wethey 1969-1975, I, 1969, p. 109, n. 65. Nello stretto ambito di influenza del giovane Tiziano si colloca la precoce *Madonna col Bambino e san Giovannino tra Costantino e sant'Elena* di Bonifacio Veronese conservata a Palazzo Pitti a Firenze (fig. 123) e proveniente dalla chiesa veneziana di Santa Maria dell'Orto (Simonetti 1986, p. 96, n. 2; Cottrell 2004, p. 20, con datazione circa 1520), nella quale soprattutto l'immagine di Costantino pare celare il ritratto del committente dell'opera. M. Danieli, in *Tiziano e la nascita del paesaggio* 2012, pp. 132-135, n. 23, pur non soffermandosi sulla dimensione ritrattistica del Costantino, sottolinea la singolarità del carattere moderno del suo abbigliamento e della sua acconciatura: in questo caso risulta dunque più adeguata la definizione di *ritratto in figura*, per la quale si veda più avanti nel testo. La domestichezza di Bonifacio Veronese con simili accorgimenti è dimostrata anche dal *Cristo in trono e santi* appartenente al ciclo del palazzo dei Camerlenghi a Venezia (1530), con le immagini dei committenti, i magistrati Domenico Cappello, Vittore Donà e Alvise Bon, nelle vesti rispettivamente di san Domenico, san Vittore e san Luigi di Tolosa: Wolters 1983, ed. 1987, pp. 138-139. In riferimento alla presenza di sant'Elena e di Costantino nel dipinto di Bonifacio a Palazzo Pitti, pare opportuno sottolineare la più che probabile dimensione ritrattistica delle raffigurazioni di *Sant'Elena* e di *San Giacomo maggiore* (già nella collezione Earl of Haddington, Mellerstain House, Scozia: Rylands 1988, p. 279, nn. A32, A33), di un pittore affine a Palma il Vecchio che G. Fossaluzza, in *Dipinti in Valpadana* 2014, p. 123, propone di riconoscere in Domenico Capriolo.

<sup>181</sup> La redazione di Liverpool è in deposito dalla collezione Earl of Yarborough a Brocklesby Park (Lincolnshire). Per i due dipinti: Wethey 1969-1975, I, 1969, pp. 160-162, nn. 142-143. Per la versione del Louvre: J.P. Habert, in *Le siècle* 1993, pp. 567-569, n. 191.

<sup>182</sup> Come ha precisato Rebecchini 1995, pp. 41-68, la committenza della tela del Louvre si deve a Nicola Maffei. L'identificazione del committente della versione oggi a Liverpool con Alvise di Galeazzo Contarini (per il quale si veda anche *supra*, nota 78) è stata precisata dalla Ascoli 2008, pp. 9-37. Sulle prerogative iconografiche delle due invenzioni tizianesche e delle altre interpretazioni del tema da parte del pittore: Saracino 2006, pp. 61-81.

<sup>183</sup> Difficile da accogliere è l'identificazione del pellegrino di sinistra della tela del Louvre con Federico II Gonzaga. La proposta, già formulata nella letteratura di inizio Novecento (si veda al riguardo J.P. Habert, in *Le siècle* 1993, pp. 567-569, n. 191), è accolta in Rebec-

chini 1995, p. 52. Sono con ogni probabilità da valutare come criptoritratti anche i due pellegrini della più tarda *Cena in Emmaus* della National Gallery di Dublino, realizzata da Tiziano con la collaborazione della bottega: Wethey 1969-1975, I, 1969, p. 179, n. 228.

<sup>184</sup> Bonfantini 1942, pp. 371-375.

<sup>185</sup> D'Ancona 1891, I, pp. 344-345.

<sup>186</sup> La vicenda è stata chiamata in causa di recente, con riferimento alle variazioni tizianesche sul tema di Emmaus, da Saracino 2006, pp. 64-65.

<sup>187</sup> G. Damiani, in *L'età di Savonarola* 1996, pp. 284-285, n. 101.

<sup>188</sup> Davies 1961, pp. 61-64; Goffen 1989, ed. 1994, pp. 215-217; Mazzotta 2009, p. 24, nota 75. Ad anni contigui risale il *Ritratto di frate domenicano in figura di san Pietro martire*, della bottega di Giovanni Bellini, conservato anch'esso alla National Gallery di Londra: Davies 1961, pp. 67-68. In quel caso, tuttavia, gli esami radiografici parrebbero evidenziare che nella sua versione originale il dipinto si configurava semplicemente come un ritratto di frate domenicano.

<sup>189</sup> Sul dipinto si veda il capitolo I. Il sovrapporsi, all'interno dell'opera, delle prerogative della presentazione ritrattistica e di quelle dell'iconografia di san Girolamo è rimarcato in M. Moore Ede, in *Renaissance Faces* 2008, p. 136.

<sup>190</sup> Lorenzo Lotto ed. 1969, pp. 14-15, 90-91, 339, 347; De Carolis 2015b, pp. 219, 257-258. In linea generale è molto probabile che quando il travestimento in figura di santo si gioca semplicemente attraverso l'inserimento di un'aureola, senza alcuna specificazione circa l'identità del santo, il riferimento vada implicitamente inteso in direzione del nome dell'effigiato. Uscendo dal contesto italiano, sembra ad esempio questo il caso del *Ritratto di Caterina d'Aragona in figura di santa* eseguito nel primo lustro del Cinquecento da Michael Sittow (Vienna, Kunsthistorisches Museum: F. Elsig, in *El Renacimiento* 2001, pp. 560-562, n. 98). Considerata anche l'identità regale dell'effigiata, appare infatti verosimile che la presenza dell'aureola attorno al suo capo voglia alludere a santa Caterina d'Alessandria.

<sup>191</sup> "Per il ritratto di *Madonna Graziosa Pia per fare una Madonna*. Tu hai, o Franza mio, la Effigie Diva / ritratto di Camilla, onesta e Pia / sì natural, ch'el non si sa s'el sia / la viva pinta, o pur la pinta viva: / che perché certo son ch'el non arriva / a un'opra tal umana fantasia, / Apel te e che lei Vener sia, / scesi di nuovo a questa nostra riva / e se con sua beltà lei ne fa segno / per esser singular tra l'altre in terra / così tu col pennello e col disegno. / Felice Italia, ch'in se chiude e serra / sì bella e sì sublime ingegno, / che fanno al cielo et a natura guerra". Il sonetto è pubblicato, in anni molto successivi alla sua effettiva stesura, in Casio de' Medici [1524?], f. 55v.

<sup>192</sup> L'identificazione è suggerita dai primi versi del sonetto "Tu hai, o Franza mio, la Effigie Diva / ritratto di Camilla, onesta e Pia". Già terziaria francescana, Camilla Pio (Carpi, 1440-1504) fondò sul finire del secolo il cenobio di Santa Chiara a Carpi, presso il quale

prese i voti come clarissa nel 1500, divenendo poco dopo badessa del convento. Le non molte informazioni sulla sua biografia (Faberi 2001) assicurano dei suoi rapporti con Isabella d'Este, oltre che con Ercole I d'Este ed Eleonora d'Aragona.

<sup>193</sup> Come illustra il caso appena commentato relativo al dipinto di Francia per Camilla Pio, la considerazione vale ad esempio per le rappresentazioni isolate della Madonna col Bambino nelle quali il volto della protagonista si configura come un ritratto nascosto. Un caso allineato a questa consuetudine, nonostante il diverso soggetto, è quello del perduto *Ritratto di Francesca Capponi* eseguito da Jacopo Pontormo nella seconda metà degli anni venti del Cinquecento e ricordato qualche decennio più tardi da Vasari 1568, ed. 1966-1987, V, 1984, p. 323. Secondo quest'ultimo, al momento dei suoi impegni per la cappella di Ludovico Capponi in Santa Felicità, tra il 1525 e il 1528, Pontormo eseguì altre opere per la "camera" del suo committente e tra queste "nella testa d'una Santa Maria Maddalena ritrasse una figliola di esso Lodovico che era bellissima giovane". Lette tenendo conto della probabile copia antica del dipinto emersa qualche decennio fa (Berti 1990, pp. 20-33; Costamagna 1994, p. 195, n. 55), le parole di Vasari ci segnalano dunque che l'invenzione del pittore fiorentino, nonostante fosse dedicata a un'unica protagonista, non si caratterizzava alla stregua di un vero e proprio ritratto in figura di Maddalena, quanto piuttosto come una convenzionale rappresentazione della santa (così infatti ci appare la copia superstita, con il personaggio ammantato all'antica), al cui volto erano state fornite le sembianze della giovane Francesca Capponi. Va ricordato che, stando a una notizia fornita già dal *Libro di Antonio Billi* e poi ripresa sempre da Vasari, Gino Capponi (1453-1498), padre di Ludovico, si era fatto raffigurare in veste di san Sebastiano nella pala di Antonio e Piero del Pollaiuolo, con il martirio del santo, oggi alla National Gallery di Londra (circa 1475; Davies 1961, pp. 443-446).

<sup>194</sup> Un'ulteriore variante di questi stratagemmi, in un certo senso speculare a quella appena descritta, si registra quando le figure presenti nelle storie sacre, oltre a rivelare connotati ritrattistici, sono abbigliate secondo la moda contemporanea. Esattamente ciò che avviene nella *Madonna col Bambino e santi con due devoti* dei Musei Civici di Padova, riferibile alla giovanile stagione 'veneta' di Bernardino Luini, poco oltre la metà del primo decennio del secolo, nella quale le due sante ai lati della Vergine, Caterina e Lucia, presentano chiari caratteri ritrattistici e vestono abiti del loro tempo. Questa variante concorre a far diventare il ritratto, com'è ovvio, un po' meno nascosto, rendendo inadeguata la sua definizione *in veste*, alla quale va sostituita quella *in figura*. Sul dipinto: D. Banzato, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, p. 110, n. 43; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014a, pp. 52-53, n. 4; Quattrini 2019, pp. 130-131, n. 5. Ho già segnalato la presenza dei due ritratti all'interno del dipinto in Frangi 1998, p. 30.

<sup>195</sup> Sul dipinto: Ottino della Chiesa 1956, p. 82, n. 78; Kustodieva 1994, pp. 250-251, n. 133; Penny 2004, p. 79; T. Kustodieva, in *Leonardeschi* 2011, pp. 62-63, n. 1.16, e soprattutto Quattrini 2019, pp. 352-354, n. 139. Già Beltrami 1911, p. 579, nel commentare l'opera, aveva colto le chiare prerogative ritrattistiche del volto, concordemente ribadite nella letteratura successiva. L'iscrizione leggibile nella targa in alto recita: "quam libens ob tui amorem dulces iaculos patiar memento" ("Ricorda quanto volentieri, in virtù dell'amore verso di te, io sopporti le dolci frecce"). Sulle sue prerogative è interessante notare l'indicazione di Carlo Vecce che le interpreta come una rielaborazione in senso cristiano di un passo delle *Metamorfosi* relativo al suicidio di Ifi per amore di Anassarete. L'indicazione è riportata in T. Kustodieva, in *Leonardeschi* 2011, p. 62, alla quale si rimanda anche per la tradizionale e insostenibile identificazione dell'effigiato con Massimiliano o Francesco II Sforza. La lettura in chiave profana dell'opera suggerita dalla studiosa (si veda al riguardo anche M. Koos, in *Giorgione. Myth and Enigma* 2004, p. 186), che propone di scorgervi la testimonianza dell'amore del protagonista verso una donna, appare tuttavia a mio avviso impraticabile. La figura esibisce infatti in modo troppo esplicito e troppo conforme alla tradizione iconografica i requisiti del santo, per poter immaginare uno slittamento sul terreno profano del registro dell'opera.

<sup>196</sup> Frangi 1992, p. 74, n. 19. Come avviene in altri casi in Savoldo, non è facile comprendere il significato dei singolari motivi iconografici che animano la finestra di paesaggio alle spalle del santo. Nella zona sinistra compaiono una donna che attinge acqua da un pozzo e, dietro di lei, dei casamenti agresti collocati a ridosso delle rovine di un edificio classico, in linea con una consuetudine che ritorna altre volte negli scorci paesaggistici del pittore. Decisamente più anomalo è invece l'episodio rappresentato sulla destra, nel quale si vede un gruppo di soldati, con al seguito un carro trascinato da cavalli, che sembra approdare nei pressi di un personaggio sdraiato, vestito con un abito rosato (F. Frangi, in *Tiziano* 2018, pp. 162-163, n. 48).

<sup>197</sup> Per il frequente utilizzo del criptritratto nella rappresentazione di san Girolamo: Fahy 1970, pp. 4-19; Russo 1987, pp. 254-261. In un contesto del tutto contiguo a quello di Savoldo, la propensione a farsi rappresentare in figura del padre della chiesa è attestata, oltre che dal *Fra Gregorio Belo* di Lotto appena evocato, anche dal perduto *Ritratto di Girolamo Mocenigo in figura di san Girolamo* dello stesso Lotto ricordato in precedenza.

<sup>198</sup> Gilbert 1991, p. 41; Fried 2021, pp. 52-53, 139. Nell'analizzare la radiografia del *San Girolamo* di Savoldo conservato alla National Gallery di Londra Cecil Gould pensò di riconoscere le fattezze di un ritratto nella prima stesura del volto messa in evidenza dalle lastre. Lo testimonia una lettera indirizzata a Creighton Gilbert nel 1960 (Penny 2004, pp. 340, 342, fig. 2). L'indicazione non sarà però ribadita nella scheda del dipinto redatta dallo stesso Gould nel 1975, pp. 237-239.

<sup>199</sup> Sul dipinto e le sue relazioni con il componimento del Curzio, individuate da Maria Luisa Cogliati Arano: Rama 1983, pp. 81-82; Fiorio 2000, pp. 103-104; Isella 2005, pp. 24-25; Ballarin 2010, I, pp. 689-690, con una proposta di datazione del ritratto ai primi anni novanta del Quattrocento. Decisamente più complesso è il caso di altre due celebri opere di Boltraffio, scalabili negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, che raffigurano altrettanti giovani con una freccia in mano (Mosca, Museo Puškin; San Diego, Timken Museum of Art; Fiorio 2000, pp. 89-90, 94-96; Ballarin 1985, ed. 2010, I, pp. 29-32; Ballarin 2010, I, pp. 657, 660). Nella loro concezione iconografica i dipinti replicano una formula che dovette ottenere una notevole fortuna nella Milano della prima generazione leonardesca e che risulta replicata non solo da Marco d'Oggiono nel *Giovane con la freccia* del Cleveland Museum of Art, databile ancora ben dentro gli anni novanta del Quattrocento (Ballarin 2010, I, p. 661 e *ad indicem*) e nel dipinto più tardo di analogo soggetto già nella collezione Frizzoni a Milano (Sedini 1989, p. 48; A. Mazzotta, in *Leonardo* 2011, p. 132), ma anche dal *Giovane con la freccia* già nella collezione Scaglione-Frizzoni a Messina (Suida 1929, ed. it. 2001, fig. 232), inserito nell'eterogeneo gruppo di opere riferite al cosiddetto Pseudo Boltraffio. A tutti questi esemplari già presi in considerazione da Elena Rama 1983, pp. 82-84, va aggiunto senz'altro il *Giovane con la freccia* di Giovanni Agostino da Lodi, già nella collezione Viezzoli a Genova, collocabile all'apparsi del Cinquecento (Moro 1989, p. 26). L'interpretazione di queste rappresentazioni, per molti aspetti omologhe, in chiave sacra, come ritratti in figura di san Sebastiano, sembrerebbe trovare supporto nelle aureole individuabili nel dipinto del Museo Puškin di Boltraffio e in quello del cosiddetto Pseudo Boltraffio, nel quale il dettaglio è arricchito dall'iscrizione "S. Sebastianus" (l'autenticità dell'inserito nell'opera di Boltraffio è però messa in dubbio da Brown 1983, p. 111, nota 35). Va altresì notato che gli ingredienti iconografici di molte di queste invenzioni coincidono (come già si era accorto Ballarin 1979, p. 242, nota 19) con quelli del giovanile *San Sebastiano* di Raffaello all'Accademia Carrara a Bergamo: anche lui un 'giovane con la freccia' dei primissimi anni del Cinquecento, elegantemente vestito e raffigurato a mezzo busto, con il capo circondato da un'aureola che il recente restauro ha dimostrato essere originale. Come ha rivelato la lucida disamina di tutte queste opere condotta da Cristina Quattrini 2018, pp. 69-85, il tema è però tra i più insidiosi, anche in considerazione del fatto che, nel loro carattere idealizzato, i dipinti milanesi prima ricordati sembrano smarcarsi da una vera e propria definizione ritrattistica, e dunque anche dalle consuetudini del ritratto in figura. Aleggja infatti su di essi una trasognata dimensione allegorica per certi aspetti analoga a quella del pressoché coevo *Giovane con la freccia* di Giorgione del Kunsthistorisches Museum di Vienna, ormai concordemente interpretato in riferimento a Cupido e all'esperienza amorosa (M. Koos, in *Giorgione. Myth and Enigma* 2004, pp. 184-187, n. 6; molto deboli appaiono le argomentazioni di Perry 2008, pp. 5-21, in direzione

di una sua interpretazione come ritratto in figura di san Sebastiano, già smentite da Dal Pozzolo 2009, pp. 223-226). Può essere infine utile ricordare che il motivo della freccia compare nel *Ritratto di Antonio di Borgogna* di Rogier van der Weyden (Bruxelles, Musée Royaux de Beaux-Arts) e nel *Ritratto di uomo con la freccia* di Hans Memling della National Gallery of Art di Washington. Per gli interrogativi circa il significato dell'attributo in questi due dipinti: Borchert 2005, p. 163, n. 13.

<sup>200</sup> Per la domestichezza della ritrattistica veneta con questi accorgimenti: Burke 1999, pp. 1108-1110; S. Facchinetti, in *In the Age* 2016, pp. 128-133.

<sup>201</sup> La tavola è stata recentemente riferita a Jacometto Veneziano in Angelini 2012, p. 140, che la data al 1493-1494.

<sup>202</sup> Robertson 1954, pp. 46-47, n. 13; K. Christiansen, in *Capolavori* 2006, pp. 146-148, n. 11, con datazione circa 1505-1510; Dal Pozzolo 2006, p. 93, nota 42, con datazione circa 1495-1500. Sembra evidenziare un'intenzione ritrattistica anche la *Giuditta* dello stesso Catena conservata alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia.

<sup>203</sup> Del Bissolo si veda il *Ritratto di donna in figura di santa Caterina* già in collezione Visconti Venosta a Roma (Heinemann 1962-1991, I, 1962, p. 95, n. 5.59). Pietro degli Ingannati aderì alla formula qui analizzata nella *Donna in figura di santa martire* del Museo Poldi Pezzoli di Milano: Natale 1982, p. 125, n. 121.

<sup>204</sup> Pagnotta 1997, pp. 213-215; pp. 258-259. Come confermano anche i suoi dati di stile, il dipinto venne con ogni probabilità eseguito per il contesto milanese, presso il quale Bartolomeo è documentato già nel 1511. Di qualche tempo successivo è un ulteriore *Ritratto di donna in figura di Maddalena* dello stesso Bartolomeo, di cui non è nota l'attuale ubicazione: Pagnotta 1997, p. 258.

<sup>205</sup> Collezione privata: Pallucchini, Rossi 1983, p. 118, n. 33, con datazione circa 1520. Non rivela invece elementi che possano avallare una sua lettura come ritratto in figura la giovanile *Sant'Agata* di Cariani conservata alla National Gallery di Edimburgo, spesso interpretata in quell'ottica. Sul dipinto: P. Humfrey, in *The Age of Titian* 2004, p. 98, n. 22; S. Facchinetti, in *In the Age* 2016, p. 150, n. 46. Il travestimento ipotizzato per la tela carianesca si rintraccia invece in modo indubitabile nel *Ritratto di donna in figura di sant'Agata* di Sebastiano del Piombo e bottega conservato alla National Gallery di Londra e riferibile agli avanzati anni romani del pittore veneziano: R. Contini, in *Sebastiano* 2008, p. 218, n. 51, con datazione circa 1540. Ritornando nel contesto dei bergamaschi gravitanti sulla laguna (come Cariani), va invece probabilmente interpretato alla stregua di un *Ritratto di uomo in veste di san Paolo* il dipinto firmato e datato nel 1534 da Bernardino Licinio, conservato presso le collezioni reali inglesi (Shearman 1983, p. 140, n. 139).

<sup>206</sup> Testimoniano questa fortuna gli esemplari di Joss van Cleve, di Jan Gossaert (il Mabuse) e di Jan van Scorel registrati da Polleross 1988, I, pp. 208-213.

<sup>207</sup> Un capitolo a parte di questa vicenda è quello rap-

presentato dagli autoritratti degli artisti in figura di personaggi sacri. Nell'ambito qui considerato, il caso più sorprendente è senz'altro quello dell'*Autoritratto in veste di Davide* di Giorgione, testimoniato dalla tela frammentaria dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig; ; Dal Pozzolo 1997a, pp. 125-131; Brown 2000, pp. 71-76, 146-149; S. Ferino-Pagden, in *Giorgione. Myth and Enigma* 2004, pp. 234-236, n. 18; Dal Pozzolo 2009, pp. 203-209; S. Facchinetti, in *In the Age* 2016, p. 130.

<sup>208</sup> Moschini Marconi 1962, pp. 8-9; Burke 1999, p. 1110.

<sup>209</sup> La particolarità è già rilevata in Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, p. 238, e soprattutto in Zaru 2014, pp. 150-158. Anche alla luce di questa consuetudine, c'è da chiedersi se non vada letto nella medesima direzione l'intenso *San Domenico* degli ultimi anni di attività di Tiziano conservato alla Galleria Borghese a Roma: Wethey 1969-1975, I, 1969, p. 131, n. 99. K. Herrmann Fiore, in *Tiziano. Ultimo atto* 2007, pp. 389-390, n. 71, accenna non a caso a una possibile connotazione ritrattistica della tela.

<sup>210</sup> Bowron 1990, pp. 117, 333; M. Falomir, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 333-336, n. 45; R. Poltronieri, in Dal Pozzolo 2021, pp. 430-431, n. I.151.

<sup>211</sup> Il ritratto di frate Zuan Andrea è registrato nel 1548, quello del suo confratello anconetano nel 1549 (Lorenzo Lotto ed. 1969, pp. 12-13, 196, 344, 346; De Carolis 2015b, pp. 91-92, 217, 324). È il caso di ricordare che anche il frate Teodoro di Urbino effigiato da Giovanni Bellini in figura di san Domenico risiedeva presso il convento veneziano di San Giovanni e Paolo. Per l'ipotesi che il ritratto di Cambridge sia identificabile con quello di Angelo Ferretti ricordato nel *Libro* lottesco: M. Falomir, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 333-336, n. 45.

<sup>212</sup> Lorenzo Lotto ed. 1969, pp. 120, 337; De Carolis 2015b, p. 271. Sul dipinto: Zeri 1987, ed. 1998, p. 100; De Carolis 2015a, pp. 76-78; M. Falomir, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 308-310; R. Poltronieri, in Dal Pozzolo 2021, pp. 372-373, n. I.123. Sulla figura di fra Lorenzo da Bergamo (Lorenzo Gherardi): Cortesi Bosco 1998, pp. 25-26, nota 35; Sanvito 2009, p. 260.

<sup>213</sup> In aggiunta a quelli indiscutibili ricordati nel testo, nel corso degli ultimi decenni non sono mancate proposte di identificazione di altri ritratti nascosti nelle opere di Lotto. Per l'ipotesi che nel volto della Vergine nella giovanile pala di Asolo (1506) si celi un ritratto di Caterina Cornaro: E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 202-204, n. 7. Problematica si rivela la questione relativa all'affresco strappato dello stesso Lotto con *San Vincenzo Ferrer in gloria* conservato in San Domenico a Recanati (circa 1511-1512), nel quale Steinberg 1977, p. 108, seguito da Humfrey 1997, p. 38, individua un probabile ritratto nascosto di Savonarola. Va inoltre ricordata l'ipotesi di Lucco di interpretare come un *Ritratto di uomo in veste di san Sigismondo* la copia da un perduto originale lottesco conservata all'Accademia Tadini di Lovere (si veda *supra*, nota 113).

<sup>214</sup> Al di là del caso emblematico di Lotto, lo confer-

mano molte informazioni relative ai committenti degli altri artisti fin qui chiamati in causa. La domestichezza di Luini con gli ambienti più vivaci della spiritualità milanese è ad esempio ampiamente messa a fuoco in Binaghi 1975 e in Quattrini 2006, pp. 19-20. Per le frequentazioni di Catena con alcune personalità di rilievo del mondo religioso veneziano: Fletcher 1981, pp. 459-460; Dal Pozzolo 2006, pp. 59-65.

<sup>215</sup> Per le vicende dell'opera si rimanda a quanto riferito a proposito del perduto *Ritratto di uomo in figura di san Giorgio* di analoga provenienza (si veda *supra*, nota 161). Nella lettera in cui nel 1662 Mattia Preti presentava al Ruffo le due opere, il *Suonatore di flauto* è così descritto: "e un giovanetto apoggiato sopra una spinetta e con una mano tiene un flauto, e nell'altra li guanti et è vestito con una pelliccia e in testa tiene un berrettino con alcune penne tanto bello che par vivo sopra la tavola dov'è la spinetta vi sono alcune carte e libri di musica, nel muro poi v'è uno specio donde si vede il giovane piccolo maciato con bellissima gracia". Nelle note appena successive compilate da Antonio Ruffo si precisa che il dipinto, oltre a recare la firma e la data (così riportate dal collezionista: "Joannes Hye-ronimus de Burusia faciebat anno 1529"), presentava la scritta "Ave Maris Stella" sul libro da musica. Da un'ulteriore lettera del 1663 del Preti si apprende infine che sul libro da musica compariva una notazione ben leggibile, tanto che il pittore invitava il Ruffo a far cantare a un musico la partitura: De Gennaro 1997, pp. 172-173; Eadem 2003, pp. XXXV, 91, 105, 141.

<sup>216</sup> Per il ruolo dei laici nella spiritualità veneziana del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento: King 1989, pp. 21-39.

<sup>217</sup> Per il Contarini in particolare: Fragnito 1988; Gleason 1993.

<sup>218</sup> Sulle frequentazioni del Contarini: Massa 1988, pp. 39-91.

<sup>219</sup> La vicenda è stata oggetto a suo tempo di un fondamentale intervento di Hubert Jedin 1959, pp. 51-117, basato sul recupero della documentazione epistolare tra Querini, Giustiniani e Contarini. Sulla questione: Massa 1988, pp. 53-62.

<sup>220</sup> Tramontin 1962, pp. 67-93.

<sup>221</sup> Per queste tentazioni di adesione: Massa 1988, p. 60. Sulla questione si veda anche *infra*, nota 234.

<sup>222</sup> Già da tempo, come indicato nel capitolo I, è stato messo a fuoco il ruolo fondamentale nella diffusione di questi fermenti giocato dalla comunità dei canonici secolari di San Giorgio in Alga, sorta all'inizio del Quattrocento sull'omonima isola veneziana e imposta fin da subito come innovativo modello di vita devota in grado di influenzare anche il patriziato della città: Cracco 1959, pp. 71-88; Tramontin 1984, pp. 90-107; Cracco 1989, pp. 91-112.

<sup>223</sup> Per un lucido consuntivo di questo dibattito: Firpo 2001, pp. 3-36.

<sup>224</sup> Penso ad esempio alle riflessioni sui rapporti tra cultura religiosa e collezionismo veneziano proposte in Settis 1978, in particolare pp. 117-144, e alle indagini sui riverberi della spiritualità di primo Cinquecento

nella produzione artistica lagunare, non solo in campo architettonico, condotte da Tafuri 1985. Uscendo dal contesto veneziano ma non dai confini della Repubblica, si collocano nello stesso giro di anni anche le importanti esplorazioni dedicate da Valerio Guazzoni alla vicenda di Moretto e ai suoi rapporti con le personalità più rilevanti, laiche e religiose, della spiritualità bresciana dei primi decenni del Cinquecento: Guazzoni 1981; Idem 1986.

<sup>225</sup> Per l'ipotesi di una connessione tra il *Compianto* giovanile di Savoldo a Vienna e la figura di Gaspare Contarini: E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, p. 120. Suggesta dalla derivazione antica dell'opera conservata nella chiesa di Santa Maria dell'Orto a Venezia (si veda *supra*, nota 30), edificio al quale la famiglia di Gaspare era legata, la proposta non ha finora trovato però riscontri concreti. La fortuna del dipinto è documentata, oltre che dalla copia veneziana, anche da altre derivazioni: Budapest, Szépművészeti Múzeum; Klosterneuburg, abbazia; Milano, chiesa di San Fedele; Lallio, chiesa di San Bernardino; Firenze, Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini; già Londra, Sotheby's, 8 dicembre 1976 (F. Rossi, in *Bergamo* 2001, p. 160; I. Taddei, in *Riflessi* 2001, p. 22; Farinella 2008, pp. 106-107, nota 58).

<sup>226</sup> Gilbert 1986, pp. 518-519, n. 24bis; p. 521, n. 36bis; P.V. Begni Redona, in GGS 1990 p. 154, n. I.22; Frangi 1992, pp. 36-39, nn. 5-6. Per gli argomenti a favore di una datazione delle due opere sul finire del secondo decennio del Cinquecento: Ebert-Schiffner 1990, p. 71; Joannides 1990, p. 57.

<sup>227</sup> Tra queste suggestioni va registrato anche il riecheggiamento compositivo delle diverse redazioni del *Martirio di san Pietro martire* di Giovanni Bellini, giustamente individuato nelle *Tentazioni di un santo* di San Diego (Ebert-Schiffner 1990, p. 71).

<sup>228</sup> La datazione ai mesi tra il 1514 e il 1515 dell'affresco raffaellesco costituisce pertanto un ovvio termine *post quem* per il dipinto di Mosca. Riguardo al brano cosiddetto di Enea e Anchise inserito nella scena dell'*Incendio di Borgo*, Vasari ricorda che Marcantonio Raimondi realizzò un'incisione oggi perduta, avendo come modello un disegno di Raffaello che va riconosciuto probabilmente nel famoso foglio dell'Albertina di Vienna: D. Cordellier, B. Py, in *Raffaello e i suoi* 1992, pp. 200-201; per il disegno di Vienna: A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, p. 60, n. 1. Su un altro, perduto disegno raffaellesco si basa la xilografia a chiaroscuro di Ugo da Carpi del 1518, che già interpreta il brano come una rappresentazione di Enea e Anchise in fuga da Troia in fiamme: A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, p. 61, n. 2. Secondo Beverly Louise Brown 1999b, pp. 90-93, la fonte cui attinse Savoldo potrebbe essere stata un'incisione di Jacopo Caraglio databile intorno al 1525 (A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, p. 60): un frangente cronologico che sembra però troppo avanzato per la tavola di Mosca. Secondo Ballarin 1990, ed. 2006, p. 213, il pittore bresciano avrebbe invece potuto conoscere l'invenzione raffaellesca tramite il perduto cartone dell'*Incendio di Borgo*, giunto nel novembre del 1517 presso la corte

estense a Ferrara. Per le relazioni tra l'affresco di Raffaello, il dipinto di Savoldo e la grande tela perduta di Giorgione "de linferno cun Enea et Anchise", vista da Marcantonio Michiel nel 1525 nella casa veneziana di Taddeo Contarini: Penny 1990, pp. 23-24, e soprattutto Nova 1998, pp. 43-62.

<sup>229</sup> Per le derivazioni da Cranach e da Bosch dei due dipinti: Jacobsen 1974, pp. 530-534; Ebert-Schiffner 1990, p. 71. Sulla questione si veda anche Aikema 2001, pp. 111-112, che, riprendendo un'osservazione di Jacobsen 1974, p. 534, e di altri studiosi, pone ragionevolmente in relazione l'origine fiamminga della moglie del pittore con l'interesse di quest'ultimo per Bosch.

<sup>230</sup> Il termine va ovviamente inteso nell'accezione a esso attribuita nei primi decenni del Cinquecento da Marcantonio Michiel, che lo utilizza per evocare la 'maniera' degli artisti d'oltralpe, sia fiamminghi che germanici.

<sup>231</sup> Per la fortuna collezionistica a Venezia delle opere fiamminghe: Aikema 1999, pp. 83-91.

<sup>232</sup> Brown 1999b, pp. 90-93; Eadem, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 444-445, n. 116. Per una lettura in chiave moralizzata anche dei paesaggi inseriti da Savoldo nelle sue redazioni del tema del Riposo nella fuga in Egitto: Ebert-Schiffner 1990, pp. 72-73, che interpreta la presenza in quel contesto delle architetture in rovina come motivo nobilitante in senso etico, in contrapposizione alla natura selvaggia, e individua nell'albero spesso collocato dal pittore nel cuore delle scene, e in particolare nell'albero col ramo spezzato al centro del *Riposo* Castelbarco Albani, una probabile allusione all'albero del Bene e del Male. Al riguardo occorre però segnalare come le architetture in rovina costituiscono un fondale comune a moltissimi dipinti di Savoldo, dalle diverse redazioni della *Maddalena al Pastore con il flauto* di Los Angeles, e che il dettaglio dell'albero col ramo spezzato compare anche nel *Ritratto di donna in figura di santa Margherita* della Capitolina: F. Frangi, in *Le siècle* 1993, pp. 453-454, n. 75.

<sup>233</sup> Le difficoltà di interpretazione delle due opere (in precedenza sempre identificate come rappresentazioni delle *Tentazioni di sant'Antonio abate*) sono state sottolineate da Lucco 1990, p. 91. In tempi successivi è intervenuta sulla questione Brown 1999b, pp. 90-93, Eadem, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 444-445, n. 116, che ha proposto di riconoscere nella tavola di Mosca un'immagine della *Visione di san Girolamo* e ha confermato la lettura come *Tentazioni di sant'Antonio abate* del dipinto di San Diego, ipotizzando per quest'ultimo una committenza legata all'ordine carmelitano. L'interpretazione del dipinto di Mosca come una raffigurazione non convenzionale della *Visione di san Girolamo*, già ventilata da Lucco, è invece motivata dalla Brown sulla scorta dell'abito rosso del protagonista e dell'identificazione di uno degli animali che circondano il santo, quello subito alla sua sinistra in secondo piano, con il leone che costituisce un immancabile requisito dell'iconografia di Girolamo. Sempre secondo la Brown, le figure che compaiono in cammino nel paesaggio alluderebbero

all'episodio della fuga in Egitto della Sacra Famiglia e intenderebbero introdurre nel dipinto il motivo del difficile cammino verso la salvezza. Va ricordato che la studiosa propone per entrambe le tavole qui commentate una datazione al 1527 circa, a mio avviso troppo avanzata.

<sup>234</sup> Sulla vocazione eremitica a Venezia in questi anni, oltre a quanto indicato *supra*, alla nota 221; Massa 1992; Ambrosini 2000, pp. 47-96; Zorzi 2012, p. 16. I legami tra queste propensioni e la produzione artistica coeva trovano testimonianza in alcuni riscontri espliciti, come quello che scaturisce dalla biografia di Vincenzo Catena, che nel testamento steso nel 1518 lasciava un suo dipinto raffigurante "Sancti Hieronymi ad eremo" a Giovanni Battista Egnazio, amico del Giustiniani e del Querini e anche lui tentato dall'esperienza eremitica (Dal Pozzolo 2006, p. 59). Un caso molto interessante è poi quello del *Sant'Antonio abate (?) nel deserto* di Lorenzo Lotto conservato nella collezione Earl of Pembroke a Wilton House e solitamente datato intorno alla prima metà degli anni trenta del Cinquecento, nelle cui fattezze è stata con fondamento individuata una dimensione ritrattistica (Cortesi Bosco 1998, p. 41) che lo qualificerebbe come *Ritratto in veste di sant'Antonio abate* (sul dipinto si vedano anche Humfrey 2011, p. 64, e Dal Pozzolo 2021, pp. 298-299, che mette in dubbio la sua identificazione con sant'Antonio abate e sottolinea il carattere ritrattistico del volto).

<sup>235</sup> Secondo l'invito espresso da Longhi 1953, p. XVIII, nell'introduzione al catalogo della mostra *I pittori della realtà in Lombardia*.

<sup>236</sup> Su Francesco Giglio, o Zio (Venezia, 1477-1523): Schmitter 2004, pp. 919-938; R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, pp. 326-328.

<sup>237</sup> Michiel 1521-1543, ed. 1884, p. 178. Per una trascrizione dei passi relativi alle opere di Savoldo nella collezione: Prestini 1990, p. 317. Gli appunti di Michiel riguardanti la collezione Giglio sono preceduti da un "1512" da intendersi come un *lapsus calami*. Come ha ribadito Schmitter 2004, p. 921, nota 53, tutto fa supporre che tale indicazione cronologica vada letta "1521": un riferimento cronologico già proposto da Rylands 1988, pp. 31-32. È certo in ogni caso che la visita nella casa del Giglio avvenne prima del 1523, anno di morte del collezionista (per una complessiva disamina delle note dedicate da Michiel alla raccolta di Francesco Giglio: Schmitter 2004, pp. 919-938). La menzione di un'opera "a guazzo", cioè a tempera a colla, del Savoldo, trova corrispondenza nelle parole dell'Aretino sopra riportate, che evocano la consuetudine del pittore con quella tecnica. Sempre nella collezione Giglio, Michiel menziona anche una "tela del Cupedine che siede con l'arco in mano in un Inferno", sul cui autore lo scrittore veneziano si dimostra incerto: nel manoscritto compagno infatti i nomi di Palma il Vecchio e dello stesso Savoldo, poi cassati in favore di quello di Giovanni Cariani.

<sup>238</sup> Per Andrea Odoni ( ? , 1478 - Venezia, 1545): Battilotti, Franco 1978, pp. 79-82; M.T. Franco, in

Battilotti, Franco 1994, pp. 217-220; Schmitter 2004, pp. 939-961; R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, pp. 298-300. Documentato a Venezia dal 1516, Odoni figura come nipote di Francesco Giglio nel testamento di quest'ultimo. È del tutto probabile che il padre di Andrea, Rinaldo, avesse sposato una sorella di Francesco: Schmitter 2004, p. 939, nota 105.

<sup>239</sup> Michiel 1521-1543, ed. 1884, p. 160. Sulle note di Michiel relative alla collezione Odoni: Schmitter 2004, pp. 939-961.

<sup>240</sup> A meno che non si ritenga di identificarla, immaginando una svista di Michiel, con la *Venere dormiente* firmata da Girolamo da Treviso e conservata alla Galleria Borghese a Roma (di questa opinione è ad esempio R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, p. 299).

<sup>241</sup> Si veda *supra*, nota 77.

<sup>242</sup> Schmitter 2004, pp. 919-921, 939-942; R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, pp. 298-300, 326-328. Il computo dei possibili collezionisti contemporanei al pittore comprendeva forse anche il misterioso Tommaso da Empoli, un gioielliere toscano nella cui casa veneziana Vasari ricorda una Natività 'notturna' del Savoldo ("et in casa Tommaso da Empoli in Vinezia è una Natività di Cristo finta di notte molto bella, e sono alcune cose di simile fantasie delle quali era maestro"; Vasari 1568, ed. 1966-1987, V, 1984, p. 430). La segnalazione è in realtà problematica, in quanto sempre Vasari registra nella medesima raccolta anche una *Natività* "finta di notte" di Lorenzo Lotto ("in casa Tommaso da Empoli fiorentino è un quadro d'una Natività di Cristo finto in una notte, che è bellissimo, massimamente perché vi si vede che splendore di Cristo con bella maniera illumina quella pittura. Dove è la Madonna ginocchione, et in una figura intera che adora Cristo ritratto messer Marco Loredano"; Vasari 1568, ed. 1966-1987, IV, 1976, p. 552). Non è infatti da escludere che lo scrittore intendesse riferirsi allo stesso dipinto e che la sua attribuzione a uno dei due artisti sia dunque da intendersi come una svista. La dimestichezza di Lotto con Tommaso da Empoli è accertata dal fatto che nel 1541 il pittore realizzò il ritratto di sua moglie, Marietta Novella: Lorenzo Lotto ed. 1969, p. 132; De Carolis 2015b, p. 144. Sulla questione: Humfrey 1997, pp. 98-100; Firpo 2001, p. 228, nota 240; Devitini 2009, pp. 21-22. Che i collezionisti del pittore bresciano fossero ben più di quelli di cui rimane traccia nei documenti e negli inventari cinquecenteschi lo confermano, in ogni caso, i dipinti superstiti di Giovan Girolamo certamente destinati alle dimore private e di cui non è nota la storia antica. A essi vanno aggiunti quelli ricordati nelle collezioni seicentesche, tra le quali merita particolare attenzione la raccolta veneziana dell'editore padovano Giovan Battista Combi, il cui inventario redatto nel 1647 registra la presenza di ben quattro dipinti di Savoldo: "Un presepio [...] Sei quarte alto, largo due braccia"; "Una Maddalena [...] larghezza cinque quarte, altezza sei quarte"; "Un San Gerolemo [...] grandezza braccia due larghezza quarte sette"; "Una Madonna che adora il Signore": *Il collezionismo* 2007, pp. 23-25; 341-343. Poiché il braccio veneziano equivaleva proba-

bilmente a 68 cm (Binion 1990, p. 16), ne deriva che il "presepio" già Combi misurasse all'incirca 102 × 136 cm: dimensioni dunque decisamente contigue a quelle dell'*Adorazione dei pastori* di Savoldo nella Galleria Sabauda a Torino (tavola, 97 × 141 cm), la cui storia sicura si può risalire fino al 1766, quando è registrata come opera di Tiziano in palazzo Durazzo a Genova: Ratti 1766, p. 187. Come avviene per quelle di proprietà Combi, incerta risulta la destinazione originaria e l'identificazione anche delle due opere di Savoldo approximate nel 1662 nella collezione di Antonio Ruffo a Messina (si veda *supra*, nota 161) e di quelle segnalate nel 1648 da Carlo Ridolfi in alcune residenze veneziane: Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 271-272. Quest'ultimo ricorda dipinti di Savoldo presso Suzanne Ardier (una *Maddalena* e un *San Girolamo*; si veda *infra*, nota 306), presso padre Anselmo Oliva (una *Fuga in Egitto*; si veda capitolo III, nota 15), presso "casa Antelmi" (un Cristo "deposto di Croce"), e presso il "Cav. Gussoni" ("un capriccio di mezza figure finte di notte, nelle quali osservansi alcuni lumi cagionati da un lume"). Menzionato da Ridolfi anche tra i collezionisti di Lorenzo Lotto, il "Cav. Gussoni", come mi suggerisce Linda Borean, va riconosciuto in Vincenzo Gussoni, esponente della nobile famiglia veneziana scomparso poco dopo la metà del Seicento: Gullino 2003, pp. 581-584. Del Gussoni conosciamo un testamento dettato il 9 ottobre 1652, nel quale si ricorda la sua ricca collezione, precisando che era stata oggetto di una perizia, purtroppo irripetibile, da parte di Pietro della Vecchia: Borean 1998, I, p. 118 (per altre notizie sui Gussoni si veda capitolo III, nota 139).

<sup>243</sup> Schmitter 2004, pp. 920-921. Dal 1506 il Giglio figura come procuratore del convento di Santa Maria delle Vergini in Castello, dove sarà sepolto.

<sup>244</sup> Schmitter 2004, p. 941.

<sup>245</sup> Come precisato *supra*, alla nota 55, nel testamento l'ospedale è indicato come destinatario di tutti i beni del pittore qualora alla sua morte i suoi famigliari non risultino sopravvissuti. Non sappiamo su quali basi l'Orlandi 1704, ed. 1763, p. 262, definisca Savoldo "uomo molto pio, e devoto".

<sup>246</sup> L'edificio è attualmente sede dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

<sup>247</sup> *Nel regno* 1989, pp. 131-148; Nordio 1996b, pp. 165-183.

<sup>248</sup> Sulla diffusione della malattia: Arrizabalaga, Henderson, French 1997.

<sup>249</sup> Sulle confraternite o oratori del Divino Amore: Solfaroli Camillocci 2002; Mazzonis 2020. Per quanto riguarda il loro ruolo nella creazione degli ospedali degli Incurabili: Arrizabalaga, Henderson, French 1997, pp. 145-170, che precisano come non tutti i nosocomi di quel tipo possano essere intesi quali diretta emanazione del Divino Amore.

<sup>250</sup> Dal documento si apprende che obiettivo della congregazione era "seminare et plantare la charità in li nostri cori": Cistellini 1948, p. 273.

<sup>251</sup> Sulla nascita del sodalizio romano: Solfaroli Camillocci 2002, pp. 75 sgg.

<sup>252</sup> Ivi, pp. 100-110.

<sup>253</sup> Ivi, pp. 94-100. Gli incontri dei membri dell'oratorio romano avvenivano presso la chiesa di Santa Dorotea.

<sup>254</sup> Cistellini 1948, pp. 269-288.

<sup>255</sup> Ginzburg, Prospero 1977.

<sup>256</sup> Sulla sede bresciana dell'ospedale degli Incurabili: Volta 1996, pp. 32-37; Robecchi 2000, pp. 194-196; Montanari 2002a, pp. 23-41; Sala 2019-2020, pp. 59-63. Per la famiglia bresciana del Divino Amore: Cistellini 1948, pp. 277-282 e *passim*; Solfaroli Camillocci 2002, pp. 213-217. La precoce adesione della spiritualità cittadina alla nuova congregazione è documentata anche dall'alto numero di bresciani presenti nell'elenco degli affiliati al Divino Amore romano nel 1524: Cistellini 1948, pp. 282-283.

<sup>257</sup> L'ipotesi che a Venezia si fosse effettivamente costituito un sodalizio del Divino Amore, caldeggiata da Tramontin 1972, pp. 111-136, non ha finora trovato conferme documentarie.

<sup>258</sup> Nordio 1996b, pp. 165-184; Nordio 1996a, pp. 3-24.

<sup>259</sup> Le citazioni sono tratte dal primo atto pubblico dell'ospedale, risalente al 22 febbraio 1522: Nordio 1996b, p. 169. Sul ruolo cruciale giocato da alcune nobildonne veneziane nella nascita del nosocomio: Nordio 1994, pp. 11-39.

<sup>260</sup> Gaetano da Thiene sarà assiduamente presente nel contesto veneto e veneziano fino al 1533, anno in cui si trasferirà a Napoli.

<sup>261</sup> Per il contesto spirituale che favorì la nascita del dipinto: Zarri 1990, pp. 165-196. Sulla dimensione visionaria dell'opera: Arasse 1972, ed. 2003, pp. 21-42. Per le committenze artistiche di Antonio e Lorenzo Pucci: Pilliod 1988, pp. 679-687; Hirst 2000, pp. 43-47.

<sup>262</sup> Su Ugoni e i suoi rapporti con il contesto figurativo bresciano: Guazzoni 1981, pp. 26-29; Agosti, Zani 1992, pp. 17-37. È utile ricordare che nel suo testamento, dettato nel 1534, l'Ugoni lascerà una somma consistente di denaro all'ospedale bresciano degli Incurabili: Agosti, Zani 1992, p. 34. Per quanto riguarda un possibile intreccio della sua vicenda biografica con quella del giovane Savoldo, si veda *supra*, nota 16.

<sup>263</sup> Sullo stendardo, conservato presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia: E. Lucchesi Ragni, in *Da Raffaello* 2004, pp. 134-137, n. 20; Eadem, in *Pinacoteca* 2014, pp. 206-208, n. 111.

<sup>264</sup> Per l'affresco con il *Roveto ardente*: Guazzoni 1981, p. 28; Begni Redona 1988, pp. 177-179, n. 22. Per un'analisi complessiva del ciclo di palazzo Ugoni, oggi approdato presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia: Agosti, Zani 1992, pp. 17-27; R. Dugoni, in *Pinacoteca* 2014, pp. 210-216, n. 113a-k. Tra le imprese artistiche promosse dall'Ugoni a Brescia figura anche la decorazione della propria cappella nella chiesa di San Giuseppe: E. Lucchesi Ragni, in *Pinacoteca* 2014, pp. 208-210, n. 112.

<sup>265</sup> Sul dipinto: R. Tomić, in *La Renaissance* 2004, pp. 267-268, n. 46; R. Battaglia, in *Omaggio* 2011, pp. 102-106, n. 6; Gentili 2013, pp. 170-173; Punzi 2015, pp. 95-108; E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 265-268, n. 24; Tomić 2019, pp. 123-134; Dal Pozzolo 2021, pp. 266-267, n. 1.72.

<sup>266</sup> Un'attenta ricognizione delle principali vicende biografiche del Negri si trova in R. Battaglia, in *Omaggio* 2011, pp. 102-106, n. 6, e in Gentili 2013, pp. 171-173. Sull'affiliazione del Negri al Divino Amore romano: Solfaroli Camillocci 2002, pp. 102-105.

<sup>267</sup> “È da saper: dito episcopo questa mattina fo a l'ospedal nuovo di infermi al Spirito Santo, et disse messa, e volse far una predicha, che fece tutti lachrimar. Et volse servir ditti infermi con li altri [...]”: Sanudo 1879-1903, XXXIII (1892), col. 414 (17 agosto 1522).

<sup>268</sup> Cortesi Bosco 1998, pp. 7-73.

<sup>269</sup> Sui rapporti del pittore con l'istituzione ospedaliera: Aikema 1984, pp. 343-350. Per il testamento del 1546: A. Brusegan, in *Omaggio* 2011, pp. 160-167, n. 24. Per la nomina a governatore del pittore: Manzelli 1981, pp. 202-203; Ellero 2011, pp. 49-57. Va ricordato che anche Sebastiano Serlio fu in rapporto con l'ospedale dei Derelitti.

<sup>270</sup> Lorenzo Lotto ed. 1969, p. 182; De Carolis 2015b, p. 164. A giudizio di Aikema 1984, p. 344, l'opera eseguita per il Frizier può essere riconosciuta nel *San Girolamo* del pittore veneziano conservato al Museo del Prado. L'ipotesi non è però accolta in Cortesi Bosco 1998, p. 32, nota 51. Sul Frizier, che morì in quello stesso 1546: Aikema 1984, pp. 343-344; Cortesi Bosco 1998, pp. 31-32.

<sup>271</sup> Sulla storia dell'ospedale: *Nel regno* 1989, pp. 149-189.

<sup>272</sup> Sanudo 1879-1903, XLVI, 1897, col. 550: “[...] voio sia a eterna memoria di la gran carestia è in questa terra; et oltra li poveri sono di questa terra, che cridano per le strade, sono etiam venuti di Buran con [...] fioli in brazo chiedendo elemosina; poi villani un numero grandissimo et villane è venute, et stanno sul ponte di Rialto con puti in brazo dimandando elemosina. Et di risentina e brexana ne venono assai, ch'è una cosa stupenda. Non si pol udir messa che non vegna 10 poveri a chieder elemosina; non si pol aprir la borsa per comprar alcuna cosa, che poveri non dimandano un bezzo [un soldo], imo la sera tardi si va batando a le porte et cridando per le strade: ‘muoro di fame’ [...]”. Il passo è ricordato in Mazza 1981, pp. 347-348.

<sup>273</sup> Pellegrini 1989, pp. 58-67; Nordio 1996b, pp. 177-179; Solfaroli Camillocci 2002, p. 239.

<sup>274</sup> Pellegrini 1989 pp. 63-64; Nordio 1996b, p. 179; Nordio 1996a, pp. 3-5, che colloca l'avvenimento nel 1530, senza valutare il calendario *more veneto* delle fonti che riportano la notizia. Qualche ragguaglio biografico su tutti i personaggi citati si trova in Nordio 1995, pp. 1-27. Sul ruolo giocato nella formazione del Miani dalla frequentazione degli Incurabili veneziani: Mazzonis 2020, pp. 54-62, che ricorda tra l'altro l'incarico di direttore dell'ospedale assunto da Girolamo nel 1531.

<sup>275</sup> Pullan 1971, ed. 1982; Idem 1989, pp. 19-34. Un'interpretazione in parte differente di queste vicende si rileva in Scarabello 1984, pp. 119-133: pur sottolineando l'importanza delle nuove iniziative dei primi decenni del Cinquecento, lo studioso ritiene infatti che esse non mutino in modo sostanziale la politica nei confronti dei poveri avviata a Venezia nei secoli pre-

cedenti (sulla questione si veda anche Romano 1996, pp. 355-406, che mantiene una posizione equilibrata tra queste divergenti visioni). Il testo di Scarabello fornisce in ogni caso un'utile panoramica delle molteplici realtà assistenziali esistenti a Venezia nel periodo qui considerato, includendo nella ricognizione anche le Scuole della città.

<sup>276</sup> Per ricostruire il contesto che diede origine alla pala va ricordato che nel 1530 era stata fondata a Venezia un sodalizio ugualmente dedicato ai ‘poveri vergognosi’, ispirato all'iniziativa fiorentina e non a caso dedicato a Sant'Antonino. Sui rapporti del dipinto con la coeva cultura caritativa: Mazza 1981, pp. 347-364; Aikema 1989b, pp. 127-140; Gallori 2006, p. 108, nota 90 (con l'importante segnalazione della relazione compositiva tra la pala lottesca e l'anonimo stendardo del Monte di Pietà di Milano, databile intorno al 1528); Zaru 2014, pp. 202-216; M. Falomir, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 301-304, n. 35; R. Poltronieri, in Dal Pozzolo 2021, pp. 356-357, n. I.115. Per l'ipotesi, avanzata inizialmente da Guerrino Lovato, di riconoscere un autoritratto di Lotto nell'uomo con la veste rossa al centro della schiera dei personaggi in attesa di ricevere l'elemosina: Gentili 2011, pp. 58-63. Come ha rilevato Mazza 1981, p. 358, nota 1, la folla di questuanti in primo piano è probabilmente il risultato degli studi dal vero di cui dà conto il *Libro di spese diverse* lottesco, che in coincidenza con l'esecuzione del dipinto registra infatti più volte l'indicazione: “retrar poveri”.

<sup>277</sup> La notizia, fornita da Sanudo 1879-1903, XLV, 1896, col. 343, è commentata in Nordio 1996a, p. 10.

<sup>278</sup> Tra le occorrenze del soggetto nell'ambito della pittura veneta del Rinascimento, il caso più significativo è quello della *Lavanda dei piedi* di Giovanni Agostino da Lodi, datata 1500 e conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. In assenza di notizie sicure in merito alla sua storia antica, è stata avanzata l'ipotesi che l'opera fosse destinata alla cappella di una confraternita del Corpo di Cristo: P. Humfrey, in *Leonardo* 1992, p. 368, n. 77. Il dipinto presenta una singolare anomalia iconografica originata dal fatto che i personaggi attorno a Cristo sono tredici e non dodici: una peculiarità che ha indotto A. Gentili, in Sciré Nepi, Gentili, Romanelli, Rylands 2002, p. 229, a riconoscere nel giovane sulla destra con in mano un velo il committente della tavola. Ampiamente documentata è invece la provenienza dalla cappella della Croce in San Bernardino a Verona della *Lavanda dei piedi* di Francesco Morone oggi al Museo di Castelvecchio, di poco successiva alla tavola di Giovanni Agostino da Lodi: G. Peretti, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 272-273, n. 210. Di qualche decennio più tarde sono la *Lavanda dei piedi* di Giovan Francesco Caroto, anch'essa a Castelvecchio (G. Peretti, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 401-402, n. 301), realizzata per la chiesa di Santa Maria Maddalena a Isola della Scala, e la tela di analogo soggetto e di incerta provenienza del Museo G.B. Cavalcaselle, sempre a Verona, discussa tra Giovanni Caroto e il dalmata Stefano Cernotto, cui l'assegna M. Lucco, in *Le ceneri violette* 2004, pp. 156-

158, n. 32, con datazione circa 1530-1540. Di scarsa utilità per l'epoca che qui interessa sono le riflessioni sull'iconografia della Lavanda dei piedi proposte da Fracassi 2013, pp. 77-87.

<sup>279</sup> Schmitter 2004, p. 928 e nota 80. La studiosa ricorda tra le rare segnalazioni del soggetto nelle antiche collezioni una *Lavanda dei piedi* menzionata nel 1528 nella raccolta veneziana del non altrimenti noto Daniele Dolce.

<sup>280</sup> Sanudo 1879-1903, XXXVI, 1893, coll. 102-103. L'episodio risale al 24 marzo del 1524, giorno del Giovedì santo. Ne sottolinea la rilevanza Romano 1996, p. 358. A documentare la diffusione di simili pratiche nell'Italia rinascimentale contribuiscono le informazioni relative al duca Ercole I d'Este, del quale una fonte contemporanea, il diarista Bernardino Zambotti, documenta l'identico atteggiamento penitenziale durante una cerimonia del Giovedì santo del 1478, con Ercole che “come di consueto offre da pranzo a cento poveri, e dodici di essi ad una tavola raffigurano i dodici Apostoli, li serve egli stesso con i fratelli e alcuni gentiluomini e cavaglieri, lava loro i piedi e fa molti doni, baciando ad essi i piedi e le mani” (traggo la citazione da Gramaccini 1983, p. 32, nota 30). Sulla religiosità di Ercole I d'Este: Manca 1989, pp. 530-533, che mette in rapporto i sentimenti devoti del duca con la sua predisposizione a farsi raffigurare nelle vesti di Nicodemo nel *Compianto* ferrarese di Guido Mazzoni (sulla questione si veda capitolo III, nota 179). Per ulteriori indicazioni sul tema: Sanvito 2009, pp. 225-232.

<sup>281</sup> P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 161-164, n. 28; E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 269-273, n. 25; Idem 2021, pp. 268-269, n. I.73.

<sup>282</sup> Brescia, 1478-1542.

<sup>283</sup> Come si vedrà, l'appunto registra l'acconto versato in quella circostanza a Savoldo per l'esecuzione dell'opera.

<sup>284</sup> Una fonte importante al riguardo è la precocissima biografia di Girolamo scritta da un suo assiduo frequentatore veneziano forse identificabile con Pietro di Zaccaria Contarini o con il fratello Marco Contarini. Il testo della biografia è pubblicato in *Vita del clarissimo* 1985. Sulla questione: Pellegrini 1989, p. 60.

<sup>285</sup> Ivi, p. 66.

<sup>286</sup> Sulle varie tappe di questa peregrinazione: Paschini 1929, pp. 197-203.

<sup>287</sup> Santinelli 1740, ed. 1906, pp. 35-37. Le integrazioni del Paltrinieri sono edite in *Aggiunte* 1997a; *Aggiunte* 1997b. Gli elenchi del taccuino riguardano soprattutto gli affiliati del Miani a Verona (dove figura menzionato anche Gian Matteo Giberti), Brescia e Bergamo.

<sup>288</sup> Si deve infatti a Domenico la commissione al Bergognone del polittico tuttora conservato nella chiesa bergamasca di Santo Spirito, databile tra il 1508 e il 1509. Sul polittico e sulle altre commissioni artistiche del Tassi e dei suoi famigliari nella chiesa bergamasca: Colalucci 1998, pp. 173-188; R. Battaglia, in *Da Bergognone* 2002, pp. 34-49, n. 3.

<sup>289</sup> Come ci assicurano le note di Michiel (circa 1525-1532), il Tassi possedeva infatti un *San Girolamo* del

pittore veneziano, forse riconoscibile nella piccola tela dell'Art Museum di Allentown, datata 1515 (Gentili 1985, p. 176; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 105-107, n. 11; Dal Pozzolo 2021, pp. 160-161, n. I.30), e una *Pietà* perduta. Priva di riscontri affidabili è l'ipotesi di riconoscere il Tassi nel protagonista del memorabile *Ritratto di uomo intento a recitare il rosario* di Lorenzo Lotto, conservato al Nivaagaards Malerisamling di Nivå ed eseguito poco prima del 1520 (Colalucci 1998, p. 83). Resta il fatto che il dipinto lottesco, nella sua concentrata messa a fuoco dell'esperienza di preghiera dell'effigiato, costituisce quasi un manifesto delle propensioni devote coltivate da molti esponenti della nobiltà bergamasca di quegli anni (sul dipinto: E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto* 2018, pp. 221-225, n. 13; Dal Pozzolo 2021, pp. 228-229, n. I.57). Per le informazioni di Michiel riguardanti il Tassi: Lauber 2011, pp. 88, 96, 98-101, alla quale si devono anche alcune precisazioni biografiche relative al nobile bergamasco, da integrare con quelle fornite in Petrò 1998, pp. 108-112. Utili informazioni sul rapporto tra il Tassi e il Miani si trovano nelle aggiunte di Paltrinieri alla *Vita* del Santinelli (*Aggiunte* 1997a, pp. 30-32).

<sup>290</sup> La definizione si trova in Serassi 1751, p. 51: *Aggiunte* 1997a, p. 30.

<sup>291</sup> Il soggiorno bresciano del Miani precede di poche settimane quello bergamasco, situabile nel giugno del 1532: Tentorio 1969, p. 8.

<sup>292</sup> Sull'attività assistenziale di questo gruppo di laici si veda più avanti nel testo.

<sup>293</sup> Sull'istituzione: Bernardo 1999, pp. 42-66; Gallotti 2002, pp. 43-56.

<sup>294</sup> Sul Gallo: Martinelli 1986, pp. 1-26; Giudici 1995, pp. 131-147; Benzoni 1998, pp. 693-697; Sala 2019-2020; Mazzonis 2020, *ad indicem*. Sul suo incarico agli Incurabili, documentato all'altezza del 1535: Sala 2019-2020, pp. 59-63.

<sup>295</sup> Per i rapporti di Girolamo Romanino con Agostino Gallo, che tra l'altro vendette al pittore una casa a Brescia nel 1532: Buganza, Passoni 2006, pp. 410-411; Sala 2019-2020, pp. 123-124.

<sup>296</sup> Di un ritratto di Agostino Gallo eseguito dal Moretto parla Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 267 (al riguardo: Begni Redona 1988, pp. 546-547). Del medesimo personaggio è noto un ulteriore ritratto eseguito negli anni sessanta del Cinquecento dal bresciano Francesco Ricchino, conservato in collezione privata: M. Fiori, in *Tiziano* 2018, pp. 46-47, n. 6. I rapporti tra Moretto e Agostino sono testimoniati anche dal ruolo giocato dal Gallo nella gestione dell'eredità del pittore: Begni Redona 1988, pp. 603, 608-612; Sala 2019-2020, pp. 103-110.

<sup>297</sup> Sul luogo pio dei Poveri Infermi e Vergognosi a Brescia: Pasero 1939, p. 395. Per l'omonima congregazione veneziana, sorta nel 1535: Rinaldi 1993, pp. 141-160. La specifica ma non esclusiva finalità di queste istituzioni, sorte a partire dal primo sodalizio fondato a Firenze da sant'Antonino Pierozzi presso l'oratorio dei Buonomini di San Martino, era la cura dei benestanti caduti in povertà.

<sup>298</sup> Su questa esperienza di pellegrinaggio: Doneda 1768, ed. 1822, p. 41; Martinelli 1986, p. 6; Sala 2019-2020, pp. 39-52. La frequentazione della Merici da parte del Gallo prese avvio nel 1529. Sulla Merici: Mazzonis 2007.

<sup>299</sup> Come hanno chiarito le indagini di Silvia Pasotti 2007-2008, pp. 179-229, Giovan Paolo non vanta legami di parentela con il suo concittadino Altobello Averoldi, il vescovo a lungo vissuto a Roma e a Venezia, che alla fine del secondo decennio del Cinquecento fu in grado di commissionare a Tiziano il polittico tuttora nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.

<sup>300</sup> Sulla decorazione di palazzo Averoldi: Frangi 2007, pp. 17-37.

<sup>301</sup> Pasotti 2007-2008, pp. 87-96.

<sup>302</sup> Boselli 1972, pp. 234-236. I documenti resi noti dallo studioso sono verificati e discussi in Pasotti 2007-2008, pp. 185-188.

<sup>303</sup> La cappella ai Barchi di Pontevico è andata distrutta a inizio Ottocento. Nel documento del 1521 Moretto in prima persona elenca le opere da lui realizzate nell'edificio, limitate a una *Crocifissione con i due ladroni* posta "soto la volta" e a un'immagine di *San Bartolomeo* destinata alla facciata esterna della chiesa a lui dedicata, cui si aggiungevano alcuni sobri interventi decorativi condotti con l'aiuto di collaboratori: Boselli 1972, p. 235; Pasotti 2007-2008, pp. 185-187.

<sup>304</sup> Boselli 1972, p. 235; Prestini 1990, p. 320; Pasotti 2007-2008, pp. 187-188. Il testo dell'appunto è il seguente: "m.ro Zoanhier.o Savoldo bressano, pittore in Venetia schudo uno doro, in casa sua pr[ese]nti li familij, per c[on]to de far un Sancto Hyeronimo".

<sup>305</sup> Brown 1999b, p. 93, non esclude la possibilità che il dipinto realizzato per l'Averoldi possa coincidere con la tavola di Mosca raffigurante quasi certamente la *Visione di san Girolamo*: un'indicazione che non trova però conforto sul fronte della cronologia dell'opera, per la quale una data intorno al 1527 non sembra plausibile. Quel che è certo è che il dipinto commissionato da Giovan Paolo non risulta mai segnalato tra i beni della famiglia ricordati negli inventari successivi e che di esso non vi è traccia nelle notizie pubblicate a stampa sulla raccolta degli Averoldi.

<sup>306</sup> Il dipinto di Londra fa la sua apparizione solo a metà Ottocento, allorché venne acquisito dalla National Gallery. Gould 1975, p. 238, riferisce che la tela venne acquistata a Milano nel 1855 presso Gioacchino Bruschetti, proprietario dell'Albergo reale collocato in quella città. Come mi segnala Giovanni Agosti, Bruschetti (sul quale: A. Allegri, in *Bernardino Luini* 2014b, pp. 100-101) era però ancora in possesso dell'opera nel 1858: lo si deduce dalle note del diario di Otto Mündler relative al marzo di quell'anno (*The Travel Diaries* 1985, p. 200). Per la storia del dipinto in collezione privata non si risale invece più indietro degli anni ottanta del Novecento. Considerata la sua ambientazione all'aperto, l'opera di Londra è l'unica delle due redazioni del tema che potrebbe essere identificata nel "San Gerolamo orante nel deserto" di Savoldo visto da Ridolfi nel 1648 nella casa veneziana

di "Madame d'Ardier", ovvero Suzanne Ardier, la moglie di Jean Dyel, ambasciatore francese presso la Serenissima tra il 1642 e il 1645, che con tutta probabilità aveva acquisito il dipinto in occasione di tale esperienza diplomatica (Penny 2004, p. 343, e soprattutto De Fuccia 2007, pp. 127, 137, note 37 e 38; L. De Fuccia, in *Il collezionismo* 2007, p. 245, con l'ipotesi che il *San Girolamo* savoldesco sia stato destinato in lascito dalla Ardier a un certo "Monsieur de Maillé").

<sup>307</sup> Ballarin 1990, ed. 2006, pp. 203-204, propende per una collocazione poco dopo la metà degli anni venti del Cinquecento; di opinione sostanzialmente analoga Penny 2004, p. 343.

<sup>308</sup> F. Frangi, in *Tiziano* 2018, pp. 162-163, n. 48.

<sup>309</sup> Mi riferisco in particolare al contesto paesaggistico in cui è ambientato il dipinto di Londra che, come si è detto (*supra*, nota 104), presenta sulla sinistra una raffigurazione della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia nella quale verrebbe naturale individuare l'indizio di una committenza dell'opera in ambito domenicano (al riguardo: Aikema 1993, p. 116).

<sup>310</sup> Oltre al già citato contributo di Boselli 1972, pp. 234-236, qualche notizia su Giovan Paolo si reperisce in Prestini 1992, pp. 192-193, e in Savy 2006, pp. 94-95, 127 nota 65, 208. Una prima organica messa a fuoco della sua figura si trova nella tesi condotta da Silvia Pasotti 2007-2008, pp. 180-194. È il caso di ricordare, tra l'altro, che l'Averoldi, come rivela un documento del 1511, era in rapporti con Bernardino Lazesio, massaro della confraternita del Corpo di Cristo in San Giovanni Evangelista a Brescia. Alla confraternita gemella del Corpo di Cristo, quella che aveva sede nel duomo vecchio di Brescia, apparteneva Bartolomeo Bargnani, futuro committente di Savoldo (si veda *supra*, nota 109).

<sup>311</sup> La sepoltura aveva sede nella prima cappella a destra della chiesa, di proprietà degli Averoldi, ed era corredata da un'iscrizione, datata 13 ottobre 1542, posta dalla moglie Lucrezia Caprioli e dai figli: Prestini 1992, pp. 192-193. Sulle successive vicende della cappella: Pasotti 2007-2008, pp. 212-220. Il sacello ospitava un' *Adorazione dei pastori* riconducibile all'ambito di Moretto, oggi collocata sul quarto altare sinistro della chiesa: Begni Redona 1988, p. 325. La tela venne con ogni probabilità commissionata poco dopo la scomparsa di Giovan Paolo.

<sup>312</sup> Nassino circa 1500-1540, f. 371v. Il breve passo del Nassino è chiuso da una precisazione circa la residenza dell'Averoldi nei pressi di Santa Croce a Brescia ("per stantia al canton di sera ala fontana de Sta Croce in Bressa"), zona dove poi sorgerà il grande palazzo di famiglia.

<sup>313</sup> Le citazioni sono tratte da Santinelli 1740, ed. 1906, p. 367.

<sup>314</sup> Il taccuino menziona undici seguaci bresciani del Miani. Paltrinieri, nelle sue aggiunte alla *Vita* del Santinelli, ne identifica otto: oltre al Gallo e all'Averoldi, sono menzionati Giacomo Chizzola, Giovan Battista Luzzago, Giovan Andrea Stella, Bartolomeo Fisogni, Tommaso Gavardo e Nicolò Solaro d'Asti: *Aggiunte* 1997a, p. V.

<sup>315</sup> Santinelli 1740, ed. 1906, p. 367.

<sup>316</sup> Non sembra essere parente di Giovan Paolo il Cesare Averoldi, bresciano, elencato tra gli affiliati al Divino Amore romano nel 1524: Cistellini 1948, p. 283; Solferoli Camillocci 2002, p. 262.

<sup>317</sup> *Nel regno* 1989, p. 131.

<sup>318</sup> Il Contarini non sfuggì di conseguenza alle ricognizioni sui seguaci del Miani effettuate a suo tempo dal Paltrinieri: *Aggiunte* 1997b, pp. 94-97. Si è più volte ipotizzato che proprio al nostro nobile veneziano andasse riferita la stesura di una prece biografia del Miani (si veda *supra*, nota 284).

<sup>319</sup> Si tratta in tutti i casi di lettere indirizzate dal Contarini all'Averoldi.

<sup>320</sup> Sulla diffusione dell'iconografia di san Girolamo nell'ambito della pittura rinascimentale in Veneto: *Il S. Girolamo* 1983; Gentili 1985, pp. 162-184. Una testimonianza eloquente della fortuna della devozione per il santo presso i letterati e gli eruditi veneti, negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, è fornita dai numerosi testi dedicati a san Girolamo dal trevigiano Girolamo Bologni, che, oltre a scrivere una vita del padre della chiesa, si interessò anche alla sua iconografia, componendo un carme in latino nel quale suggeriva ai pittori di rappresentare il santo non nelle sue vesti cardinalizie, ma in quelle umili di eremita: Gargan 1980, pp. 26-28, nn. 26-27.

<sup>321</sup> Sulla questione si veda *supra*, nota 270. Non è escluso che sia da leggere nella medesima ottica anche il già ricordato *San Girolamo* di Vincenzo Catena che il pittore lasciò nel suo testamento, redatto nel 1518, a Giovanni Battista Egnazio, dal 1510 priore dell'ospedale di San Marco a Venezia (si veda *supra*, nota 234).

<sup>322</sup> Rossi 1620, p. 502.

<sup>323</sup> Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 271-272, che indica come ubicazione dell'opera semplicemente "casa Averolda" a Brescia. Lo stesso scrittore segnala un'altra *Maddalena* del pittore, derivata da quella bresciana, nella collezione di Suzanne Ardier a Venezia (si veda *supra*, nota 306).

<sup>324</sup> Tramite l'intermediazione di Giuseppe Baslini: Penny 2004, p. 352.

<sup>325</sup> Con l'attribuzione a Tiziano, il dipinto oggi a Londra risulta infatti segnalato dal Carboni 1760, p. 180, nel palazzo bresciano degli Avogadro sito "appresso a S. Bartolomeo" e tuttora esistente nell'attuale via Moretto. Il dipinto è menzionato nel primo dei tre appartamenti che componevano la residenza, spettanti rispettivamente a Girolamo, Luigi e Giovanni Avogadro, figli di Scipione. L'appartamento in questione era all'epoca di proprietà di Girolamo Avogadro (1686-1763), che ne avviò la decorazione già a partire dal 1722, un anno prima di sposarsi con Clara Melzi di Magenta, dalla quale ebbe la figlia Paola (1724-1800). Nell'assenza di eredi maschi, fu proprio il matrimonio di quest'ultima con Bartolomeo Fenaroli a causare il passaggio di larghissima parte della collezione Avogadro in quella Fenaroli, dove la *Maddalena* risulta citata dall'Odorici 1853, p. 193, che ne conferma il riferimento a Tiziano. Sulla collezione Avogadro, ancora

da indagare compiutamente: Penny 2004, pp. 356-358; Lechi, Conconi Fedrigolli, Lechi 2010.

<sup>326</sup> Tutto fa supporre che la responsabilità dell'ingresso dell'opera nella collezione di famiglia si debba a Girolamo Avogadro. Il dipinto non risulta infatti menzionato né tra quelli acquisiti dal padre Scipione, morto nel 1715, né tra quelli precedentemente entrati nella raccolta: Lechi 1995, pp. 172-174.

<sup>327</sup> Pasotti 2007-2008, pp. 190-191. Dopo aver fatto testamento nel 1622, Lorenzo morirà senza figli, lasciando i suoi beni ai fratelli Aurelio, vescovo di Castellaneta, e Vincenzo, cavaliere di Malta. Non si possiedono elementi che possano legare questa notizia alla provenienza dai beni dei cavalieri di Malta dei due dipinti di Savoldo approdati negli anni sessanta del Seicento presso Antonio Ruffo.

<sup>328</sup> L'indicazione non è priva di conseguenze anche sotto il profilo degli accertamenti cronologici, in quanto verrebbe a stabilire nel 1542, anno di morte del nobile bresciano, un termine *ante quem* per la datazione del dipinto.

<sup>329</sup> Gould 1975, p. 236; Pardo 1989, pp. 68-91.

<sup>330</sup> Non deve sfuggire come lo sguardo rivolto all'osservatore della protagonista contribuisca a innescare nell'immagine uno speciale coinvolgimento di quest'ultimo nell'avvenimento che si sta inscenando: esattamente il meccanismo messo a fuoco da Shearman nelle sue indagini sulla relazione tra arte e spettatore nel Rinascimento (Shearman 1992, ed. 1995, pp. 35-38, con esplicito riferimento anche alle rappresentazioni a mezza figura della Maddalena).

<sup>331</sup> Ingenhoff-Danhäuser 1984, pp. 59-60. Sulle prerogative dell'invenzione iconografica di Savoldo si veda anche Nichols 2014, pp. 175-203.

<sup>332</sup> Sull'abbigliamento delle prostitute, con specifico riferimento all'ambiente lagunare: Knauer 2002, pp. 95-117. Incentrato proprio sulle rappresentazioni di prostitute e cortigiane a Venezia, tra Quattro e Cinquecento, il contributo non menziona le *Maddalene* di Savoldo.

<sup>333</sup> L'obiezione è già sollevata da Pardo 1989, p. 71, nota 10, e Penny 2004, p. 348.

<sup>334</sup> Priva di data, ma collocabile sul finire del secondo decennio del Cinquecento, la lettera è pubblicata in Doneda 1764, pp. 204-205. La ricorda più di recente Belotti 2004, p. 87.

<sup>335</sup> La citazione da Faino è riportata da Belotti 2004, p. 89. Per la ricostruzione di questo episodio della storia assistenziale bresciana: Montanari 2002b, pp. 16-17; Pegrari 2002, pp. 65-67; Belotti 2004, pp. 92-94, e Sala 2019-2020, pp. 65-66, che sottolinea il ruolo giocato da Agostino Gallo in qualità di massaro dell'istituto. Dalle informazioni in nostro possesso si apprende che l'iniziativa della Gambarà e delle sue affiliate, indirizzata alla cura delle orfane e delle 'convertite', prese avvio nel 1532, avendo dapprima come sede la casa di Leonardo Martinengo, al Mercato nuovo, alle dipendenze dell'ospedale grande, quindi una residenza presa in affitto da Girolamo Patengolo nei pressi di piazza Duomo. Successivamente una

nuova sede fu garantita dal lascito ereditario della Gambarà, che fece testamento nel 1537. Nel 1548 le 'convertite' si trasferirono infine agli Incurabili. Nei medesimi anni la Gambarà e la Bargnani Prato (figlia di Vincenzo Bargnani e vedova Prato) figurano tra le donne bresciane che parteciparono al primitivo nucleo della Compagnia di Sant'Orsola, la congregazione fondata ufficialmente da sant'Angela Merici nel 1535. Iniziale luogo di ritrovo e di preghiera della piccola comunità fu un ambiente nei pressi del duomo, oggi non più esistente, messo a disposizione dalla stessa Bargnani Prato, che non a caso diventerà poi madre principale della compagnia. Il locale era decorato con un ciclo di affreschi, alcuni dei quali recavano la data 1533, sulla cui paternità non abbiamo informazioni. Per il programma iconografico delle pitture murali e le informazioni delle fonti sul loro conto: Belotti 2004, pp. 119-124.

<sup>336</sup> La citazione è tratta da un documento steso il 25 aprile 1525 dai provveditori dell'ospedale: Nordio 1996b, p. 174.

<sup>337</sup> Il trasferimento in Sant'Eufemia avvenne tra il 1530 e il 1534. Negli anni immediatamente successivi la gestione della istituzione venne però ancora tenuta dagli Incurabili: *Nel regno* 1989, pp. 191-195.

<sup>338</sup> Il convento risulta già istituito nel 1543. La chiesa dedicata alla Maddalena venne consacrata nel 1576: *ivi*, p. 191. In tempi successivi rispetto alla nascita della casa di assistenza qui analizzata, alle 'convertite' saranno dedicati due altri importanti istituti veneziani: quello delle Zitelle, sempre alla Giudecca, e quello del Soccorso, a Dorsoduro.

<sup>339</sup> Oggi apprezzabili solo nella loro struttura architettonica, sia la chiesa che il convento presentavano un programma decorativo di epoca prevalentemente tardocinquecentesca e incentrato in larga misura sulla Maddalena, la cui immagine era celebrata nel *Noli me tangere* di Alvise dal Friso, collocato sull'altare maggiore della chiesa, e nell'*Ascensione della Maddalena* di Palma il Giovane che decorava il soffitto dell'edificio. Un'immagine della *Maddalena in gloria* di Bonifacio Veronese, certamente anteriore alle opere conservate nella chiesa, è inoltre ricordata da Zanetti 1733, p. 375, nel corridoio che conduceva al parlatorio del convento: *Nel regno* 1989, p. 193.

<sup>340</sup> Sulla devozione della Colonna nei confronti della Maddalena: Hirst 2004, pp. 5-29; Agosti 2005, pp. 71-81. Sulle implicazioni assistenziali che nutrivano quell'atteggiamento della nobildonna: Aikema 1994, p. 52; Hirst 2004, p. 11.

<sup>341</sup> Per queste iniziative di committenza: Aikema 1994, pp. 48-59; Rearick 2001, pp. 25-26; Spagnolo 2003, pp. 37-45; Hirst 2004, pp. 5-29; Agosti 2005, pp. 71-81; B. Agosti, V. Romani, in *Vittoria Colonna* 2005, pp. 82-88, nn. 18-21.

<sup>342</sup> Una circostanza peraltro non inverosimile, se solo si pensa come anche Girolamo Miani, ispiratore dell'Avveroldi a Brescia, nutrì una precisa attenzione per il problema delle 'peccatrici', testimoniata in particolare dalle iniziative intraprese durante il suo soggiorno

bergamasco, quando il futuro fondatore dei somaschi si impegnò "per raccogliere ed unire le meretrici, dal peccato convertite a Cristo", trovando il sostegno del vescovo Pietro Lippomano e di Domenico Tassi (la citazione è tratta dalla libera traduzione di Ottavio Paltrinieri, in *Aggiunta* 1997a, p. 31, di un passo del testo di Pellegrino 1553, p. 41: "ad colligendas, ac uniendas meretrices a peccato ad Christi normam conversas"). L'azione del Miani sfociò, già intorno alla metà degli anni trenta del Cinquecento, nella nascita di una casa dedicata esplicitamente alla cura delle 'convertite' (Bonacina 1992, pp. 59-78, che pubblica tra l'altro un testo del 1538 del vescovo Luigi Lippomano, nipote di Pietro, dedicato alle 'convertite' di Roma e di Bergamo).

<sup>343</sup> Con riferimento però agli anni successivi al Concilio di Trento, la diffusione di immagini caritative nella produzione sacra di area veneziana, per lo più di destinazione pubblica, è analizzata da Mozzetti 1998, pp. 53-80.

<sup>344</sup> Si veda *supra*, nota 278.

<sup>345</sup> Aikema 1989a, pp. 71-79.

<sup>346</sup> Il grande dipinto di Bonifacio si conserva alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Per la datazione al 1535-1540: Ballarin 1995-1996, vol. II (tavole), parte I, tomo 1, fig. 14. Sulle sue implicazioni iconografiche e sulla sua committenza: Cottrell 2005, pp. 131-150.

<sup>347</sup> Il pittore è infatti citato nel testamento redatto nel 1531 da Lorenzo Lotto, che lo nomina quale responsabile dell'eventuale completamento delle sue opere. Per questa vicenda e per i rapporti di Bonifacio con i cugini di Girolamo Cavalli, primo collaboratore del Miani a Venezia: Cortesi Bosco 1998, p. 42; Cottrell 2004, pp. 20-30.

<sup>348</sup> Cottrell 2005, p. 133.

<sup>349</sup> Il ciclo si data intorno agli anni ottanta del Cinquecento: Aikema 1989a, p. 80; Cottrell 2005, pp. 42-45. Tra i temi privilegiati nella decorazione dei luoghi di assistenza di ispirazione religiosa figurava, com'è naturale, quello relativo alle Sette opere di misericordia, adottato ad esempio – per ricordare un episodio cronologicamente contiguo al nostro contesto – negli affreschi tardoquattrocenteschi dell'oratorio dei Buonomini di San Martino a Firenze, gestito da una compagnia che si occupava del sostegno ai "poveri vergognosi". Sarebbe interessante verificare se, in ambito rinascimentale, esistano attestazioni della diffusione del soggetto anche presso il collezionismo privato. Un indizio favorevole in tal senso sembrerebbe fornito dalle *Opere di misericordia* segnalate nel 1745 nella collezione di Pietro Foscarini a Venezia, presso la quale recavano una significativa attribuzione proprio a Bonifacio Veronese (*The Getty Provenance Index*).

<sup>350</sup> Sulla fortuna collezionistica della rappresentazione del ricco Epulone in ambito veneto, in anni successivi all'esemplare di Bonifacio: Cottrell 2005, pp. 40-42.

<sup>351</sup> La novità, almeno in ambito italiano, di queste scelte collezionistiche è messa in rilievo da Fontana 2001, p. 103, e Cottrell 2005, p. 139.

<sup>352</sup> Per il dipinto di Romanino (Roma, collezione Ilaria

Toesca): E. Chini, in *Romanino* 2006, p. 208, n. 47. Per l'esemplare di Domenico Campagnola (Coral Gables, Lowe Art Museum): Shapley 1968, pp. 191-192. Segue di qualche lustro questi esemplari il *Buon Samaritano* di Paolo Veronese della Gemäldegalerie di Dresda: B. Aikema, in *Paolo Veronese* 2014, p. 288, n. 5.15, con una proposta di datazione intorno al 1580. È probabile che alla diffusione del soggetto (ripercorsa anche da Mozzetti 1998, pp. 66-70) abbia contribuito la circolazione di stampe tedesche che lo illustravano, com'è il caso dell'incisione di Georg Pencz, del 1543 (Landau

1978, p. 111, n. 71), già significativamente posta in rapporto con la tela di Romanino.

<sup>353</sup> Fontana 2001, pp. 103-108.

<sup>354</sup> Ballarin 1995-1996, vol. I, tomo 2, pp. 388-391. È opportuno sottolineare come l'esemplare delle collezioni reali inglesi, analogamente a tutte le più precoci incursioni di Jacopo Bassano sul terreno delle parabole evangeliche, si riveli ancora immune da quella dimensione più disimpegnata che si diffonderà nelle repliche di questi soggetti condotte nei decenni successivi dai figli e dalla bottega del pittore veneto.



105-106. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di giovane in armatura*, intero e particolare.  
Parigi, Musée du Louvre



107-108. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di giovane col flauto*, intero e particolare.  
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



109. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di giovane col flauto*, particolare. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

110. Pittore nord-italiano della fine del Cinquecento, *Giovane col flauto e popolano*. Ubicazione sconosciuta



111-112. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di donna in figura di santa Margherita*. Roma, Pinacoteca Capitolina



113. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di giovane in figura di san Giorgio*. Washington, National Gallery of Art



114. Lorenzo Lotto, *Ritratto di uomo*. Roma, Galleria Borghese



115. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di donna in figura di santa Caterina d'Alessandria*. Ubicazione sconosciuta



116. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di uomo in veste di san Girolamo (?)*. Collezione privata



117. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino tra san Paolo e san Giorgio*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

118. Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con san Giorgio (?)*. Messina, Museo Regionale



119-120. Vincenzo Catena, *Circoncisione*, intero e particolare. Mosca, Museo Puškin



121. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino tra san Paolo e san Giorgio*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia



122. Tiziano, *Madonna col Bambino, san Giorgio e santa Dorotea*. Madrid, Museo Nacional del Prado

123. Bonifacio Veronese, *Madonna col Bambino e san Giovannino tra Costantino e sant'Elena*. Firenze, Palazzo Pitti



124. Paris Bordone, *Madonna col Bambino in trono tra san Giorgio e san Cristoforo*. Lovere, Pinacoteca dell'Accademia Tadini



125. Tiziano, *Cena in Emmaus*. Liverpool, Walker Art Gallery

126-127. Tiziano, *Cena in Emmaus*, intero e particolare. Parigi, Musée du Louvre



128. Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di donna in figura di santa Lucia*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



129. Bartolomeo Veneto, *Ritratto di donna in figura di Maddalena*. Houston, The Museum of Fine Arts



130. Vincenzo Catena, *Ritratto di giovane in figura di santo martire*. Isola Bella, collezione Borromeo

131. Jacometto Veneziano (?), *Ritratto di giovane in veste di san Sebastiano*. New York, Brooklyn Museum



132. Fra Bartolomeo, *Ritratto di Girolamo Savonarola in figura di san Pietro martire*. Firenze, Museo di San Marco

133. Giovanni Bellini, *Ritratto di fra Teodoro di Urbino in figura di san Domenico*. Londra, The National Gallery

134. Antonio Badile, *Ritratto di fra Salvo Avanzi in figura di san Tommaso d'Aquino*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

135. Lorenzo Lotto, *Ritratto di fra Lorenzo da Bergamo in figura di san Tommaso d'Aquino (?)*. Baltimora, The Walters Art Museum



136. Lorenzo Lotto, *Ritratto di frate domenicano in figura di san Pietro martire*. Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum



137. Lorenzo Lotto, *Ritratto di fra Gregorio Belo*. New York, The Metropolitan Museum of Art



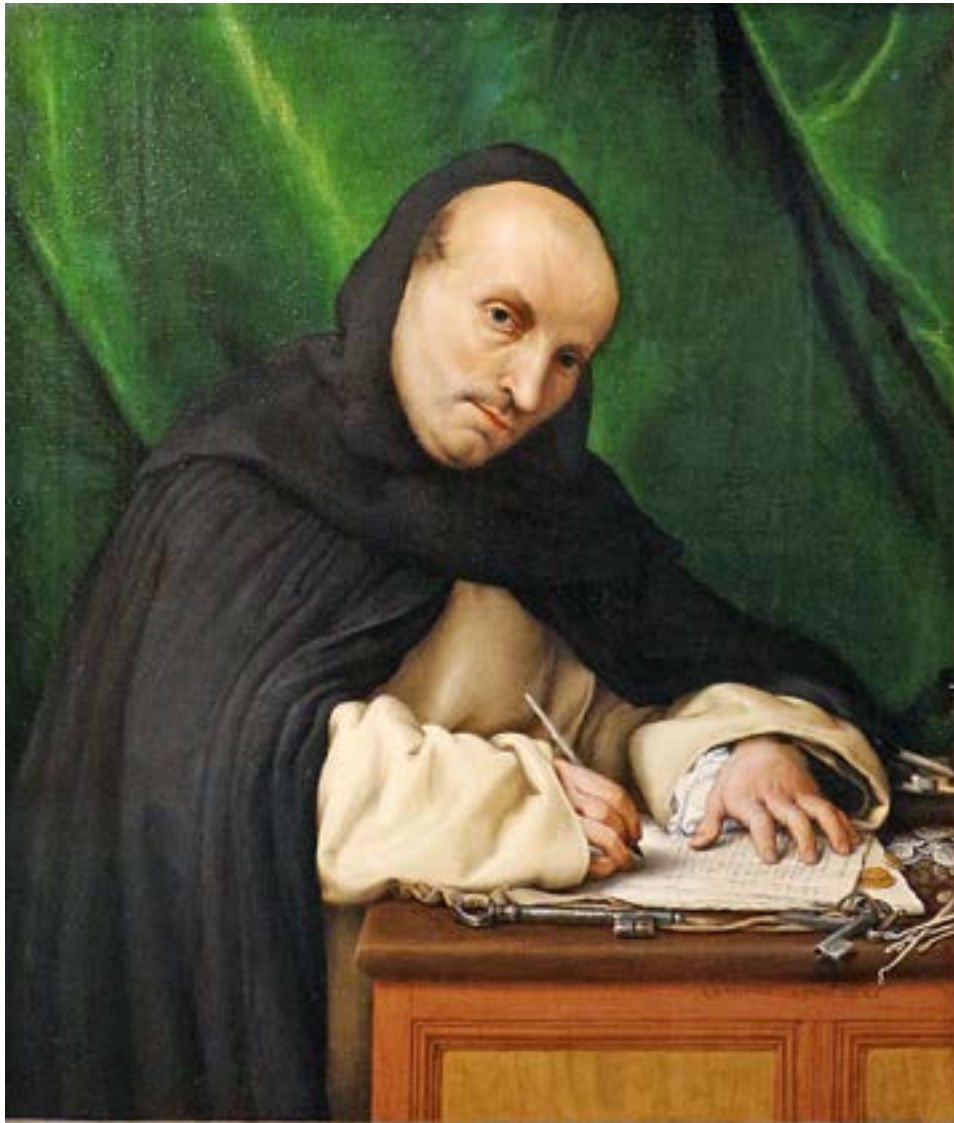
138. Bernardino Luini, *Ritratto di uomo in veste di san Sebastiano*. San Pietroburgo, Ermitage



139. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni*. Collezioni reali inglesi



140. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Tommaso Negri*. Spalato, convento di Sant'Antonio



141. Lorenzo Lotto, *Ritratto di frate domenicano (Marcantonio Luciani ?)*. Treviso, Museo Civico



142. Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna col Bambino in gloria e santi*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera



143. Luca Carlevarijs, *Ospedale degli Incurabili*, da *Le fabbriche, e vedute di Venetia...*, 1703



144. Lorenzo Lotto, *Elemosina di sant'Antonino*. Venezia, Santi Giovanni e Paolo



145-146. Bonifacio Veronese, *Il ricco Epulone*, intero e particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia



147. Girolamo Romanino, *Il buon samaritano*. Collezione privata



148. Jacopo Bassano, *Il buon samaritano*. Collezioni reali inglesi

### III. Tra Venezia e la Palestina. Il pellegrinaggio immaginario di Pietro Contarini

#### Vita e passioni di un nobiluomo veneziano

Il pagamento a Savoldo di Giovan Paolo Averoldi ricordato nel capitolo precedente segue di pochi mesi la testimonianza probabilmente più significativa riguardo ai rapporti del pittore con il mondo del collezionismo veneziano. Risale infatti al 30 luglio di quello stesso 1527 la citazione di quattro opere di Giovan Girolamo nel testamento redatto da Pietro di Gian Ruggero Contarini<sup>1</sup>: un nobiluomo dal profilo quanto mai interessante, del quale è innanzitutto utile precisare l'appartenenza al ramo dei Contarini dei Santi Apostoli, dal nome della chiesa, situata tra i sestieri di Cannaregio e San Marco, attorno a cui gravitavano i suoi esponenti<sup>2</sup>.

Nel documento<sup>3</sup> Pietro chiedeva di essere seppellito – “quando piaserà a Dio che io esca da questo afflito et misero mondo” – proprio entro gli ambienti della chiesa dei Santi Apostoli, non distante dalla cappella, “con el suo altar et archa davanti”, che lo stesso Contarini desiderava fosse costruita per sé e per la quale destinava la somma di duecentocinquanta ducati<sup>4</sup>. In merito all'assetto che il sacello doveva assumere, il testamento offre informazioni piuttosto circostanziate che ne definiscono anche l'arredo scultoreo e pittorico auspicato da Pietro: “Et sopra lo altar volgio sia messa una mia Madona de marmoro che sè al presente in dicta chiesa de S.ti Appostolj et una testa de marmoro de San Sebastian, et per ornamento de la dicta cappella ne li zorni solenni de le feste principal lasso el mio tornaletto de seda, con la morte depenta, et molte altre figure suso, el quale se debi adoperar in essa capella, et questo non che maj se possi prestar ad loco alguno né ad altro per niun tempo, ma solum adoperarsi in dicta mia capella, item lasso li mie quattro telleri de la Madona che va in Egipto, facto per man de mistro Zuan Hier.o Pictor da Bressa, ala dicta capella per ornamento de quella, et non per altro”<sup>5</sup>.

Da integrare con un inciso leggibile poco oltre nel quale, occupandosi della sua collezione di opere d'arte e oggetti vari, Contarini dichiara di voler riservare alla propria cappella anche “le tre figure de marmoro che son in la mia corte sopra una colonna”<sup>6</sup>, le disposizioni del documento costituiscono l'unica traccia in nostro possesso per rievocare la struttura e gli apparati decorativi dell'ambiente. Dopo essere stata verosimilmente realizzata in tempi di poco successivi alla morte del gentiluomo veneziano, avvenuta il 4 settembre del 1528, la cappella non sopravvisse infatti ai radicali lavori di rinnovamento della chiesa avviati nel 1542<sup>7</sup>. Dalle parole di Pietro di Gian Ruggero, non sappiamo quanto rispettate dagli esecutori testamentari, si deduce in ogni caso che lo spazio presentava innanzitutto un'arca e un altare, sul quale dovevano essere poste due statue di marmo rappresentanti rispettivamente la Madonna e san Sebastiano. Incerta rimane invece la collocazione delle tre figure, anch'esse di marmo, provenienti dalla corte del palazzo del Contarini e ugualmente indefinita risulta la destinazione sia del “tornaletto” con l'immagine della morte e altre figure<sup>8</sup> – da esporsi solo durante le festività solenni, per ribadire il significato funebre del luogo – sia delle quattro tele con la rappresentazione della “Madona che va in Egipto” del Savoldo, per le quali, così

come per il “tornaletto”, si precisa comunque l’obbligo di destinarle rigorosamente alla cappella di cui si prospettava l’edificazione.

A garantire qualche suggestione visiva in questa situazione sfuggente contribuisce la sopravvivenza di alcune delle opere ricordate dal Contarini. A partire dalla “testa de marmo de San Sebastian”, certamente coincidente, come già aveva ipotizzato Paoletti e come hanno ribadito Alison Luchs e Rosella Lauber<sup>9</sup>, con un rilievo tuttora nella chiesa riferibile a un seguace di Tullio e Antonio Lombardo (fig. 149), che lo realizzò intorno al 1510 concependolo come una sorta di *dramatic close-up* cavato nel marmo<sup>10</sup>. Qualche dubbio grava ancora, invece, sulla Madonna destinata anch’essa all’altare, forse da identificare con un’altra scultura conservata ai Santi Apostoli, e cioè la magnifica *Madonna degli alberetti* (fig. 150), nella quale Laura Cavazzini ha riconosciuto un vertice tardogotico di Niccolò Lamberti, collocabile non molto oltre l’approdo dello scultore fiorentino a Venezia, intorno al 1420<sup>11</sup>.

A fronte di questi riscontri, nessuna traccia certa riesce purtroppo a condurci verso il recupero dei quattro dipinti del Savoldo, per i quali si dispone solo degli indizi offerti dal testamento, utili a stabilire un termine *ante quem* per la loro esecuzione nell’estate del 1527 e a immaginare un formato piuttosto consistente delle opere, suggerito dal termine “telleri” utilizzato dal Contarini. Poste in rapporto alle cinque redazioni del tema della Fuga in Egitto oggi comprese nel catalogo del pittore bresciano, queste due condizioni consentono da subito di restringere il campo dei plausibili candidati, limitandolo di fatto all’esemplare più spettacolare della serie. Vale a dire quello già nella collezione Castelbarco Albani a Milano (figg. 151-152), celebrato per la magistrale e inaspettata veduta di Riva degli Schiavoni, con il Palazzo Ducale e il campanile di San Marco ben in vista, che occupa l’intero orizzonte di destra della scena<sup>12</sup>. Di dimensioni piuttosto consistenti<sup>13</sup> e databile intorno alla metà degli anni venti del Cinquecento, la tela già Castelbarco Albani presenta tuttavia una vicenda di provenienza che non può essere ripercorsa a ritroso oltre la metà dell’Ottocento<sup>14</sup> e che invita alla prudenza in merito al suo eventuale collegamento con il documento del 1527<sup>15</sup>.

Il quesito relativo all’effettiva identificazione delle tele non costituisce peraltro l’unico interrogativo sollevato dai Savoldo del Contarini, menzionati nel testamento come una serie di quattro rappresentazioni tutte sorprendentemente consacrate alla Fuga in Egitto. La familiarità del pittore con quello specifico soggetto non è infatti sufficiente a fornire un’adeguata giustificazione all’insieme delle opere, nelle quali di fatto si insisteva quattro volte su un momento dell’infanzia di Cristo che, oltre a non essere mai stato oggetto fino a quel tempo di cicli narrativi specifici, poteva annoverare al suo interno solamente limitate varianti iconografiche<sup>16</sup>. In assenza di ulteriori informazioni sull’assetto della serie, poco si può aggiungere rispetto all’ipotesi che essa prevedesse la collocazione nella cappella di quattro opere dai contenuti iconografici sostanzialmente simili, nei quali l’evento della Fuga in Egitto veniva a configurarsi quale tema dominante del sacello<sup>17</sup>. Una scelta del tutto inconsueta, in merito alla quale ha però offerto una suggestiva pista interpretativa Bernard Aikema, che ha rilevato come la vicenda della faticosa fuga da Betlemme della Sacra Famiglia fosse spesso recepita nella sensibilità tardomedievale e rinascimentale (non troppo diversamente da quanto accadeva per l’incontro di Emmaus) quale esemplificazione del concetto biblico della vita umana come *peregrinatio*. Cioè come esperienza transitoria destinata all’approdo nella Gerusalemme celeste e da affrontare con consapevole distacco dall’effimera realtà terrena. Ovvero col “dispregio di quelle cose che

sono nello esilio di questo mondo”, per dirla con le parole, ben conosciute nella Venezia di quegli’anni, di san Giovanni Climaco<sup>18</sup>. Non è un caso, del resto, che proprio questa implicazione si insinuasse a volte nella coeva tradizione iconografica della scena, come documentano soprattutto le sue declinazioni fiamminghe. In particolare quelle divulgate a più riprese da Joachim Patinier nei primi decenni del Cinquecento e certamente ben note a Savoldo, nelle quali, come ha rilevato Reindert Falkenburg, l’osservatore era invitato a imitare “Christ’s very pilgrimage through life”<sup>19</sup>. È evidente che, letta in quest’ottica, la sequenza monotematica della cappella del nobile veneziano acquisirebbe un preciso significato, colorandosi di un riferimento all’imminente conclusione di quello che lui stesso aveva definito l’“esilio” nell’“afflitto et misero mondo” dei suoi giorni terreni.

Per garantire più sostanza a queste indicazioni è però indispensabile mettere meglio a fuoco il protagonista della vicenda, il nostro Pietro di Gian Ruggero Contarini dei Santi Apostoli. Un compito favorito dal manipolo di informazioni piuttosto nutrito che lo riguarda e che ne rivela la capacità di destreggiarsi su diversi terreni, dall’impegno pubblico alla cultura letteraria, alle arti e forse anche alla filosofia, se va preso alla lettera il soprannome di “filosofo” col quale lo menzionano i documenti. Più che per la sua carriera politica decorosa ma priva di sussulti, che lo portò nel 1522 alla carica di senatore e lo caratterizzò soprattutto come difensore “di ogni sopruso praticato ai danni della Repubblica”<sup>20</sup>, il Contarini ci interessa per altri risvolti della sua vicenda biografica. A partire da quelli che ne attestano gli interessi umanistici e le frequentazioni erudite coltivate da giovane a Venezia, sullo scorcio del Quattrocento, quando il nobiluomo si trovò addirittura a familiarizzare con Angelo Poliziano – una delle voci più autorevoli dell’Italia letteraria del tempo –, del quale era quasi coetaneo. A darne conto è lo stesso scrittore toscano, dai cui *Miscellanea* del 1489 veniamo a sapere che, all’epoca del suo primo soggiorno in laguna da esiliato, tra il 1479 e il 1480, gli era accaduto di incontrare quel giovane “non inelegantis ingenii” che, insieme ad “aliis literarum studiosis”, gli aveva insistentemente chiesto un testo poetico, ricevendo in omaggio un *rispetto* nel genere degli echi<sup>21</sup>. E se nulla sappiamo dei letterati evocati in quell’occasione accanto a Pietro, a fare luce sulle amicizie di quest’ultimo negli anni di poco successivi contribuiscono altre notizie che ci provengono ancora dal Poliziano, tramite alcuni episodi della sua corrispondenza epistolare risalenti al 1485 e al 1491. Affiora infatti da essi la domestichezza che doveva legare il Contarini sia al padovano Ludovico Odasi, precettore di Guidobaldo da Montefeltro, sia soprattutto al più illustre Ermolao Barbaro, l’*enfant prodige* della filologia umanistica lagunare, chiamato in causa in quei passaggi epistolari alla stregua di un intimo sodale del nostro “filosofo”<sup>22</sup>.

Da integrare con gli indizi quasi coevi relativi ai rapporti con altri protagonisti del mondo erudito della città, come l’alessandrino Girolamo Squarciafico e Marco Antonio Sabellico<sup>23</sup>, queste informazioni delineano i tratti di una personalità ben inserita nel mondo culturale della Serenissima. Una circostanza confermata dalla stretta amicizia intrattenuta anche con Bernardo Bembo, il padre di Pietro, al quale il Contarini dedicherà un componimento poetico in forma di sonetto, scritto nel 1519, al momento della morte di Bernardo<sup>24</sup>. Senza dimenticare che già ben prima di quell’epitaffio un “Petrus Contarenus” era stato segnalato insieme al Bembo tra coloro che l’11 agosto 1508 avevano assistito nella chiesa di San Bartolomeo a Rialto, dove da poco era approdata la *Festa del Rosario* di Dürer, alla famosa prolusione sul testo euclideo tenuta da fra Luca Pacioli. Una lezione, quella del matematico toscano, che attrasse il fior fiore delle intelligenze cit-

tadine, da Giovanni Battista Egnazio a Nicolò Tiepolo, ai già più volte ricordati Vincenzo Querini e Tommaso (poi fra Paolo) Giustiniani, ormai in procinto di abbandonare simili colte divagazioni per intraprendere la via dell'eremo<sup>25</sup>.

Uomo di lettere dalle spiccate simpatie umanistiche, il Contarini non si sottrasse al richiamo della passione collezionistica, assemblando in anni imprecisabili un nucleo di opere di una certa rilevanza, selezionato secondo criteri differenti da quelli che presiedono la raccolta di Taddeo Contarini, il suo consanguineo nella cui casa si potevano vedere i dipinti delle personalità di primo piano della pittura veneziana contemporanea, da Giovanni Bellini a Giorgione, a Palma il Vecchio<sup>26</sup>. In linea con un orientamento molto diffuso presso gli appassionati della città, la raccolta di Pietro si caratterizzava infatti specialmente per il suo ricco patrimonio di manufatti antichi, già oggetto, quando il proprietario era ancora in vita, di un elogio da parte del vicentino Evangelista Bladario, che in un componimento *In laudem domus antiquariae Petri Contareno [sic] philosophi* ne ricordava le opere in grado di evocare i “simulacra [...] et marmora viva” dei più grandi scultori greci<sup>27</sup>. Qualche ulteriore indicazione sui contenuti della collezione si coglie poi tra le righe del testamento del 1527 che, oltre a segnalare le quattro tele di Savoldo e le sculture con san Sebastiano e la Madonna destinate alla propria cappella, dà conto anche della presenza nella casa del gentiluomo, situata al “confinio” dei Santi Apostoli, di “tellarì depenti et marmori de ogni sorte”. E se dei “tellarì” il documento non dice altro, qualcosa di più sappiamo riguardo alle sculture, tra le quali il Contarini segnala due pezzi che gli dovevano sembrare di particolare pregio, vale a dire “le tre figure di marmo che sono in la mia corte sopra una colonna”, da collocare anch'esse, come si è visto, nella cappella, e un “fauno de marmo”<sup>28</sup>.

È lo stesso testamento a farci capire come, a eccezione di quelle selezionate per il sacello personale, tutte le opere della collezione fossero destinate, insieme a molti altri beni, ai due principali eredi delle proprietà di Pietro, vale a dire la donna che l'aveva servito “fidelissimamente” per oltre trent'anni, “Tadia da Treviso, fiola del quondam Domino Felippo Dal Legname”, e il figlio di lei, Michele. Giunto in età avanzata senza essersi mai sposato e senza figli, il Contarini ritenne dunque giusto dare ascolto ai propri scrupoli (“perché la cosentia mia me strenze, et a quella me par e piace de omnino voler sactisfar”), gratificando le persone che ne avevano accompagnato la solitaria maturità. Di fatto la decisione consentirà a Michele, alla morte della madre, di diventare proprietario della maggior parte del patrimonio del gentiluomo, del quale il figlio di Tadia assumerà anche il cognome nobile, utilizzandone il lustro per approdare al prestigioso matrimonio con Violante Zen, figlia di Francesco. Tutti avvenimenti che si erano oramai compiuti allorché Marcantonio Michiel, in una delle pagine più tarde dei suoi appunti, riferibile all'agosto 1543, registrò ciò che di notevole si poteva vedere proprio “In casa de M.Michele Contarini alla Misericordia el quale successe in le cose eleganti de M.Pietro Contarini filosofo e de M.Francesco Zen, fiol de M.Pietro”<sup>29</sup>.

Erede anche di almeno una parte dei beni del suocero, Michele teneva dunque riunito nella sua residenza il nucleo di opere e di oggetti preziosi proveniente da quelle due illustri casate, al quale aveva con ogni probabilità aggiunto i frutti di una propria attività collezionistica, da ritenersi del tutto verosimile tenuto conto anche della personale vocazione artistica che doveva animarlo<sup>30</sup>. Ne deriva la difficoltà, per chi legge il passo di Michiel<sup>31</sup>, di stabilire quale sia l'esatta origine dei pezzi citati e quale di essi possa essere ricondotto al contesto che a noi più interessa, quello dell'originaria

raccolta di Pietro. Per quanto è dato capire, certamente da quest'ultima proveniva almeno, il *Fauno* “de marmo [...] opera antica, integra e lodevole” già menzionato nel testamento, del quale Michiel fornisce una descrizione ammirata<sup>32</sup>. Non altrettanto si può dire per le ulteriori opere descritte dal conoscitore veneziano<sup>33</sup>, tra le quali è però probabile che la maggior parte delle “alquante testizzuole” e degli “alquanti busti marmorei antichi” segnalati proprio subito di seguito al *Fauno* siano da ricondurre ai diversi “simulacra” ai quali il nostro Pietro aveva consacrato la sua principale passione. Non certo l'unica, però.

Agli interessi umanistici e alla parallela vocazione per il collezionismo di antichità il Contarini unì infatti un costante, sincero impegno sul fronte religioso, ben documentato anche da alcune iniziative pubbliche<sup>34</sup>, a partire da quella che lo vide coinvolto, ormai più che cinquantenne, dal 1506. Recuperato magistralmente da Manfredino Tafuri, ma sfuggito finora a coloro che si sono avvicinati al “filosofo” avendo l'attenzione puntata su Savoldo, l'episodio fa riferimento alla ricostruzione della chiesa veneziana di San Salvador. Vale a dire l'edificio di antichissima fondazione collocato poco a sud di Rialto, che nel 1506 venne interessato da un radicale progetto di riqualificazione promosso dal Consiglio dei Dieci e in particolare dalle sue tre figure di vertice in quel frangente: Bernardo Bembo, Giorgio Emo e Pietro Cappello. Le ricerche condotte da Tafuri<sup>35</sup> hanno chiarito lo scenario entro cui si concretizzò l'impresa, che intendeva ridare lustro alla chiesa eretta nel luogo esatto dove, secondo una tradizione devozionale all'epoca ancora ben viva e registrata con enfasi dal Sanudo, era apparso “Christo Giesù, salvator del mondo”<sup>36</sup>. Non un edificio di culto tra tanti, dunque, ma uno dei segni in grado di testimoniare più luminosamente l'origine ‘divina’ di Venezia e, con essa, il suo destino di vera culla della cristianità<sup>37</sup>. Al punto che i lavori di riedificazione della chiesa vennero consapevolmente avviati il 25 marzo del 1507, giorno dell'anno che – come non manca di indicare Sanudo riportando la notizia<sup>38</sup> – coincideva con quello della leggendaria fondazione della città, il 25 marzo, appunto, dell'anno 421.

La ricostruzione del tempio si collocava insomma in perfetta sintonia con le prerogative del mito di Venezia<sup>39</sup>. E cioè della concezione della città non solo come Nuova Gerusalemme ma anche come *Altero Roma*, in grado di proporsi a tutti gli effetti quale guida del mondo cristiano più affidabile e incontaminata della sede papale. Tanto da non poter escludere che proprio in quest'ottica trovino ragione le circostanze temporali dell'iniziativa del Consiglio dei Dieci, formalizzata il 29 maggio 1506, poco più di un mese dopo la posa della prima pietra, a Roma, della nuova fabbrica di San Pietro, avvenuta il 18 aprile del medesimo anno<sup>40</sup>. Ne risulterebbero ulteriormente motivate le scelte architettoniche della chiesa rifondata, frutto di un progetto di Giorgio Spavento, poi arricchito dal contributo di Tullio Lombardo, nel quale si sceglieva come modello determinante – a sancire la specificità veneziana dell'edificio e il suo legame con la tradizione locale – la grammatica filo-bizantina della basilica di San Marco<sup>41</sup>.

Se si considera che pochi mesi dopo l'inizio dei lavori Venezia sarà travolta dalla politica a lei ostile di Giulio II, culminata il 14 maggio 1509 nell'epocale disfatta di Agnadello, non si farà fatica a immaginare come l'atteggiamento di ideale antagonismo rispetto al contesto romano, già probabilmente insinuatosi fin dall'origine nell'impresa, dovette esacerbarsi col prosieguo dei lavori, oltre il crinale del primo decennio del Cinquecento. In anni in cui a Venezia i sentimenti antiromani, e soprattutto antipapa-

li, avevano assunto toni laceranti, tutto concorre insomma a individuare nel cantiere neobizantino di San Salvador un punto di coagulo di quegli umori. Ed è anche tenendo presente questa circostanza che occorre valutare la presenza, tra i personaggi impegnati in prima persona a promuovere quell'opera carica di valenze civiche e religiose, del nostro "filosofo". Assieme a quello di altri illustri esponenti del patriziato veneziano, da Bernardo Bembo a Taddeo Contarini, il nome di Pietro figura infatti tra i firmatari di un'accurata supplica indirizzata al doge e al Consiglio dei Dieci il 7 agosto 1507 e finalizzata a ottenere alcune agevolazioni finanziarie per la costruzione della chiesa, allora da poco avviata<sup>42</sup>. Dai toni e dai contenuti della lettera si percepisce chiaramente l'appassionata partecipazione al progetto da parte dei responsabili dell'appello, tutti consapevoli della necessità di rinnovare quell'antico edificio situato nel cuore pulsante della città ("in visceribus urbis") e riconosciuto come vero e proprio simbolo della sua storia gloriosa, oltre che del ruolo salvifico affidatole dal destino. Al punto che, agli occhi dei firmatari della supplica, la ricostruzione di San Salvador si configurava come un'occasione per suggellare e garantire nel futuro la missione affidata dalla provvidenza a Venezia, "essendo li divini templi muri [...] et propugniacolo di questa catholica et cristianissima republica".

Il coinvolgimento nella vicenda di San Salvador non costituisce l'unico spiraglio sugli atteggiamenti del gentiluomo veneziano in ambito religioso. Altre indicazioni giungono, infatti, dal testamento più volte citato, che non solo attesta le preoccupazioni assistenziali di Pietro nei confronti dei personaggi del proprio casato caduti in povertà<sup>43</sup>, ma ne ricorda anche la dimestichezza con la Scuola della Misericordia, che il Contarini menziona nel documento in termini quasi affettuosi ("scola mia della Misericordia"), affidandole, sulla scorta di un adeguato lascito, il compito di provvedere alle sue esequie<sup>44</sup>. Ugualmente interessante è poi ciò che emerge da un documento che ci accerta dei rapporti di Pietro con il convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo: proprio il contesto familiare a Lotto e Savoldo che si configurava come un crogiuolo della vita religiosa veneziana del tempo, in grado di sperimentare una fertile contaminazione tra fermenti devozionali e fatti figurativi. Tutte circostanze sulla base delle quali assume particolare significato la segnalazione del Contarini (evocato con la precisa dicitura "Petrus Contarenus dictus et philosopho") in un documento del 15 giugno 1523, che registra una solenne adunanza del capitolo dei Santi Giovanni e Paolo e lo menziona nella ristretta cerchia dei procuratori che il convento nominava per sé<sup>45</sup>.

### Il *Christilogos peregrinorum*

Non v'è dubbio, in ogni caso, che a fare luce sulla sensibilità religiosa del committente di Savoldo contribuiscano, più di ogni altro risvolto biografico, i tratti sorprendenti della produzione letteraria in cui il patrizio veneziano si impegnò con tenacia, investendo in quel campo non poche delle proprie ambizioni. Non si spiega diversamente il passaggio del testamento nel quale, dopo aver ricordato in termini sfuggenti i testi da lui composti, si fa esplicito riferimento alla necessità che i commissari nominati reperiscano "qualche valentuomo che sia dotto vulgar et latino", in grado di correggere le sue opere – evidentemente rimaste manoscritte e non emendate – e di ricavarne "uno o più volumi"<sup>46</sup>.

Chiamata in causa genericamente da queste parole, l'attività letteraria del Contarini ci

è oggi nota attraverso alcuni brevi componimenti poetici occasionali<sup>47</sup>, la cui rilevanza risulta tuttavia ampiamente superata da un poderoso poema manoscritto in volgare conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, dal titolo *Christilogos peregrinorum*, noto alla storiografia letteraria già dal 1923, ma oggetto solo in tempi molto recenti di un mirato interesse in quell'ambito degli studi<sup>48</sup>. Interamente composto in terza rima dantesca e databile intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento<sup>49</sup>, il testo si articola in due sezioni di simile estensione<sup>50</sup>, accomunate dalla tematica religiosa ma differenziate tra loro per quel che riguarda la scelta del contenuto e, soprattutto, la modalità del racconto. Proprio nelle peculiarità dell'invenzione narrativa risiedono, peraltro, i motivi di maggiore interesse del poema, nel quale le cadenze farraginose e a tratti dilettesche del registro stilistico, appesantito dalla scelta impegnativa della metrica dantesca<sup>51</sup>, appaiono riscattate dall'originalità della trama e dalle vicende del tutto imprevedibili evocate dalle sue terzine.

È proprio in considerazione di questi requisiti non convenzionali che vale la pena ripercorrere i contenuti del manoscritto, a partire da quelli relativi alle 141 carte e ai quindici capitoli della prima sezione, che hanno come protagonisti quattro pastori dalle esplicite inclinazioni poetiche e dai nomi ispirati al mondo arcadico: Emolcho, Virideo, Lucerio e Perillo<sup>52</sup>. Interamente a loro è dedicata la scena d'apertura del racconto, nella quale quei quattro pastori-poeti d'Arcadia si trovano subito coinvolti in una situazione fuori dall'ordinario, che li fa coincidere con gli umili pastori della Palestina raggiunti dall'annuncio dell'angelo durante la notte della Natività. Sorpresi dalla rivelazione mentre erano intenti a vegliare le loro greggi (esattamente come riferisce il Vangelo di Luca), i quattro non tardano a dare ascolto alle parole angeliche e, dopo aver preparato i doni da portare al Bambino, si mettono in cammino verso la capanna di Betlemme guidati da Emolcho, al quale sarà affidato per tutta questa parte del poema il ruolo di capofila della piccola compagine. Giunti sul luogo della Natività i pastori si inchinano immediatamente in adorazione di Gesù, rimanendo abbagliati – in sintonia con il fortunato racconto dei vangeli apocrifi dell'infanzia di Cristo e soprattutto con quello delle *Rivelazioni* di santa Brigida<sup>53</sup> – dalla miracolosa visione della luce che scaturisce dal suo corpo: "Qui non si trova un natural'empio / a equiparar' il gran splendor, et luce, / c'haria mosso a dolcezza ogni cor'empio. / S'el sol, ch'al mondo il suo splendor produce / fusse tutto rinchiuso dentro un loco, / sarebbe un'ombra a quel che li riluce"<sup>54</sup>. Davanti a quello spettacolo, il primo a prendere la parola è la guida Emolcho, che rivolge al Bambino un canto prolungato e commosso, cui fanno seguito le parole altrettanto infervorate indirizzate da Perillo alla Vergine, a loro volta occasione per ripercorrere con candore la vicenda della chiamata divina di Maria: "Nel ciel fu fatto l'eternal consiglio, / trovar una pudica, et bella donna, / da cui prendesse carne il caro giglio. / Et risguardando, ch'eri in verde gonna, / Vergine illustre, candida, et serena, / tu fusti eletta per ferma colonna. / Per questo Gabriel co' voce amena / ti venne in Nazareth a salutare, / ave dicendo d'ogni gratia plena"<sup>55</sup>.

Se la situazione narrativa del testo ricalca nella sostanza, fino a questo punto, il dettato di Luca e quello dei testi devozionali tardomedievali dedicati al mistero dell'Adorazione, uno scarto inatteso interviene nei successivi sviluppi del manoscritto, che invece di fare uscire di scena i pastori approdati alla capanna, li mantiene in vita come costanti protagonisti del racconto, trasformandoli in testimoni attivi e partecipi degli episodi seguenti dell'infanzia di Cristo. È infatti attraverso i loro occhi e le loro parole che il poema procede nel dare conto, innanzitutto, dell'approdo dei re magi a Betlemme, fantasiosamente

visualizzato in un altro lungo brano nel quale si indugia anche nel descrivere il corteo esotico e rumoroso dei tre re, capace di offrire ai meravigliati spettatori l'emozione di "[...] veder l'oriente in una fiata, / Arrabi, Babyroni, Indi, et Sabei, / Assyrij, Parthi, Sagittarij, Hirchani, / Alotophagi, Ethiopi, et Caldei"<sup>56</sup>.

Fanno quindi prevedibile seguito i fatti relativi alla Strage degli innocenti, annunciata ai pastori da un angelo, il cui avvertimento spinge i quattro ad assistere in presa diretta alla carneficina, rievocata da un'ampia digressione nella quale il dolore straziante delle madri ispira al Contarini alcuni dei versi più felici del manoscritto: "Erano donne assai dolenti, et rude / che da pietate havrian mosso un scoglio / coi crini sparsi, et le mammelle ignude, / et una disse Haymé quanto mi doglio, / quest'è mio figlio, ch'è tutto il mio bene, / e prima c'ha te darlo io morir voglio. / Un'altra afflitta in angosciose pene / teneva un suo figliuol stretto in le braccia, / fesso dal petto sin'oltra le rene. / Quell'altra grama chinando la faccia / sopra il suo nato morto in su la sabbia, / pareva piangendo al sol tiepida ghiaccia. / Et un ministro pien di sdegno, et rabbia / ad una, ch'el figliuol nel sen celava, / con pugni, et calci i fè grattar la scabbia. / Poscia il pupillo dal grembo tirava, / et con la spada il capo via dal busto / divise a un colpo, e il sangue giù colava"<sup>57</sup>.

Conclusa la descrizione della strage, il racconto procede con il ritorno dei pastori alla capanna, dove a questo punto tocca loro di trasformarsi in apprensivi narratori dei preparativi della Sacra Famiglia in vista della fuga in Egitto, con la quale di fatto si chiude, all'altezza del capitolo VI, l'iniziale 'sceneggiatura' del testo.

Prima di proseguire lungo il suo canovaccio può essere utile fare attenzione ad alcune particolarità di questa porzione del poema, a partire dalla prolungata pausa della narrazione che interviene nel capitolo III, nel cuore delle vicende dell'infanzia di Gesù. In questo momento di sospensione i quattro protagonisti, in quel caso calati nelle vesti non dei pastori della Natività ma di veri pastori d'Arcadia, confessano con trasporto uno dopo l'altro alla Vergine le trascorse infatuazioni giovanili nei confronti delle "ninfe" che avevano scaldato loro il cuore nella lontana stagione delle passioni. Quando cioè vagavano "lì fra paludi, boschi, monti, et fiumi"<sup>58</sup> dedicando alle loro amate carmi infervorati, al suono della zampogna e degli altri strumenti a fiato. Tutte rievocazioni che, in linea con le cadenze della coeva produzione letteraria di tema pastorale, si snodano nel segno di un sentimento appassionato e nostalgico. Sul quale prevale però l'atteggiamento di profondo pentimento per le illusioni nutrite in quegli'anni bruciati "servendo amor", senza comprendere il carattere ingannevole di tali struggimenti. Ben diversa, invece, l'amara consapevolezza che è ora scesa nei loro cuori, apprezzabile nell'ingenua invocazione, un vero e proprio *mea culpa*, pronunciata da Perillo davanti alla Vergine: "Onde protrato nel tuo bel cospetto, / et dinanzi al tuo figlio d'ogni fallo / mi pento Madre, et sì mi batto il petto"<sup>59</sup>.

Vale la pena fare attenzione a queste digressioni di tono personale, dal momento che è proprio nelle loro inaspettate modalità che si nasconde la componente più significativa dell'impresa letteraria del Contarini<sup>60</sup>. I versi appena riportati ci fanno infatti capire come, oltre a restare in scena in qualità di spettatori degli avvenimenti dell'infanzia di Gesù, i quattro pastori del poema giochino anche un ruolo di personaggi attivi, totalmente partecipi e coinvolti nelle varie situazioni che il poema ripercorre. Tanto che gli è concesso, appunto, di dialogare in modo diretto con i protagonisti della storia sacra, e in particolare con la Vergine e Giuseppe, ricevendo da loro adeguate risposte. Ma c'è di più, perché è esattamente nel corso di queste conversazioni che i quattro personaggi giungo-

no poco alla volta a smascherare la loro reale e impensabile identità: quella di quattro uomini veneziani di primo Cinquecento travestitisi "da pastori alla lombarda" per assistere alla nascita di Cristo. Uno dei quali, Perillo, altri non è se non lo stesso Pietro Contarini. Crinale decisivo della struttura del poema, questo svelamento è introdotto in modo graduale, dapprima facendo trapelare un riferimento alla lontana provenienza dei quattro: "Noi siam pastor da le marine extreme, / venuti qui a veder Christo, et Maria / Vergine inanzi il parto, et dopo il seme"<sup>61</sup>. Quindi dichiarando la familiarità dei protagonisti con il territorio veneto, e in particolare con i "pallustri" distesi "Tra Brenta, et Piave", ricordati da Lucerio nel capitolo III, nel momento della malinconiche riflessioni sugli amori di gioventù<sup>62</sup>.

Ancora prima di quest'ultimo passaggio, peraltro, già uno spiraglio si era aperto sull'identità di Perillo, che in avvio del medesimo capitolo, rivolgendosi a Maria, si presentava come figlio di "Gian Rugier" e cioè, appunto, come il nostro Pietro Contarini, all'epoca "giunto quasi agli ultimi anni"<sup>63</sup>. E sarà nuovamente in occasione di un successivo colloquio con la Vergine, ormai nell'imminenza della fuga in Egitto, che si arriverà al risolutivo chiarimento della finzione; allorché Maria si rivolgerà ai pastori (in verità solo a tre di essi) chiamandoli esplicitamente Pietro, Giorgio e Luca<sup>64</sup>, e rivelando in questo modo i loro nomi autentici, ai quali, tranne nel primo caso, non è oggi possibile agganciare persone identificabili<sup>65</sup>.

A suggerirci che anche dietro agli altri amici si celino dei reali compagni d'avventura, con tutta probabilità veneziani, del Contarini, contribuisce comunque il seguito immediato del poema. In significativa coincidenza con l'allontanarsi della Sacra Famiglia sull'asinello, i quattro si recano infatti al porto di "Zapho", ovvero la cittadina di Giaffa, normale approdo dei pellegrini diretti alla Terrasanta dalla Serenissima, dove una nave li attende per condurli proprio nella città lagunare e per consentire a Perillo di mettere per iscritto gli avvenimenti straordinari di cui erano stati testimoni<sup>66</sup>. Ormai riconoscibili per quelli che realmente sono, i protagonisti fanno dunque ritorno in patria, aprendo un nuovo scenario all'interno della prima sezione del testo che, in coincidenza con questo passaggio del capitolo VII, registra un mutamento piuttosto netto della prospettiva narrativa. Dismessi gli abiti pastorali, il Contarini e i suoi tre sodali si calano d'improvviso in un ruolo più adeguato alla loro reale condizione, quello di veri e propri pellegrini di inizio Cinquecento "con la tasca, il bordone, e col capello"<sup>67</sup>, freschi reduci dalla visita dei luoghi santi e dunque perfettamente in sintonia con quanto enuncia il titolo, *Christilogos peregrinorum*, vergato in apertura del poema.

Non bisogna però equivocare su questa svolta del racconto: muovendosi tra le sue terzine un po' sgangherate ci si accorge facilmente che la diversa fisionomia ora assunta dagli iniziali pastori non comporta in alcun modo una messa in discussione della loro recente partecipazione, in presa diretta, ai giorni fatidici della rivelazione cristiana e delle prime vicende terrene di Gesù. La storia procede di conseguenza sul filo di una sottile ambiguità, qual è quella che in particolare contraddistingue i capitoli dal VII al IX – relativi ai momenti che precedono la partenza per la laguna – quando, in un contesto che non ha smesso di coincidere con la Palestina della Natività<sup>68</sup>, i pastori divenuti pellegrini spiegano ai marinai che li devono condurre in patria le ragioni e le circostanze del loro viaggio. Si apprende così che i quattro si sono allontanati da casa da sette anni<sup>69</sup> in seguito alle drammatiche vicende innescate dalla politica di Giulio II e, in particolare, dalla famigerata Lega di Cambrai, l'alleanza creata dal pontefice sul finire del 1508 della quale

vengono ripercorse con spirito patriottico le ricadute disastrose per la città di Venezia<sup>70</sup>. Utile a collocare intorno al 1515 l'ambientazione storica (e forse anche la stesura) almeno di questa parte del poema, l'allusione agli eventi che hanno convinto i protagonisti a lasciare la propria città per recarsi in Terrasanta è poi seguita da una digressione sulle conseguenze della politica antiveneziana di Giulio II, che diviene occasione per lanciare invettive di sapore dantesco ("così di Lateran si fa cloaca") contro il pontefice e la curia romana, in piena sintonia, peraltro, con la posizione espressa da altri testi all'incirca coevi dello stesso Contarini<sup>71</sup>. Ma la rievocazione si allarga anche ai frangenti tumultuosi giocatisi in Veneto e in Lombardia tra primo e secondo decennio del Cinquecento, dalla rovinosa sconfitta di Agnadello (1509) alla formazione della Lega Santa antifrancesca (1511) e alle riunioni del 'conciliabolo' di Pisa e Milano; fino ad arrivare alle crudeltà del Sacco di Brescia (1512). Tutte vicende ripercorse esaltando i paladini più o meno fortunati, sul piano militare, della causa lagunare<sup>72</sup> e soprattutto indulgiando sullo smarrimento vissuto dalla città e dai suoi abitanti in quei momenti funesti. Quando cioè Giulio II aveva minato alle fondamenta la solidità della Serenissima<sup>73</sup>, diffondendo nei veneziani un disperato attaccamento alla fede e l'angosciosa richiesta del soccorso divino. Due sentimenti evocati in alcuni immaginifici versi del capitolo VIII: "Et come in notte oscura appar' un lampo, / che dimostra il camin a cui non vede, / quanto è più appresso più gli annunzia 'l scampo / così a San Marco ognun correa alla fede, / veduto il suo vexillo andar al vento, / homini, et donne chiamando mercede"<sup>74</sup>. Parole alle quali fa da contraltare l'entusiasmo con cui i quattro pastori-pellegrini salutano le circostanze che hanno loro consigliato il ritorno in patria, vale a dire la recente ascesa al soglio pontificio di Leone X ("Novo papa Ljon uscito d'Arno") e le prospettive di una stagione di pace che la nomina del papa Medici, avvenuta il 19 marzo 1513, e la sua vicinanza ai veneziani portavano con sé agli occhi del Contarini<sup>75</sup>.

È solo dopo questo concitato racconto dei fatti recenti della Repubblica che inizia, all'altezza del capitolo X, il viaggio di ritorno verso la laguna, scandito dalle normali tappe effettuate dalle navi dei veri pellegrini del tempo. Dapprima le isole di Rodi e Creta, poi la risalita lungo l'Adriatico fino ad avvistare i territori della Dalmazia e quindi le coste dell'Istria. Ed è proprio qui, presso la città di Umago, che Perillo, Virideo, Emolcho e Lucerio, ormai in vista del loro approdo in patria, decidono di sostare per cingersi il capo con serti di mirto e per raccogliere altre fronde di alloro, edera, platano e palma. Uno stratagemma che consente loro di recuperare quella duplice identità di pellegrini e insieme di pastori e poeti d'Arcadia, con la quale faranno ingresso a Venezia poco oltre, all'altezza del capitolo XV, trovando immediata accoglienza nel convento olivetano di Sant'Elena.

Descritto dunque in cinque capitoli, il viaggio lungo le coste del Mediterraneo è inframmezzato da faticose digressioni di tema storico e mitologico sollecitate dai luoghi incontrati durante la navigazione<sup>76</sup>, alle quali si fanno senz'altro preferire le divagazioni di carattere autobiografico che compaiono anche in questa parte del poema. Riprendendo il filo di alcuni accenni precedenti, l'autore rievoca la prolungata passione coltivata da Perillo per una donna da poco scomparsa, che Pietro chiama in causa ricordando i "giovanil [...] carmi" che egli stesso aveva composto in suo onore<sup>77</sup>. L'esperienza di quell'amore tormentato è rivissuta ancora una volta con sentimenti di contrizione per le sofferenze effimere che l'avevano accompagnata, ora soppiantate dalla nuova consapevolezza che il confronto con la rivelazione cristiana ha fatto crescere nell'animo del nobiluomo veneziano. Una presa di coscienza che riecheggia quella emersa nel capitolo III e della quale danno conto alcuni versi toccanti del capitolo XV quando, ormai tornato a Venezia, Pe-

rillo-Pietro Contarini si sofferma sulla propria condizione di vecchio e sull'amaro transitare del tempo: "[...] hier vidi primavera, / l'estate appresso, et le biade mature / cader ne l'ara da matin' a sera. / Vidi l'autunno, et sue pingue pasture, / l'arboro carco di suoi frutti, et greve, / mandar sue fronde a terra aride, et oscure. / Ecco l'inverno, li ghiacci, et la neve, / sì, ch'ad un tratto tutto cade al basso, / in nel volger del ciel veloce, et breve. / Hond'io pensando lacrymoso, et lasso, / dico fra me così veggio che vola / il viver mio, et sol m'aspetta un sasso. / Parmi l'altra matina andar' a schola / giocando coi fanciulli, et quando io guardo, / mi veggio vecchio, et tremar la parola. / L'altro hieri mi trovai forte, et gagliardo, / veloce come veltro, et più volava, / hora mi sento andar gravoso, et tardo. / Ad ogni duro pan di morso io dava, / havendo com'un can forti i miei denti, / hora ogni cibo quei troppo m'agrava. / Gli occhi miei belli, vaghi, et rilucenti, / li trovo oscuri, concavati, et tondi, / simili a quei che dal mondo son spenti. / Et li capelli miei nittidi, et biondi, / parte sono cascati, et s' alcun resta, / parno fili di ghiaccio in su le grondi"<sup>78</sup>.

Già chiusi per sempre sono invece gli occhi della donna amata: "Et questo cresce alle mie doglie, pene. / Così son giti i giorni, i mesi, et gli anni / per mio fero destin, non ben giocondo / sempre con pianti, et dolorosi affanni. / Io credo ben che Dio mi tenne al mondo / fin qui, perché mi penta del mio errore, / et per veder del suo presepe il fondo. / Et veder sua madre, et 'l mio signore, / a cui mie colpe apersi, a cui me diedi"<sup>79</sup>.

Si scostano da questi intimi ripensamenti i versi che hanno invece a tema la città di Venezia, protagonista di ulteriori terzine ospitate nel capitolo XIV e in quello successivo, a commento dell'avvicinamento alla patria dei quattro protagonisti. Anche in questo caso la parte finale della prima sezione riprende le riflessioni dei capitoli precedenti sul decadimento morale della città<sup>80</sup>, già oggetto di alcuni versi del capitolo IX: "Dio vol Vinegia che vivi in eterno, / se guardar ti potrai da questi errori, / cupidità d'haver, et mal governo. / Se non darai (se non a' boni) onori, / e a chi li fugge, et per virtù sian degni"<sup>81</sup>. Si pongono infatti in continuità con questi avvertimenti gli accenni al lusso che ha corrotto gli abitanti della laguna introdotti nel capitolo XIV: "O come hoggi è mutato il buon costume / de gl'insulani, et cresciuta la pompa, / ch'io ne potrei ben far un gran volume"<sup>82</sup>. Un atteggiamento tanto più riprovevole, agli occhi del Contarini, se confrontato con le differenti abitudini manifestate dai suoi concittadini nelle epoche passate, ad esempio ai tempi della battaglia di Chioggia, quando: "Pastori erano alhor dentro in Vinegia, / homini con pietà, fede, et giustizia. / Hoggi, chi vede un bon ride, et dispregia"<sup>83</sup>.

Nel momento in cui però la città "santa", col suo spettacolare affaccio sul mare, si staglia finalmente davanti agli occhi dei protagonisti, le invettive moralistiche<sup>84</sup> lasciano il posto all'ammirazione smisurata per quel luogo che non potrebbe essere più caro: "Dove stan tante reliquie sacrate, / et corpi santi, et tanti aurati templi, / quanto in Italia ogni altra alma citate. / Dove regna giustizia, et boni exempli, / amando i buoni, et far che 'l reo si strugge, / come veder si può, si ben contempli. / Dove la legge, et libertà si frugge, / col viver abbondante, et con misura, / benché Marco Lion par ch'hoggi rugge. / Vinegia mia non sei cinta di mura, / ma le fortezze tue, gli spalti, et torri / sono le leggi, et la concordia pura"<sup>85</sup>.

Fino a giungere al momento in cui, prima di mettere piede a terra, i quattro amici, con il capo cinto di serti vegetali, si siedono sulla prora della nave per contemplare l'ineguagliabile panorama della loro patria: "Et noi pastor con le tempie di fronde / così a la prora ognun saldo s'assegia / mostrando liete sue voglie gioconde. / Ecco dicevan la cittate egregia / da Dio fondata, et da giuste persone, / prima Rivalto, et poi detta Vinegia. / Vedi

le cinque cube perizone / del tempio di San Marco, et là, ch'imbianca. / È quella ov'è il caval Capo Leone<sup>86</sup>. / Volgite, et guarda anchora da man manca / quella torre che splende da lontano, / tal ch'ogni vista di veder si stanca / il campanil aurato fatto a mano<sup>87</sup>.

È sull'onda emotiva di questi versi che si perviene finalmente alla conclusione del viaggio, con l'arrivo presso la chiesa di Sant'Elena dei quattro, che, dopo aver trovato i monaci olivetani del convento raccolti nel coro nel giorno del Giovedì santo ("Et era il dì de la sacrata cena"), vengono raggiunti nel chiostro da un gruppo di "frati, et secolari, e amici insembre", sulla cui identità il Contarini fornisce qualche indizio. E se nel caso del "Lipomano" ricordato tra i convenuti non è facile capire a quale dei molti esponenti di spicco dell'illustre famiglia veneziana si faccia riferimento<sup>88</sup>, particolare significato riveste la più circostanziata menzione di "Pier Bibienna", vale a dire Piero Dovizi da Bibbiena<sup>89</sup>, personaggio influente nella Firenze di Lorenzo e Piero de' Medici, dalla quale era stato esiliato insieme al fratello minore, il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, al momento della caduta del dominio mediceo, nel 1494.

Trasferitosi in quell'occasione a Venezia, dove rimarrà tutta la vita ricevendo il 16 marzo 1513 il riconoscimento di nunzio apostolico della città<sup>90</sup>, il Dovizi dovette maturare col tempo una non superficiale confidenza con l'autore del *Christilogos*. Ne dà prova il colloquio tra i due inserito nel poema, imperniato sul comune entusiasmo per la recente salita al soglio pontificio di Leone X (responsabile della nomina a nunzio del Bibbiena) e le conseguenti speranze di una nuova stagione di pace: "Disse Bibienna il Medici mia speme, / fatto è di Pietro successor quel toscò. / Sì ch'ogni pensier nostro anderà bene, / et sarà fra christiani amor, et pace"<sup>91</sup>.

Già si è ricordato come il manoscritto contariniano sia completato da una seconda sezione priva di un titolo specifico ma distinta dalla precedente in ragione sia dell'autonoma numerazione dei capitoli, sia soprattutto della differente fisionomia della sua struttura narrativa. Anch'esso in terza rima dantesca, questo secondo momento si configura infatti come una lunga rivisitazione dei misteri relativi alla Passione e alla Resurrezione di Cristo, le cui vicende vengono ripercorse tenendo però come costante cuore del racconto la Crocifissione, indicata dal nobiluomo veneziano quale tema centrale della propria fatica letteraria in un verso ("Io vo cantar del pretioso legno") di una delle prime carte. In sostanza, dopo una lunga introduzione dall'andamento divagante, la narrazione vera e propria prende avvio all'altezza del capitolo III, avendo appunto come scenario la morte di Cristo sulla croce, pretesto innanzitutto per un'accurata invocazione al Redentore da parte dell'autore, che ancora risponde al nome di Perillo. Fanno poi seguito a questo primo frangente le lamentazioni degli altri personaggi che, insieme a Perillo-Contarini, sostano sul Calvario ai piedi "del pretioso legno": dapprima la Vergine e la Maddalena, presenze canoniche nell'iconografia della Crocifissione, quindi le tre virtù teologali: Fede, Speranza e Carità. A tutte loro è affidato un monologo di ampio respiro, che ciascuna utilizza anche per passare in rassegna altri fatti della vita di Gesù e in particolare per raccontare le vicende della Passione e quelle successive relative alla sepoltura e alla Resurrezione.

Meno originale rispetto alla prima parte del manoscritto, anche questa sezione del poema offre tuttavia motivi di interesse, a cominciare proprio dalle parole intrise di plateale coinvolgimento pronunciate da Perillo davanti alla croce: "Per questo io me ti butto in genocchione, / abbraccio il corpo, et bacio, et piaghe, et chiodi, / et credo in te, et in la tua passione. / [...] Signor mi doglio anchor, c'hebbi diletto / qui giù nel mondo in le speranze

vane, / seguendo amor, invidia, ira, et dispetto / [...] Et quando il corpo mio andrà sotterra / ti prego Signor mio per le tue piaghe, / che l'alma mia il bel ciel richiuda et serra. / Confesso, che mie luci ogn'hor fur vaghe / mirar beltà terrena già tant'anni, / con le sue voglie del mio mal presaghe. / Tu sai Signor li miei sofferti affanni, / dal dì che nacqui fin a questo giorno, / come son visso sempre in pene, et danni. / Ma per l'extremo mio rifugio io torno / a te che stai con le tue braccia aperte, / che per salute mia chiodate forno"<sup>92</sup>.

Già presenti in questo passaggio, i riferimenti autobiografici ricompaiono poi con più urgenza nella parte finale del testo quando, dopo aver evocato la Resurrezione, Perillo torna a parlare di sé, ricordando ad esempio, tra rimpianto e pentimento, i "dieci lustri", passati a scrivere versi e i quarant'anni spesi ad amare la donna che da poco l'ha abbandonato per salire in cielo<sup>93</sup>.

L'insinuarsi di questi ricordi personali e l'identica denominazione dell'autore-protagonista non costituiscono le uniche peculiarità che accomunano la seconda sezione del manoscritto a quella che la precede. Suggesta dai rimandi alla storia dei pastori-pellegrini, protagonisti del vero e proprio *Christilogos peregrinorum*, che si affacciano tra i vari episodi della Passione, la connessione tra le due parti trova conferma nel fatto che anche nella porzione del poema dedicata alla storia finale di Cristo, il registro narrativo risulta costruito sul filo di una persistente ambiguità temporale. Pur mettendosi in gioco nel testo come Pietro Contarini, accompagnato dai suoi turbamenti di sensibile patrizio veneziano di primo Cinquecento, ancora una volta Perillo ci appare a tutti gli effetti presente in carne e ossa sul Golgota, il luogo nel quale la vicenda si svolge, accanto ai personaggi sacri che insieme a lui, in una vicinanza fisica più volte precisata dai versi del poema, si trovano a contemplare la croce che lo domina.

Quello che era l'aspetto più sorprendente delle avventurose esperienze dei pastori in Terrasanta, rivive a pieno dunque in questa meno elaborata prosecuzione del manoscritto, ambientata in un contesto che pur coincidendo con i luoghi della rivelazione appare poi non disgiungibile dalla Venezia contemporanea all'autore. Una circostanza ribadita dalla stessa concatenazione cronologica tra le due sezioni, la prima delle quali si conclude nel convento di Sant'Elena a Venezia il giorno del Giovedì santo del 1515, mentre la seconda trova inizio in coincidenza col primo Venerdì santo della storia, quello della Crocifissione, nelle terre della Palestina.

### Nella città "da Dio fondata". Mito e vedute di Venezia

Tornando a puntare l'attenzione sulla prima parte del poema, uno degli elementi che più impressiona, almeno a uno sguardo iniziale, è l'animosità con la quale il Contarini ripercorre i fatti recenti della storia veneziana e i frangenti relativi alla Lega di Cambrai, che divengono occasione per attacchi violenti alla figura di Giulio II e alla curia romana. L'atteggiamento, in realtà, stupisce solo chi non abbia familiarità con le tensioni circolanti nella cultura lagunare di quegli'anni, quando il risentimento nei confronti del pontefice che aveva messo a repentaglio la sopravvivenza della Repubblica si configurava come ritornello diffuso, bene testimoniato dai componimenti dissacratori *in mortem* del papa raccolti da Marin Sanudo poco dopo la sua scomparsa, nel febbraio del 1513. E il fatto che tra di essi figurino anche un graffiante epitaffio il cui autore è indicato come "Petri Contareni philosophi"<sup>94</sup> non fa che confermare la piena adesione di Pietro agli umori circo-

lanti a Venezia a partire già dal 1506 e poi esplosi come un grido liberatorio al momento della conclusione della parabola terrena di Giulio II. Allorché il sigillo a questa letteratura dissacrante sarà posto dal celebre dialogo *Iulius exclusus e coelis*<sup>95</sup>, oggi definitivamente restituito a Erasmo da Rotterdam.

Si lega a tali orientamenti l'entusiasmo col quale l'autore del *Christilogos peregrinorum* annuncia la recente elezione al soglio pontificio di Giovanni de' Medici, Leone X, il papa fiorentino che il Contarini – allineandosi anche in questo caso ai toni di molta produzione letteraria del tempo – saluta quasi alla stregua di un *pastor angelicus*. Riponendo in lui le speranze di un futuro di pace per Venezia e l'intera cristianità, oltre che di un radicale mutamento di rotta della chiesa romana. Esattamente gli auspici che, sempre nel 1513, troviamo esposti con maggiore consapevolezza anche da Vincenzo Querini e da Tommaso Giustiniani nel loro *Libellus* indirizzato al nuovo pontefice.

Al di là di questi riscontri, mi pare però che la partecipazione del *Christilogos peregrinorum* alle fibrillazioni del contemporaneo contesto veneziano si colga con maggiore intensità su un altro fronte, riconoscibile nel costante affiorare, tra le carte del manoscritto, di una dimensione di smarrimento e di inquietudine che ha come motivazione fondamentale, se non esclusiva, i fatti della Lega di Cambrai e la conseguente, rovinosa sconfitta di Agnadello, nel maggio del 1509. Un avvenimento che portò Venezia sull'orlo del baratro e che obbligò i suoi cittadini più avvertiti a interrogarsi sulle cause che l'avevano condotta a quella crisi senza precedenti.

Era piuttosto diffusa, a quell'epoca, l'opinione di coloro che attribuivano le ragioni delle *débâcle* della Serenissima non solo alla politica aggressiva di Giulio II, ma anche a una precisa responsabilità dei veneziani, colpevoli di aver abbandonato gli ideali di vita evangelici di cui i cittadini della Repubblica avevano dato prova nei tempi precedenti e dai quali li aveva allontanati la moderna superbia, motivo dell'inevitabile castigo divino. Individuabili tra le pagine di molti contemporanei, da Girolamo Priuli a Marin Sanudo<sup>96</sup>, questi sentimenti trovano ampia accoglienza, come si è visto, anche nel testo contariniano<sup>97</sup>, manifestandosi nel rimprovero per il perduto “buon costume” e per gli eccessi di “pompa” e di “cupidità” dei veneziani, individuati quanto meno come concause delle disavventure da loro subite in quegli'anni. Ne deriva che una delle tematiche del poema consista nell'augurio affinché la Repubblica e i suoi cittadini recuperino le prerogative del loro giusto governo e soprattutto della loro corretta condotta di vita, prendendo esempio dalle abitudini degli antichi abitanti della laguna, quando “Pastor erano alhor dentro in Vinegia, / homini con pietà, fede, et giustizia”. “Pastor”, come appunto si presentano nel manoscritto Contarini e i suoi misteriosi amici, che non a caso intraprendono il loro viaggio nella Palestina della rivelazione cristiana in quelle umili vesti in coincidenza degli eventi tumultuosi del 1508. Rendendo dunque chiaro, con quella scelta, il loro impegno a proporsi essi stessi in prima persona come protagonisti di una riforma della propria vita, che traduceva sul piano personale un'esigenza avvertita come unica possibilità di salvezza per tutta “Vinegia”<sup>98</sup>.

Verificabile dunque su più versanti, l'adesione del *Christilogos peregrinorum* al clima culturale veneziano nei primi due decenni del Cinquecento rende quanto mai promettente la ricerca di eventuali relazioni tra i contenuti del testo e quelli delle opere di Savoldo. Il pittore, cioè, col quale il Contarini dovette trovare la maggiore sintonia, se proprio a lui affidò un ruolo decisivo nella decorazione della sua cappella ai Santi Apostoli.

Già in parte tentata negli studi di Elena Lucchesi Ragni, Bernard Aikema e Marco Faini,

la verifica di queste possibili connessioni deve per forza prendere avvio dal tema della Fuga in Egitto, il soggetto al quale erano dedicati i quattro teleri del pittore bresciano che il “filosofo” aveva immaginato per il sacello da costruire in prossimità del suo sepolcro. A tale riguardo è il caso di ribadire come il momento della partenza della Sacra Famiglia per l'Egitto venga a coincidere con un frangente decisivo dell'architettura della prima sezione del poema, vale a dire con la conclusione del racconto dei fatti evangelici da parte dei pastori, che proprio da quel momento riconquistano la loro reale identità di uomini del primo Cinquecento, desiderosi di fare ritorno a Venezia sulla nave che li aspetta a Giaffa. La Fuga in Egitto viene dunque a sovrapporsi, nell'esperienza dei quattro compagni d'avventura, al loro approdo al tempo presente, alle loro vite autentiche e alla loro patria. E se tutto ciò sembra dare credito all'interpretazione del tema privilegiato dal Contarini per la propria cappella nell'ottica suggerita da Aikema, e cioè come riferimento al pellegrinaggio dell'esistenza terrena, a sollecitare altre riflessioni sulla questione contribuiscono le declinazioni di quel momento evangelico proposte da Savoldo. E in particolare il *Riposo durante la fuga in Egitto* già nella collezione Castelbarco Albani (figg. 151-152), l'unica tra le redazioni eseguite dal pittore bresciano compatibile per datazione e dimensioni con il ‘ciclo’ Contarini dei Santi Apostoli.

Oltre che per le sue sottigliezze di luce e di atmosfera, il dipinto si caratterizza infatti per il sorprendente dispiegarsi sulla destra della scena di una raffigurazione della Riva degli Schiavoni, con i suoi edifici resi immediatamente identificabili da una descrizione precisa, da vero topografo, delle loro particolarità. Lo conferma l'analisi di quel brano proposta da uno specialista del vedutismo veneziano come André Corboz, che ha messo l'accento sul carattere profondamente realistico della visione savoldesca, ribadito anche dal riscontro con l'attuale assetto di quello scorcio di paesaggio urbano. La Venezia che prende forma nella tela è dunque una città vera che, partendo da sinistra, restituisce fedelmente “la manica lunga di San Giorgio Maggiore con degli elementi della chiesa gotica; l'entrata del Canal Grande con la torre della Dogana di mare, poi sostituita; la palazzata fino al Fonteghetto della farina, ai Granai; le case tra Granai e piazzetta prima dell'intervento del Sansovino; il Palazzo Ducale prima che l'ala est abbia raggiunto la sua altezza definitiva; le case sul sito delle Prigioni; i campanili di San Giorgio, del Giglio, dei Frari, di San Moisè, di Santo Stefano, di San Marco nella sua versione del 1514, termine *post quem* per la datazione del quadro”<sup>99</sup>.

Osservata avendo in mente in versi del *Christilogos peregrinorum*, la tela Castelbarco Albani non può fare a meno di richiamare l'apparizione sfolgorante della “cittate egregia” di cui il poema dà conto nel capitolo XV, quando finalmente la galea di ritorno dalla Terrasanta indirizza la sua prua verso la laguna, consentendo ai quattro di ritrovare il panorama a loro più caro e di apprezzarlo proprio dall'angolazione “del tutto inabituale all'epoca”<sup>100</sup> immaginata da Savoldo. E cioè quella che si palesa a chi giunge a Venezia dal mare, una volta arrivato all'altezza della zona di Sant'Elena.

Se a questa non irrilevante coincidenza si aggiunge quella relativa al fatto che nel dipinto, così come avviene nel testo del Contarini, il motivo della Fuga in Egitto si compenetra perfettamente con la rievocazione della vita reale della Venezia cinquecentesca, davvero seducente risulta l'idea di agganciare alla fatica letteraria del “filosofo” l'invenzione del pittore bresciano. Nella quale la città immortalata come apparve ai pellegrini al loro ritorno accoglie a breve distanza da sé la scena evangelica che più di ogni altra poteva richiamare il pellegrinaggio della vita<sup>101</sup>.

Come si è detto, tuttavia, la storia antica del dipinto Castelbarco Albani non offre spiragli che ci permettano di scommettere su un simile accostamento, rispetto al quale va in ogni caso sottolineato che l'accertata presenza a Urbino dell'opera a partire dalla metà dell'Ottocento<sup>102</sup> non costituisce un ostacolo insormontabile all'ipotesi di una sua eventuale destinazione veneziana. A favore della quale sembra anzi deporre proprio la rilevanza assunta nella tela dall'immagine radiosa della capitale della Repubblica<sup>103</sup>.

Sta di fatto che la singolarità di quella veduta, finalizzata a celebrare lo splendore della città, sollecita a riconoscere nella tela savoldesca una sintonia con un'ulteriore istanza che anima il manoscritto del Contarini. Vale a dire la particolare concezione di Venezia che emerge in più punti del poema, trovando la più nitida esposizione al momento del ritorno dei quattro protagonisti. Nei versi che raccontano quel frangente l'autore esprime infatti a cuore aperto il suo sentimento nei confronti della propria patria, esaltata come ineguagliabile scrigno di "reliquie sacrate" e di "aurati templi". E più ancora come culla di giustizia e di libertà, capace di garantire la salvezza dei suoi abitanti non con le mura, ma solo con "le leggi et la concordia pura", sue vere "fortezze". Tutte risorse, ed è questo il passaggio decisivo, che si pongono come testimonianza del proiettarsi su "Rivalto, poi detta Vinegia" di un disegno divino cui il "poema" accorda piena credibilità, presentando senza metafore la città come "da Dio fondata, et da giuste persone". Una comunità dunque che, unica tra tutti gli insediamenti umani, si rivela il frutto di una volontà soprannaturale, assecondata da "homini con pietà, fede, et giustizia", quali furono i pastori che, come riferisce la tradizione, per primi la abitarono.

Bastano questi accenni a confermare l'incondizionata adesione da parte del Contarini al mito di Venezia, vale a dire a quella visione appunto mitica della nascita e della storia della città, cui già si è fatto riferimento ripercorrendo il coinvolgimento del nobiluomo nella ricostruzione di San Salvador. Elaborato almeno a partire dal XIV secolo, con una convinzione e un'uniformità di contenuti che non trovano riscontro negli altri contesti urbani italiani<sup>104</sup>, il mito di Venezia si fondava su presupposti ben definiti<sup>105</sup>, a partire dall'individuazione della data di fondazione della città, fissata il 25 marzo 421, giorno che nel calendario immaginifico dei lagunari coincideva non solo con l'anniversario dell'Annunciazione e, con essa, dell'Incarnazione di Cristo, ma anche della Creazione di Adamo e della Crocifissione<sup>106</sup>. In aggiunta va poi ricordato come la collocazione della nascita di Venezia in tempi prossimi al tramonto dell'Impero romano d'Occidente contribuì ad attribuire alla città la funzione di vero baluardo della cristianità. Un ruolo in sintonia con la sua incomparabile bellezza, rimarcata con parole entusiastiche alla fine del Quattrocento da Philippe de Commines<sup>107</sup>, e con l'unicità della sua collocazione geografica e della sua storia.

Come segnalava all'incirca nei medesimi anni il domenicano Felix Faber, di passaggio in laguna durante il suo pellegrinaggio verso la Terrasanta<sup>108</sup>, sola tra tutte le città Venezia era stata fondata prodigiosamente non sulla terra ma sul mare e, pur non avendo mura (un dettaglio ribadito dal Contarini<sup>109</sup>), era sopravvissuta nel corso dei secoli a tutte le aggressioni. Quanto bastava per garantirle quello statuto di luogo inviolabile che un secolo più tardi sarà sancito dalla definizione di "vergine incorrotta [...] mai da alcuno violata né tocca" pronunciata da Francesco Sansovino e da leggersi come indizio del sedimentarsi nella cultura lagunare anche di una identificazione della città con la figura della Vergine<sup>110</sup>. Incentrato sulla leggenda della fondazione, il mito si nutriva dunque di molteplici argomenti, che contemplavano anche l'esaltazione della Repubblica come sede di un sistema

di governo perfetto, in grado di offrire un'infallibile amministrazione della giustizia e un regime di concordia, nel segno di un'osmosi tra l'esercizio del potere e la vocazione religiosa della città esemplificata dalla contiguità fisica tra Palazzo Ducale e la basilica di San Marco<sup>111</sup>. Tutto concorreva insomma a fare di Venezia una città predestinata<sup>112</sup>, ed è sullo sfondo di questo assunto che vanno lette le diverse declinazioni che il mito assumerà a seconda dei tempi e degli interpreti, promuovendo di volta in volta l'immagine di Venezia come Nuova Gerusalemme e "quasi Hierusalem celeste" in terra<sup>113</sup>. Oppure, specie dopo i fatti del 1453, di Venezia come Nuova Bisanzio, e dunque ideale erede dell'Impero cristiano. Per finire con il tema più ricco di implicazioni politiche, quello cui già si è fatto cenno di Venezia *Altera Roma*, che stabiliva il rapporto di contrapposizione dialettica, quando non di aperto conflitto – come avvenne negli anni di Cambrai – con la sede del papato, alla cui protezione da parte di Pietro la Repubblica poteva opporre quella dell'evangelista Marco<sup>114</sup>.

Radicato nell'immaginario e nei riti quotidiani dei suoi abitanti, il mito di Venezia non mancò di riverberarsi a più riprese sulle espressioni della cultura figurativa della città. Com'era inevitabile, la particolare concezione di sé e della propria storia sviluppata dalla Repubblica produsse innanzitutto un riflesso sulla stessa iconografia simbolica di Venezia, che già dal XIV secolo aggiunse all'antica identificazione con il Leone marciano sia la rappresentazione della città come allegoria della Giustizia, sia un accostamento più dissimulato alla figura della Vergine, giustificato anche dalla connessione che legava la sua nascita al giorno dell'Annunciazione<sup>115</sup>.

Proprio quest'ultima indicazione invita però a soffermarsi su altro capitolo, forse ancora più interessante, delle ricadute del mito nel campo della produzione delle immagini. Mi riferisco all'influenza esercitata dalla visione metastorica della città nella rappresentazione dello scenario urbano di Venezia<sup>116</sup>. Una questione sulla quale apre uno spiraglio illuminante l'*Annunciazione* eseguita poco oltre il 1540 per il palazzo dei Camerlenghi di Rialto da Bonifacio Veronese (figg. 154-155), il pittore che oltre a essere coetaneo di Savoldo fu amico tra i più fidati di Lorenzo Lotto. In quell'opera in forma di trittico, le figure dell'arcangelo Gabriele e della Vergine annunciata si pongono infatti ai lati di una sorprendente tela centrale, nella quale si inverte con inusitata ampiezza una visione fedele di piazza San Marco, sormontata dalla figura di un Dio Padre in volo che con le braccia allargate fa la sua apparizione nel cielo rannuvolato sopra la basilica<sup>117</sup>. I protagonisti del momento decisivo dell'Incarnazione vengono così a disporsi attorno all'immagine iconica del cuore della città, in un accostamento ravvicinato che si propone come perentoria enunciazione visiva della coincidenza tra la fondazione di Venezia e l'evento rappresentato. Cosicché l'opera viene idealmente a configurarsi come la celebrazione di due 'nascite', entrambe favorite dall'intervento divino.

Sulla scorta di questo esempio sorge quasi naturale il tentativo di ricercare nelle vicende anteriori della pittura veneta e lagunare altre testimonianze in grado di offrirci simili segnali. Che peraltro appare tutt'altro che difficile riconoscere<sup>118</sup>, come lascia intendere, tra i molti, il caso della *Madonna leggente col Bambino* assegnata a Giorgione dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 153), databile intorno all'aprirsi del Cinquecento<sup>119</sup>. Ambientato in un luogo semiaperto, il dipinto presenta infatti sulla sinistra una grande finestra paesaggistica nella quale il pittore introduce una magnifica visione della facciata di Palazzo Ducale e della vicina piazzetta avvolte dalle brume. Al punto che, per chi guarda il dipinto, risulta inevitabile ipotizzare una reale collocazione dei protagonisti proprio di fronte

ai luoghi simbolo di Venezia, all'incirca in prossimità dell'Isola di San Giorgio; come se la Vergine fosse assorta in lettura sulle sponde del bacino di San Marco.

Si ha dunque l'impressione che, rispetto a quanto si registra nella maggior parte degli altri casi, precedenti e contemporanei, in cui si assiste all'inserimento nelle opere sacre di vedute moderne topograficamente riconoscibili<sup>120</sup>, gli episodi appena analizzati rivelino caratteri di eccezionalità, individuabili proprio nella dimensione plateale assunta da quell'ambientazione urbana<sup>121</sup>. E se non si può escludere che a monte di queste scelte vi fossero anche altre motivazioni<sup>122</sup>, resta il fatto che quanto si vede nella *Madonna* giorgionesca di Oxford e nell'*Annunciazione* di Bonifacio Veronese lascia trasparire in che misura potesse risultare naturale, per i pittori attivi in laguna e i loro committenti, instaurare un rapporto di osmosi tra l'immagine della propria città e i protagonisti della rivelazione cristiana<sup>123</sup>. Avendo come obiettivo quello di "riconduurre il sacro nei limiti dell'esperienza quotidiana"<sup>124</sup>.

Una volta messa a fuoco questa predisposizione, diventa tanto più significativo chiudere il cerchio delle riflessioni tornando ad analizzare il caso di Savoldo, le cui rievocazioni del contesto veneziano non si limitano al *Riposo* Castelbarco Albani, ma si ritrovano in almeno altre quattro occasioni, tutte dense di implicazioni, anche quando si concretizzano in una generica allusione ai "palustri" della laguna e alle loro imbarcazioni. Come accade sul fondo della *Maddalena* verosimilmente realizzata per Giovan Paolo Averoldi, la cui visita al sepolcro alle prime luci dell'alba si trova a essere sorprendentemente ambientata entro quello scenario acquatico, famigliare al suo probabile committente, non meno che al pittore.

Più circostanziati, in direzione di una privilegiata attenzione per il complesso monumentale di San Giovanni e Paolo, si rivelano poi i rimandi alla topografia della città introdotti lungo l'orizzonte della pala di Pesaro oggi a Brera e del *San Girolamo* londinese, entrambi superati, in termini di originalità, dalla vivida raffigurazione della Riva degli Schiavoni introdotta nel più tardo *Ritratto in figura di santa Caterina d'Alessandria* (fig. 156). Nel quale l'omaggio a Venezia può forse essere letto come un riferimento – del tutto insolito nella sua estensione spaziale e nella precisione della veduta – alla città di appartenenza del personaggio effigiato.

Qualcosa di ancora di diverso era però successo, qualche anno prima, proprio nel *Riposo durante la fuga in Egitto* Castelbarco Albani, in cui il medesimo brano è riproposto adottando un'analoga visuale e un'inquadratura decisamente più ampia, tanto da divenire ingrediente determinante della tela. Che proprio in ragione di quell'inserito si pone come un vero *unicum* nella tradizione iconografica dell'episodio.

Quinta vicina e accogliente per la sosta della Sacra Famiglia, Venezia entra dunque davvero in scena, in quel caso, come moderna Terrasanta, mettendo in mostra una contiguità così intima con i fatti della storia evangelica che solo la concezione mitica della Repubblica sembra poter giustificare<sup>125</sup>.



149. Seguace di Tullio e Antonio Lombardo, *San Sebastiano*. Venezia, Santi Apostoli

150. Niccolò Lamberti, *Madonna col Bambino* ("Madonna degli alberetti"). Venezia, Santi Apostoli



151-152. Giovan Girolamo Savoldo, *Riposo durante la fuga in Egitto*, intero e particolare. Collezione privata  
153. Giorgione, *Madonna leggente col Bambino*. Oxford, Ashmolean Museum



154-155. Bonifacio Veronese, *Trittico con l'Annunciazione e il Padre Eterno in gloria*, intero e particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

156. Giovan Girolamo Savoldo, *Ritratto di donna in figura di santa Caterina d'Alessandria*, particolare. Ubicazione sconosciuta



157. Giorgione, *Pastore col flauto*. Collezioni reali inglesi

158. Sebastiano del Piombo, *Pastore col flauto*. Wilton House, collezione Earl of Pembroke

159. Palma il Vecchio, *Pastore con la siringa*. Già Zurigo, collezione privata

160. Lorenzo Luzzo, *Pastore col flauto*. Padova, Musei Civici agli Eremitani

161. Giovan Girolamo Savoldo, *Pastore col flauto*. Los Angeles, Getty Museum



162. Lorenzo di Credi, *Adorazione dei pastori*. Firenze, Galleria degli Uffizi



163. Francesco Francia, *Adorazione del Bambino e santi*. Bologna, Pinacoteca Nazionale



164-165. Vincenzo Catena, *Adorazione dei pastori*, intero e particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art



166-167. Lorenzo Lotto, *Adorazione dei pastori*, intero e particolare. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



168. Stefano dall'Arzere, *Adorazione dei pastori*. Padova, Musei Civici agli Eremitani

169. Bonifacio Veronese, *Adorazione dei pastori*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



170. Camillo Procaccini, *Adorazione dei pastori*. Bologna, Pinacoteca Nazionale



171. Juan Bautista Maíno, *Adorazione dei pastori*. San Pietroburgo, Ermitage

### Pastori in Arcadia e pastori in adorazione

La verifica delle eventuali corrispondenze con il poema di Contarini individuabili nella produzione savoldesca non può ovviamente eludere lo snodo cruciale, da un punto di vista narrativo, del *Christilogos peregrinorum*: la scelta dell'autore e dei suoi tre compagni di avventura di trasformarsi dapprima in pastori d'Arcadia e poi nei loro omologhi convocati ad adorare il Bambino nella capanna<sup>126</sup>. Senza che ciò impedisca loro di mantenere viva la propria condizione di uomini di primo Cinquecento, tutti probabilmente veneziani.

Considerata la centralità di questo travestimento pastorale, non deve stupire se chi ha cercato di reperire un legame tra il testo della Marciana e i dipinti del pittore bresciano abbia insistito proprio su quel motivo, individuando un documento figurativo in grado di incarnarlo nel *Pastore con il flauto* del Getty Museum di Los Angeles (fig. 161), un capolavoro della tarda maturità del pittore bresciano, riferibile ad anni non lontani dal 1540<sup>127</sup>. Protagonista del dipinto americano è un giovane con indosso degli abiti rustici ma ben tenuti e un vistoso cappello a larghe tese di panno grezzo che consente di accertarne l'identità di pastore, del resto confermata dalla borraccia legata al fianco e dal flauto dritto che la figura tiene nella mano sinistra, a sua volta appoggiata a un bastone. Seduto in primo piano, il personaggio indica con la mano destra il paesaggio che si apre sul fondo, nel quale, accanto agli edifici in rovina che compaiono in molte opere dell'artista, trova spazio un piccolo villaggio agreste<sup>128</sup> popolato da contadini al lavoro, da greggi di pecore e da un suonatore di zampogna<sup>129</sup>, da riconoscersi egli pure in un pastore. Tutti dettagli che, in accordo con quanto lascia intendere il gesto del giovane, suggeriscono di interpretare quel borgo rurale come il suo mondo di provenienza.

Proposto per la prima volta da Elena Lucchesi Ragni, e quindi ripreso in seguito da chi scrive e da Bernard Aikema<sup>130</sup>, il collegamento tra la tela di Los Angeles e l'invenzione narrativa del Contarini presenta, almeno a un primo sguardo, risvolti molto persuasivi, che scaturiscono soprattutto dal singolare aspetto della figura, la cui identità di vero pastore sembrerebbe messa in dubbio dal decoro delle vesti e dall'eleganza del volto, nel quale i caratteri ruvidi che competerebbero al personaggio sono sostituiti da una fisionomia estremamente curata. La sensazione è, dunque, che il protagonista della tela non sia da riconoscere in un pastore reale, quanto piuttosto in un aristocratico vestitosi per l'occasione dei panni, nemmeno laceri, di un abituale frequentatore dei pascoli. Proprio come Contarini e i suoi compagni.

Se si passa in rassegna il repertorio savoldesco ci si accorge tuttavia che questa interpretazione offre, in realtà, poche garanzie. Non è difficile rendersi conto, infatti, che nel linguaggio così intriso di lirismo del pittore bresciano molto spesso si insinua una caratterizzazione elegante anche in personaggi che non la richiederebbero. Penso ad esempio al carnefice in atto di uccidere il santo nel *Martirio di san Pietro martire* dell'Art Institute di Chicago, che rivela dei tratti perfino più ingentiliti e curati del *Pastore* di Los Angeles, ma che nessuno potrebbe mai interpretare come un patrizio travestitosi da assassino.

La questione è dunque più complessa e a farci capire come il collegamento della tela con il poema del Contarini sia tutt'altro che agevole contribuisce un altro aspetto al quale non mi pare si sia attribuita la giusta rilevanza. E cioè che l'opera savoldesca si colloca all'interno di una precisa tradizione iconografica, quella appunto della rappresentazione del pastore isolato, e in particolare del pastore musicista con il flauto, a quelle date già documentata da una significativa sequenza di testimonianze, in massima parte riconducibili

proprio all'ambito veneziano di primo Cinquecento<sup>131</sup>. Il medesimo nel quale più che altrove ottenne diffusione, negli stessi decenni, la letteratura di tema arcadico-bucolico<sup>132</sup>, i cui protagonisti, come in queste immagini, erano spesso impegnati a fare musica al suono dei loro strumenti a fiato.

Avviata forse dall'intenerito *Pastore con il flauto* delle collezioni reali inglesi (fig. 157), eseguito probabilmente da Giorgione al tramonto della sua carriera, verso il 1510<sup>133</sup>, la fortuna del soggetto proseguì negli anni successivi con le variazioni sul tema elaborate, tra gli altri, da Sebastiano del Piombo, da Palma il Vecchio e da Lorenzo Luzzo<sup>134</sup> (figg. 158-160). E se in queste opere il rimando al trasognato mondo arcadico risulta più esplicito rispetto a quanto avviene nel pastore di Savoldo, immerso in un'atmosfera quotidiana e operosa, resta il fatto che tutto concorre a individuare in questa catena iconografica l'alveo entro cui prese forma la concezione del capolavoro del pittore bresciano. Ma c'è di più. A sollevare le maggiori perplessità in merito al collegamento proposto negli studi recenti è infatti anche l'assenza, all'interno del dipinto Getty, di qualsiasi riconoscibile allusione alla tematica sacra<sup>135</sup> in grado di adombrare una relazione da parte del suo solitario protagonista con i pastori della Natività e dunque con i quattro attori del manoscritto della Marciana<sup>136</sup>. Al quale Contarini pose mano, non va dimenticato, circa venticinque anni in anticipo sulla realizzazione della tela di Savoldo: una distanza che sembra troppo ampia per immaginare una contaminazione tra i due episodi<sup>137</sup>.

Se dunque dall'accostamento tra la tela di Los Angeles e il *Christilogos peregrinorum* non sembrano scaturire i risultati sperati, va segnalato come la tradizione pittorica dei decenni contigui al poema non manchi di proporre episodi in sorprendente sintonia con i contenuti del manoscritto marciano e con il travestimento pastorale dei suoi protagonisti<sup>138</sup>. Non è però nel catalogo savoldesco che si rintraccia la più esplicita adesione a questa scelta del testo, che trova invece una plateale traduzione visiva in un dipinto di Lorenzo Lotto, l'artista di cui si è avuto modo di sottolineare la complicità con il pittore bresciano sul piano dello stile e degli orientamenti personali.

È proprio negli anni in cui si giocò quel rapporto che si colloca l'*Adorazione dei pastori* conservata presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (figg. 166-167) e oggetto qualche tempo fa di un restauro che ha consentito di recuperare, accanto alla firma dell'artista, una data 1530 utile a fissare l'esecuzione della tela in un momento veneziano della vita di Lotto. Realizzato per una dimora privata ancora in attesa di essere identificata<sup>139</sup>, il dipinto illustra l'adorazione del Bambino da parte della Vergine, sorprendentemente inginocchiata all'interno della mangiatoia, di san Giuseppe e, sulla destra, di due pastori scortati da altrettanti angeli, riconoscibili come i responsabili dell'annuncio della Natività. Entrambi raffigurati in atteggiamento di sommessa contemplazione del piccolo Gesù, i pastori presentano una caratterizzazione difforme rispetto al canone fisionomico di Lotto, sostituito in quelle figure da una precisazione delle specificità individuali che ne rivela lo *status* di veri e propri ritratti. Verosimilmente quelli di due fratelli, considerate le analogie che accomunano i tratti somatici dei loro volti. E che si tratti di personaggi coevi all'esecuzione del dipinto ce lo confermano le peculiarità dell'abbigliamento: una rustica casacca di panno sotto la quale risultano però ben visibili delle vesti moderne ed eleganti, dal farsetto di velluto nero alla camicia bianca arricciata, alle raffinate brache violette, decorate da nastri colorati all'ultima moda. Quanto basta per svelare la reale identità sociale e storica di quei giovani e per stabilire la loro precisa familiarità con i ceti altolocati, così come essi amavano presentarsi e inanellarsi<sup>140</sup> negli anni in cui Lotto pose mano all'opera.

Come già era apparso chiaro a inizio Ottocento a Paolo Brognoli<sup>141</sup>, e come è stato più volte ribadito<sup>142</sup>, non possono dunque sorgere perplessità sul fatto che i pastori altri non siano se non due uomini contemporanei, con ogni probabilità veneziani e fratelli, disposti a farsi raffigurare in quelle umili vesti all'interno della tela da loro commissionata. Pare quasi superfluo, a questo punto, notare come la concezione del dipinto riproponga alla lettera il punto nodale dell'invenzione narrativa del poema di Pietro Contarini, difforme solo nel numero dei protagonisti del travestimento, oltre che nel profilo meno ispirato del registro poetico.

Non si può negare che avrebbe fatto più piacere rintracciare una simile sintonia con il manoscritto della Marciana nelle *Adorazioni dei pastori* di Savoldo, al cui interno mi pare invece difficile reperire indizi sicuri di analoghe sovrapposizioni di identità<sup>143</sup>. Ciò nulla toglie comunque all'importanza del riscontro offerto dal dipinto bresciano, da leggersi anche quale preziosa conferma della convergenza che nel corso dei primi decenni del Cinquecento poteva instaurarsi tra la produzione scritta di stampo devozionale e le immagini sacre. Al riguardo, la prima considerazione che si impone osservando la tela lottesca è quella relativa proprio all'eventuale, diretta connessione tra testo figurativo e testo letterario, ovvero all'individuazione del *Christilogos peregrinorum* come specifica fonte di ispirazione del dipinto, la cui realizzazione, è bene ricordarlo, viene a seguire di circa quindici anni l'elaborazione del poema. Per quanto nessun ostacolo impedisca di risolvere la questione positivamente, e dunque di immaginare la conoscenza da parte di Lotto del poema di Pietro Contarini, è bene però chiarire come la riflessione sull'opera del pittore veneziano non possa prescindere da un requisito per così dire preliminare. Vale a dire la pertinenza del dipinto a un fenomeno di cui si è dato ampiamente conto nel precedente capitolo: quello del ritratto in veste o in figura, con le sue diversificate declinazioni. Sarà già apparso evidente, infatti, che l'*Adorazione* della Tosio Martinengo si colloca a pieno titolo entro questa consuetudine<sup>144</sup>, che non prevedeva solo l'associazione dei personaggi effigiati alle immagini dei santi, ma si estendeva anche agli altri protagonisti della storia sacra, senza eccezioni di sorta.

Per rimanere in un orizzonte tematico affine all'opera lottesca, è ad esempio il caso di ricordare la grande fortuna che il ritratto nascosto ottenne nell'ambito dell'*Adorazione dei magi*, in virtù anche della dimensione nobilitante che l'identificazione con i re orientali poteva proiettare su chi si trovava calato in quel ruolo. Non è un caso, infatti, che il travestimento coinvolga spesso individualità eminenti nelle gerarchie sociali e politiche del loro tempo, come testimonia la già ricordata pala di Botticelli eseguita per Gaspare del Lama oggi agli Uffizi, nella quale a impersonare i magi sono addirittura uno o più esponenti di casa Medici<sup>145</sup>. Il che peraltro non impedì anche a committenti di rango meno autorevole di sfruttare quella prestigiosa entrata in scena, riscontrabile ad esempio, mutando radicalmente ambito culturale e geografico, negli affreschi eseguiti da Gaudenzio Ferrari in San Cristoforo a Vercelli sul principio degli anni trenta del Cinquecento, all'interno dei quali almeno uno dei membri della casata dei committenti, i Corradi di Lignana, si offrì di prestare il proprio volto (e il proprio abito) al giovane re sopraggiunto ad adorare il Bambino<sup>146</sup>.

Non altrettanto consueto appare invece il motivo del ritratto in veste o in figura nell'episodio dell'*Adorazione dei pastori*, nel cui contesto quell'espedito si rivela tuttavia accompagnato, nelle occasioni in cui compare, da ragioni più meditate e impegnative. L'assenza di qualsiasi ambizione celebrativa e anzi l'esplicita professione di umiltà, quasi di spoliamento della propria condizione sociale, che risulta sottesa alla decisione di farsi raffigurare in

panni poveri e rustici, costituiscono infatti validi indizi per individuare nei protagonisti di quei nascondimenti in chiave pastorale sentimenti non certo convenzionali. Ne dà prova il caso dell'*Adorazione dei pastori* realizzata da Lorenzo di Credi per la chiesa fiorentina di Santa Chiara<sup>147</sup> (fig. 162), nella quale va forse riconosciuto il più antico esempio – almeno nell'ambito della pittura italiana – della tipologia iconografica che qui interessa mettere a fuoco<sup>148</sup>. Commissionata al pittore tra il 1494 e il 1497, in anni in cui Lorenzo di Credi era in accertati rapporti con Girolamo Savonarola e i suoi fociosi adepti, la pala d'altare raffigura sulla sinistra tre pastori, uno dei quali, quello inginocchiato in preghiera appena alle spalle del Bambino, presenta caratteri che lo distinguono chiaramente dai suoi omologhi. Lo lasciano intendere non solo la sua collocazione più in vista e il divario anagrafico che lo separa dai più giovani colleghi, ma anche l'individuazione marcata dei tratti fisionomici, che sostituisce alle caratterizzazioni idealizzate dei pastori in piedi un'indagine altrimenti approfondita delle specificità del volto.

Come già è stato evidenziato<sup>149</sup>, vi sono insomma ottime ragioni per credere che in quel pastore assorbito nella contemplazione sia da individuare un ritratto e, di conseguenza, l'effigie del committente della pala d'altare, la cui identità risulta però in questo caso fortunatamente ben nota. I documenti ci dicono infatti che ad affidare a Lorenzo di Credi l'esecuzione della tavola fu Jacopo Bonghianni, un mercante fiorentino dalle accese convinzioni di fede<sup>150</sup>, anch'egli suggestionato dalla predicazione e dalle istanze riformatrici di Savonarola, sulla scorta delle quali nel 1496 si augurava che "tutto el mondo e tutta Italia" scegliesse la strada di "una conversione universale", simile a quella che il frate domenicano stava tentando di diffondere a Firenze<sup>151</sup>. Ciò che più conta, tuttavia, è il fatto che proprio l'adesione del Bonghianni al movimento savonaroliano fornisce un decisivo appiglio per comprendere la sua scelta di farsi raffigurare come umile pastore dinnanzi al Bambino: un *escamotage* in sintonia con le esortazioni a perseguire le virtù dell'*humilitas* e della *simplicitas* che inneravano il complessivo messaggio di fra Girolamo<sup>152</sup>. Tanto più che a sollecitare un collegamento tra la regia della pala e la sensibilità di Savonarola concorrono anche i contenuti di un sermone per l'Avvento del predicatore ferrarese di poco anteriore all'esecuzione della tavola, nel quale si invitavano i fedeli, a conclusione di un adeguato percorso di purificazione, a immaginarsi presenti fisicamente, insieme ai pastori, dentro la capanna della Natività, per adorare il Bambino<sup>153</sup>. "Va', figliuol mio, a questo santo presepio [...] dove tu troverai Giuseppe et Maria et quello che più desideri: Giesù Christo bambino giacere in sul fieno, et cominciare a patire per l'amore dell'huomo. All' hora tu t'inginocchierai insieme con li pastori semplici et puri, et adorerai il tuo Dio"<sup>154</sup>. Queste le parole del sermone, che trovano nel dipinto di Lorenzo di Credi un rispecchiamento pressoché letterale<sup>155</sup>.

Precise motivazioni devozionali, per quanto intrecciate con una malcelata attenzione per la promozione familiare, si leggono anche in un episodio appena successivo che, sebbene non circoscrivibile entro i confini iconografici dell'*Adorazione dei pastori*, risulta riconducibile a tutti gli effetti alla tematica qui indagata. Mi riferisco all'*Adorazione del Bambino e santi* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 163), eseguita tra il 1498 e il 1499 da Francesco Francia per la locale chiesa di Santa Maria della Misericordia e commissionata da Anton Galeazzo Bentivoglio – il secondogenito del signore della città emiliana, Giovanni II Bentivoglio –, dedicatosi fin da giovane alla carriera ecclesiastica. Già chiamato in causa nel primo capitolo per il sonetto dedicatogli da Girolamo Casio, il dipinto ci interessa in questo caso soprattutto in virtù della presenza del giovane all'estrema destra, al quale i dettagli del bastone, delle gambe seminude e del capo cinto da un serto di quercia, incom-

patibili con quelli di qualsiasi santo, conferiscono le sembianze di un pastore. Senza che ciò impedisca di apprezzare il nobile portamento del personaggio, da leggersi come conferma alla sua identificazione con Alessandro Bentivoglio, il fratello minore di Anton Galeazzo, all'epoca venticinquenne. Avanzata per la prima volta dalla Reggiani Rajna e ribadita senza eccezioni nella letteratura successiva<sup>156</sup>, la proposta consente dunque di rintracciare nella pala un ulteriore esempio di ritratto nelle vesti di pastore, in merito al quale vale la pena di sottolineare la contaminazione iconografica cui è sottoposta l'immagine del Bentivoglio, incoronato da un serto vegetale che contribuisce a sovrapporre alla sua trasfigurazione in chiave sacra, come pastore della Natività, quella in chiave profana come pastore d'Arcadia e poeta. Una scelta che, oltre a riverberare le predilezioni letterarie degli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, rivela una singolare collimazione con la dinamica interna al nostro *Christilogos peregrinorum* e con le identità mutevoli dei suoi protagonisti<sup>157</sup>.

Come spesso avviene nel campo del ritratto nascosto, anche per il ritratto in veste di pastore le maggiori difficoltà, per chi osserva oggi il fenomeno, risiedono nella legittimità di individuare o meno nelle fattezze dei personaggi una reale intenzione ritrattistica, che non sempre si afferma con la nitidezza testimoniata dalla tela lottesca del 1530. Il rischio, in sostanza, è quello di interpretare un approfondimento in senso realistico della fisionomia, del resto frequente nei volti di estrazione popolare, come il frutto di un consapevole riferimento a una personalità anagraficamente identificabile agli occhi dei contemporanei. La prudenza che ne deriva non vieta comunque di accertare come questo specifico travestimento ottenga, all'aprirsi del Cinquecento, un consenso piuttosto consistente proprio nell'area veneta e specialmente in quella veneziana. Se l'inserimento in questa vicenda della *Natività* Allendale di Giorgione e dell'*Adorazione dei pastori con un angelo musicante* di Giovanni Agostino da Lodi dell'Art Museum di Allentown<sup>158</sup> non sembra trovare i necessari conforti visivi, indicazioni più esplicite paiono infatti provenire dalla silente *Adorazione dei pastori* del Metropolitan Museum di New York di Vincenzo Catena (figg. 164-165): il pittore formatosi in seno alla cultura belliniana di cui si è già avuto modo di constatare la domestichezza con il ritratto nascosto.

Databile nella piena maturità dell'artista, intorno o poco oltre la metà del secondo decennio del Cinquecento<sup>159</sup>, la tela di New York documenta bene la domestichezza ormai coltivata a quelle date da Catena con i modelli giorgioneschi, cui rimandano le figure della Vergine e di san Giuseppe, desunte quasi alla lettera proprio dalla *Natività* Allendale. Del tutto autonoma rispetto al prototipo di Giorgione si rivela però la bella figura del pastore inginocchiato inserita al centro della scena, con accanto a sé il cesto di uova e i volatili recati in dono alla capanna. Occorre ammettere che, in assenza di quel dettaglio frugale, quasi si faticerebbe a cogliere la reale identità del personaggio, nobilitato da un profilo di grande eleganza e da tratti troppo curati per corrispondere a quelli del ruolo assegnatogli dal dipinto. Tanto più che un medesimo decoro contraddistingue anche il suo abbigliamento, dal giubbone tagliato su misura e molto ben tenuto, ai calzari di prezioso tessuto rosa, alle scarpe semplici ma intonse.

Unitamente al fatto che il viso, oltre a mostrare un'inusitata raffinatezza, rivela lineamenti ben più caratterizzati di quelli della Vergine e di san Giuseppe, queste anomalie sembrano ancora una volta da interpretare come il segnale di un camuffamento in veste pastorale del committente dell'opera<sup>160</sup>, alla luce del quale può oltretutto essere spiegata anche la scelta di introdurre sulla destra, come secondo, rustico protagonista dell'omaggio al Bambino, un ragazzino ancora in tenera età. Insieme all'adulto al centro del dipinto, quella presenza

viene infatti a costituire, nel contesto dell'iconografia dell'Adorazione dei pastori, un'accoppiata piuttosto anomala<sup>161</sup>, che troverebbe però giustificazione qualora si individuasse nel giovanetto il figlio del personaggio inginocchiato, ovvero del probabile nobiluomo veneziano per il quale la tela venne realizzata. E se nulla ci è noto riguardo all'identità di quest'ultimo, vale la pena di ricordare come le informazioni relative alle frequentazioni intrecciate da Catena nel corso della sua carriera<sup>162</sup> lo rivelino spesso in contatto con alcuni tra gli spiriti più sensibili della cultura religiosa lagunare di inizio secolo, primo tra tutti il grande umanista Giovanni Battista Egnazio<sup>163</sup>.

A fronte delle suggestioni coerenti che provengono dal dipinto del Metropolitan (con quei due protagonisti moderni che rievocano l'adulto e il bambino introdotti qualche anno prima nella *Cena in Emmaus* di Marziale oggi a Berlino), molte risultano le opere che, rimanendo in area veneta e puntando a un orizzonte cronologico leggermente successivo, costringono a confrontarsi con le difficoltà interpretative chiamate in causa in precedenza. Ne offre una dimostrazione, ad esempio, l'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Licinio conservata alla Pinacoteca Tosio Martinengo e collocabile all'aprirsi degli anni trenta del Cinquecento<sup>164</sup> (fig. 169): un dipinto già a suo tempo inserito da Luisa Vertova nella tipologia iconografica su cui si sta cercando di fare luce, che non mi pare però trovare in quella tavola una testimonianza inequivocabile<sup>165</sup>.

La questione presenta insomma insidie costanti, anche perché, conformemente all'intero fenomeno del ritratto nascosto, anche quello in vesti pastorali si declinò spesso in formule decisamente mutevoli. Delle quali sembra ad esempio dar conto, circa negli stessi anni dell'opera di Licinio, la pala con l'*Adorazione dei pastori* del padovano Stefano dall'Arzere destinata alla chiesa di Sant'Agostino della città veneta ed eseguita su volontà di una tale Lucrezia Moschetta<sup>166</sup> (fig. 168). Le cui sembianze vanno riconosciute nella devota effigiata in ginocchio in primo piano, proprio accanto ai pastori che salutano con devozione il Bambino, dai quali la distinguono senza ambiguità i decorosi abiti di gentildonna, privi di qualsiasi segnale di travestimento. Tutto in apparenza chiaro, dunque. Non fosse che tra gli uomini nei panni dei pastori compare anche un personaggio dai tratti somatici di nuovo molto caratterizzati, collocato in controparte sull'altro lato della scena, nel quale è lecito chiedersi, come già ha fatto Caterina Furlan, se non sia da individuare l'effigie di Vincenzo Moschetta. Vale a dire il marito della donna, a quell'epoca da poco scomparso, che se le cose stanno in questi termini si troverebbe a fare il suo ingresso mascherato nel dipinto in perfetta simmetria con la moglie Lucrezia<sup>167</sup>.

Al di là del diverso grado di affidabilità di queste ipotesi, è comunque il caso di ricordare che proprio il testo di Contarini ci conferma quanto risultasse congeniale ai nobili veneti e soprattutto veneziani del suo tempo, immaginare una propria trasfigurazione in chiave pastorale. Una scelta in linea con quella castigatezza dei costumi che, pur albergando da sempre nella società lagunare più devota, registrò un vigoroso rilancio dopo i fatti di Agnadello. Quando cioè la Repubblica fu investita da una vera e propria fiammata moralistica testimoniata anche dalla perentoria riproposizione, a partire dal 1512, degli antichi provvedimenti contro il lusso, tesi a disciplinare l'abbigliamento individuale e la decorazione delle dimore private<sup>168</sup>. In una città che avvertiva tra le cause delle proprie disavventure l'abbandono delle sobrie abitudini di vita dei suoi antichi abitanti, l'impulso a recuperare un atteggiamento di spoglia povertà, almeno nelle pagine dei testi letterari e sulla scena dei dipinti, doveva insomma imporsi quasi naturalmente. E c'è da chiedersi, in proposito, se sia solo una coincidenza che propensioni sostanzialmente analoghe

attraversino tanto la Firenze penitenziale di Savonarola, Jacopo Bongianni e Lorenzo di Credi, quanto la Venezia alla ricerca di una nuova, compunta sobrietà, nella quale si trovarono a vivere Vincenzo Catena, Pietro Contarini e Lorenzo Lotto. Forte è infatti la tentazione di leggere in queste parallele scelte iconografiche il frutto, del tutto indipendente, di istanze devozionali comuni e condivise. Vale a dire di quell'anelito per il ripristino di una forte ispirazione evangelica che coinvolse molti degli esponenti più sensibili della cultura religiosa tra Quattro e Cinquecento. E che poi, come sappiamo, si ripresenterà in molti altre stagioni della storia della cristianità.

Del resto, che le prerogative sottese alle opere fin qui analizzate potessero farsi vive anche in ben diverse circostanze temporali è dimostrato dall'*Adorazione dei pastori* realizzata ormai nel 1584, nella Bologna rigorista e devota del cardinale Paleotti, dal giovane Camillo Procaccini (fig. 170). Il quale non si farà scrupolo di inserire all'interno della pala un ritratto del committente Curio Ghisilieri in atto di affacciarsi trepidante alla capanna a piedi nudi, coperto da una pelliccia di animale destinata a tramutarlo ancora una volta in pastore<sup>169</sup>. E la sequenza non si conclude qui, perché a trascinarla ben dentro il Seicento contribuisce la spettacolare *Adorazione dei pastori* di Juan Bautista Maíno (fig. 171), realizzata verosimilmente a Toledo nel secondo decennio del secolo dal pittore di famiglia milanese formatosi nella Roma caravaggesca<sup>170</sup>. La cui interpretazione del tema, giocata di nuovo sul camuffamento pastorale dei committenti, ci fa definitivamente capire come questa opzione sia l'esito di orientamenti analoghi in grado di affiorare anche a molti decenni di distanza<sup>171</sup>. Quando cioè lo spirito del tempo, nei diversi luoghi e nelle diverse stagioni, ne favoriva l'affermazione.

### I devoti di Savoldo e i pastori di Pietro Contarini

Quanto appena detto costituisce un buon viatico per tornare a ragionare sul testo di Pietro Contarini e sulle sue ragioni più profonde, riconoscibili nella propensione dell'autore a rievocare gli avvenimenti dell'infanzia e della Passione di Cristo come se essi si stessero veramente svolgendo sotto i suoi occhi. Un obiettivo che il Contarini traduce in termini oggettivi, trasferendo sé stesso, in qualità di pastore e pellegrino, nella Palestina della Natività e della Crocifissione.

Valutato ingenerosamente da uno dei rari commentatori del testo come un "incredibile anacronismo"<sup>172</sup>, quel sovrapporsi di scenari documenta in realtà una predisposizione a meditare sui fatti evangelici "come se li fossi presente", del tutto in linea con le istanze divulgate dalle *Meditationes* francescane e dalla tradizione a esse ispirata. Sebbene il travestimento dantesco del manoscritto collochi il poema del Contarini entro il registro della produzione colta, e dunque su un piano distinto rispetto alla maggior parte degli scritti devoti, le coincidenze con quei modelli si rivelano così pertinenti da costringere a mettere in sottordine questo divario. Tanto più che nel suo testo il patrizio veneziano ci racconta ogni cosa non solo immaginandosi "li presente", ma essendolo davvero in qualità di spettatore e attore appassionato, disposto a interloquire con i personaggi e a prendere parte con naturalezza ai loro travagli.

Non va dimenticato, del resto, che la Venezia nella quale nasce il *Christilogos peregrinorum* è la città che stampava a più riprese le *Meditationes* dello Pseudo Bonaventura e nella quale le prediche infervorate di Pietro Bernardini replicavano nella sostanza gli accenti

e le invenzioni narrative di quel testo. E se non ci è dato sapere se il Contarini avesse assistito ai sermoni del canonico lateranense o se tra le sue letture figurassero manuali di preghiera sul tipo del volumetto francescano, certo è che lo spirito che scaturiva da tali sollecitazioni arriva a penetrare in profondità nel suo poema.

Ne deriva che, sfogliando le carte del manoscritto della Marciana con l'attenzione puntata ai fatti figurativi, ancora una volta vengono in mente le singolari soluzioni adottate da molti artisti, soprattutto veneziani, nel corso dei primi decenni del Cinquecento, quando i committenti delle opere arrivarono a proporsi dentro la scena sacra, senza dismettere la propria identità. Come ognuno può capire, non è però questa una buona ragione per riconoscere nelle 'incursioni' che animano quei dipinti una relazione diretta col poema contariniano. Non si coglierebbe in tal modo il carattere in fondo marginale di quel testo privo di fortuna, nel quale era riecheggiata con accenti originali una sensibilità veicolata da testi ben più facilmente disponibili.

È a partire da questa constatazione che occorre dunque riflettere sul *Christilogos peregrinorum* e sui suoi eventuali rapporti con l'opera di Savoldo. Rapporti che non andranno valutati con l'obiettivo di ricercare rispecchiamenti puntuali, spesso difficili da reperire<sup>173</sup>, quanto piuttosto riconoscendo in quella fatica letteraria un indizio per comprendere la temperie nella quale si muovevano i personaggi con i quali il pittore bresciano ebbe modo di confrontarsi nei suoi anni lagunari. E per renderci sicuri di quanto fossero a loro famigliari gli atteggiamenti di fede sui quali si è insistito nel capitolo I.

Permeato di sentimenti diffusi nella Venezia del tempo, il testo non va dunque interrogato come fonte diretta, ma va piuttosto tenuto sullo sfondo per delineare il clima entro il quale presero forma alcune delle scelte operate dall'artista. Succede così che, avendo negli occhi i fotogrammi proposti dal poema, anche dipinti dei quali già si è cercato di definire il contesto che li vide nascere possano essere più sottilmente interpretati. Come ad esempio avviene, all'altezza circa della metà degli anni venti del Cinquecento, per l'*Adorazione del Bambino con la Vergine e una coppia di devoti* delle collezioni reali inglesi (figg. 74-75), della quale si è avuto modo di ammirare la sorprendente confidenza con cui i due coniugi fiancheggiano la Vergine, dimostrandosi a tutti gli effetti presenti sulla scena dell'adorazione. Al punto che l'uomo sulla sinistra interferisce nell'accadimento, sollevando il velo sopra il Bambino e suggellando con quel gesto denso di significati una contiguità non solo spirituale ma anche fisica rispetto all'evento centrale della storia cristiana. Tutte peculiarità da ricollegare alla contemporanea evoluzione compositiva del dipinto devozionale, ma sulle quali la lettura di un testo come quello del Contarini consente di gettare una luce nuova e di confermare la perfetta complicità con le inclinazioni spirituali del mondo veneziano dei primi decenni del secolo<sup>174</sup>.

Rimanendo nel medesimo frangente cronologico, indicazioni ancora più perentorie mi pare scaturiscano poi dalla grande tavola con *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea (o Nicodemo)* conservata al Cleveland Museum of Art (figg. 172-173), un altro dipinto di Savoldo che si è fin qui volutamente tenuto in disparte, proprio per capire quali opportunità in più potesse offrire la sua lettura successiva al poema della Marciana<sup>175</sup>.

Tuttora in attesa che si faccia chiarezza sulla sua storia antica, riconoscendone o meno la coincidenza con la cimasa della pala per San Domenico a Pesaro, oggi a Brera<sup>176</sup>, il dipinto presenta il corpo potente e tornito di Cristo steso sul bordo del sepolcro e affiancato da una figura che ne sostiene il busto e le braccia, incarnando il tal modo il ruolo di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo: i due personaggi che nella notte del Venerdì santo si inca-

ricarono di deporre il corpo di Gesù dalla croce e di condurlo alla sepoltura. Il fatto che qui preme considerare, tuttavia, è che quel probabile Giuseppe d'Arimatea<sup>177</sup>, individuato con enfasi come unico protagonista vivente della scena, rivela i requisiti indubitabili di un vero e proprio ritratto, immediatamente apprezzabili non solo nell'intensa specificità, tutta individuale, dei suoi lineamenti segnati dagli anni, ma anche nei caratteri moderni dell'abbigliamento, dalla veste verde al robone rosso foderato di pelliccia, del tutto simile a quelli indossati dal *Giovane con il flauto* oggi a Brescia e dal devoto della tela delle collezioni reali inglesi appena commentata.

Si affaccia dunque di nuovo nell'opera la tematica del mascheramento ritrattistico (declinata in questo caso secondo le modalità del ritratto in figura), e la circostanza non sorprende se si considera che fin dalla prima metà del Quattrocento le immagini di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea avevano più volte assunto il volto di personaggi reali. Ne sono prova alcune precoci occorrenze rintracciabili specialmente nella pittura d'oltralpe<sup>178</sup>, alle quali faranno seguito quelle più contigue al nostro orizzonte apprezzabili nei *Compianti* in terracotta realizzati in prevalenza per i centri padani, nei decenni tra Quattro e Cinquecento, da Guido Mazzoni. La cui pertinenza con l'espedito qui discusso è garantita da una fonte pressoché coeva e del tutto affidabile: vale a dire la famosa lettera indirizzata da Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 1524, dalla quale si apprende che nel *Compianto* eseguito dallo scultore modenese per il convento di Monteoliveto a Napoli, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo recavano le sembianze di Ferrante I e Alfonso II d'Aragona<sup>179</sup>. Da integrare con altre significative testimonianze<sup>180</sup>, alcune delle quali riconducibili proprio all'area veneta<sup>181</sup>, questi episodi non impediscono però di cogliere l'assoluta singolarità del capolavoro savoldesco. Riconoscibile in particolare nella scelta, già valutata come del tutto eccezionale da Pope-Hennessy<sup>182</sup>, di ridurre il campo d'azione a solo due protagonisti, posti uno accanto all'altro in una relazione solitaria dalle alte risonanze emotive<sup>183</sup>. Il contatto fisico con Cristo, per sostenerne il corpo sul ciglio del sepolcro, si configura in tal modo come un'esperienza intima e del tutto personale, che replica con sorprendente fedeltà l'atteggiamento di Perillo nella seconda parte del *Christilogos peregrinorum*, quando il pastore che ormai da tempo si è dichiarato essere Pietro Contarini, dopo aver sostato a lungo sulla collina del Calvario e aver cantato il "sacro legno", si immagina addirittura di abbracciare il cadavere martoriato di Cristo: "Per questo io me ti butto in ginocchione, / abbraccio il corpo, et bacio, et piaghe, et chiodi, / et credo in te, in la tua passione". Tanto che, osservando il dipinto con la memoria ancora suggestionata dal manoscritto della Marciana, risulta quasi inevitabile fantasticare, pur sapendo che si tratta di una pura illazione, sulla possibile coincidenza tra l'anziano che ci fissa nella tavola di Cleveland e il nostro "filosofo", giunto al tramonto della sua esistenza<sup>184</sup>.

### Tra ritratto in figura e imitatio pietatis

In realtà, davanti all'infervorato committente della tavola americana, sono altre le considerazioni sulle quali occorre soffermarsi. Mi pare infatti che per quel personaggio attonito nei pressi del sepolcro la semplice etichetta di ritratto in figura risulti un'esegesi insoddisfacente, incapace di dare conto del ruolo prevaricante del devoto nella concezione dell'opera. Che trova il suo punto focale, come ha opportunamente notato Bramde Klerck<sup>185</sup>, proprio nello sguardo rivolto dall'uomo allo spettatore, al fine di invitarlo a

meditare insieme a lui sull'episodio che si sta celebrando. Pur replicando il ruolo di Giuseppe d'Arimatea o di Nicodemo, l'incanutito coprotagonista del dipinto si presenta ai nostri occhi soprattutto come uomo del proprio tempo, mostrando senza alcuno sforzo di dissimulazione i propri abiti moderni e lasciandoci in tal modo incerti se la sua immagine vada valutata davvero come un ritratto in figura, e non piuttosto come una delle tante 'intrusioni' di devoti con le quali abbiamo familiarizzato nel primo capitolo.

Si tratta di un'affascinante ambiguità che vale la pena approfondire, anche perché a ben guardare essa non si affaccia solo nella tavola savoldesca. Con poche varianti, un'analoga oscillazione di ruoli si ritrova infatti in altri episodi della pittura veneta cinquecentesca, primi tra tutti due vertici della produzione più avanzata di Tiziano incentrati sul tema del *Cristo portacroce* e allineati alla scelta compositiva del *dramatic close-up*, pertinente alla destinazione privata dei dipinti.

Fu certamente con quella finalità che, ormai all'aprirsi degli anni sessanta del Cinquecento, il pittore concepì tanto il *Cristo portacroce* ricordato nel 1600 nel testamento di Cristoforo Barbarigo e oggi all'Ermitage di San Pietroburgo<sup>186</sup>, quanto l'esemplare di simile impostazione del Museo del Prado<sup>187</sup> (figg. 174-175). L'uno e l'altro caratterizzati dalla presenza, alle spalle del protagonista, di un personaggio dalla chiara connotazione ritrattistica, da riconoscere con tutta evidenza nel committente delle tele. Un committente però particolarmente coinvolto, visto che col braccio sta fisicamente sostenendo la croce, assumendosi in tal modo la parte di Simone di Cirene: colui che secondo i testi evangelici si adoperò per confortare Cristo, aiutandolo a portare la croce sulla salita del Calvario<sup>188</sup>. Due ulteriori ritratti in figura, dunque, in cui tuttavia l'identità moderna degli effigiati<sup>189</sup> si impone di nuovo con imprevedibile perentorietà, complice non solo la ridondanza dell'abbigliamento cinquecentesco, ma anche il dettaglio vistoso dell'anello infilato sul pollice di entrambi gli uomini, in virtù del quale nemmeno per un istante si può mettere in dubbio il mondo e l'epoca a cui essi realmente appartengono. Tanto che osservandoli non parrebbe ingiustificato, anche nel loro caso, considerarli solo dei 'normali' devoti, magari intenti a mettere in pratica ciò che suggerivano le *Meditationes*: "Certamente tu faresti ben anima devota, se tu aiutasti el tuo Redemptor a portare la croce, e dicesti a quelli ministri: Datime ve prego la croce del mio Signore e io la porterò volentiera"<sup>190</sup>. Parole che invitavano a trasformarsi in attori a pieno titolo dell'ascesa al Calvario, senza con questo interpretare alcun ruolo<sup>191</sup>.

Come il loro omologo della tavola di Savoldo, anche i committenti delle tele tiziane vengono dunque a collocarsi in una situazione di confine, che sembra riverberare all'interno di tutti questi dipinti una specifica inclinazione devozionale. Quella cioè della cosiddetta *imitatio pietatis*: la pratica messa a fuoco dalle trascurate ricerche di Frank Olaf Büttner<sup>192</sup>, finalizzate a spiegare gesti e azioni dei personaggi contemporanei all'interno delle opere del tardo Medioevo e del primo Rinascimento. Come ha riconosciuto lo studioso, non sono rari infatti i casi in cui quelle azioni risultano dettate dalla volontà di imitare alcuni protagonisti della storia religiosa, e in particolare di coloro che erano individuati come modelli di *pietas*, cioè di accettazione del disegno divino<sup>193</sup>, nei testi devozionali del tempo. Tra i quali Büttner non manca di chiamare in causa a più riprese gli scritti francescani evocati in questa sede.

L'atteggiamento di adorazione dei re magi, oppure quello della Vergine addolorata nelle vicende della Passione o della Maddalena che si getta ai piedi di Cristo divengono così archetipi ai quali la raffigurazione del devoto si conforma. Arrivando a volte a incarna-

re direttamente il ruolo di quei personaggi, oppure limitandosi a replicarne le gesta. E se nella prima circostanza l'esercizio imitativo si concretizza nella messa in scena di un ritratto in veste o in figura<sup>194</sup>, nella seconda eventualità ciò che si verifica non può fare a meno di rievocare quelle forme di presentazione attiva del devoto su cui ci si è a lungo soffermati, per le quali la vocazione all'*imitatio pietatis* pare dunque porsi come uno dei moventi significativi. Ne sono prova le opere in cui, come nella *Sacra Famiglia e santi con un devoto* di Rocco Marconi del Museo Borgogna di Vercelli (fig. 39), il personaggio cui si deve la commissione del dipinto assume una posizione analoga a quella dei re magi e dei pastori in adorazione, senza però interpretare la parte né degli uni, né degli altri<sup>195</sup>. Ma c'è da chiedersi se le medesime considerazioni non siano da estendere ad alcune delle 'incursioni' dei devoti attorno alla mensa della Cena in Emmaus, nelle quali l'atteggiamento dei committenti si uniforma di fatto a quello dei discepoli-pellegrini chiamati a farsi testimoni dell'apparizione miracolosa. Come fa intendere bene, ad esempio, l'inserimento di Girolamo Priuli nella tela di San Salvador (fig. 59).

Per quanto siano formulate avendo come osservatorio privilegiato l'Adorazione dei magi e quella dei pastori<sup>196</sup>, le indicazioni di Büttner si rivelano dunque preziose anche per esplorare altri contesti iconografici. Tra i quali non può mancare la raffigurazione del Cristo portacroce, un soggetto in precisa connessione con la pratica dell'*imitatio* e della *sequela Christi*, suggellata dal celebre passo di Matteo e dalla pratica della *Via Crucis*<sup>197</sup>, oltre che dai ripetuti rimandi al tema contenuti nel testo che esortava fin dal titolo a quella disciplina, e cioè l'*Imitazione di Cristo* attribuita a Tommaso da Kempis. Non stupisce dunque che proprio quella specifica immagine appaia spesso interessata dall'inserimento di committenti in conformità con la formula indagata dallo studioso, che risulta accolta in modo plateale, ad esempio, intorno al 1490, nella pala di Ambrogio Bergognone con *Cristo portacroce e i certosini*, destinata alla certosa di Pavia<sup>198</sup>, nella quale i frati della comunità conventuale pavese che fece realizzare la tavola sono sorpresi a replicare l'esperienza del più eccellente modello di *pietas* a loro disposizione, ponendosi in corteo alle spalle di Cristo sulla strada del Calvario<sup>199</sup>.

Lo scarto evidente sul fronte della destinazione dei dipinti, oltre che della loro cultura figurativa, non impedisce di riconoscere come il ruolo giocato dai devoti certosini nella tavola di Bergognone molto abbia in comune con quello interpretato parecchi decenni più tardi dai due laici veneziani che, nelle tele tiziane, si porranno anch'essi al seguito di Cristo, ripetendo però, in quel caso, il gesto di Simone di Cirene. Due apparenti ritratti in figura, quindi, nei quali il protagonista contemporaneo pare tuttavia chiamato in causa non tanto per prestare le sue sembianze a un personaggio della storia, quanto per manifestare la sua propensione a uniformarsi a un paradigma di *pietas*, quale senz'altro andava ritenuto Simone.

Risulta dunque chiaro come i ritratti in figura e le 'incursioni' dei devoti potessero spesso ubbidire a sollecitazioni simili, se non coincidenti, tali da rendere insidiosa ai nostri occhi la distinzione tra un'opzione e l'altra<sup>200</sup>. Che è poi ciò che accade anche nel *Compianto savoldesco* di Cleveland, nel quale il laico, così intriso di consapevolezza, che sostiene Cristo, più che calarsi teatralmente nella parte, sembra proporsi innanzitutto come un uomo del proprio tempo impegnato a ripetere le gesta di uno dei due anziani che si preoccuparono di portare al sepolcro il corpo di Cristo. Senza con ciò dimenticare che è merito esclusivo di Savoldo l'effetto di toccante franchezza con cui questa predisposizione prende forma all'interno del dipinto.

Credo infatti valga la pena ribadire come i meditati artifici di regia appena descritti si ridurrebbero in fondo a poca cosa se non intervenisse, a nobilitarli, la sensibilità del pittore bresciano, con la sua lucida messa a fuoco del contatto fisico e stridente tra il corpo nudo e senza vita di Cristo e le stoffe felpate, rivestite di pelliccia, di quello sconosciuto uomo di fede del Cinquecento, chiamato nei pressi del sepolcro. Un incontro narrativamente paradossale, al quale però garantiscono uno *status* di certezza le scelte di stile operate da Savoldo specie a partire dagli anni venti del Cinquecento, quando l'impeccabile decifrazione dei giochi di luce e di ombra permette all'artista di approdare a una mirabile restituzione della verità delle cose, la stessa che consente di rendere vivida e incontestabile l'apparizione incongrua della Riva degli Schiavoni sulle quinte del *Riposo* Castelbarco Albani e quella dei due devoti accanto alla Vergine nel dipinto delle collezioni reali inglesi.

### Committenti in pellegrinaggio

Prima di avviarci a chiudere, è bene tornare un'ultima volta al testo di Pietro Contarini. Con l'obiettivo questa volta di porre l'accento su una componente che sta all'origine stessa della sua concezione poetica. Vale a dire l'esperienza del pellegrinaggio, evocata fin dal titolo del poema, che lo qualifica in modo esplicito come un racconto di pellegrini. Un aspetto certo non secondario nella nostra ottica, se si considera che la visita dei luoghi santi costituì più volte, nel corso del tardo Medioevo e del Rinascimento, un fattore in grado di produrre ricadute vistose sul terreno figurativo.

Basterebbe a ricordarcelo un'opera che già si è avuto modo di analizzare per diverse ragioni: l'*Adorazione del Bambino* che Francesco Francia eseguì tra il 1498 e il 1499 per Anton Galeazzo Bentivoglio (figg. 163, 177), sulla scorta di un'iniziativa di committenza molto singolare. Le fonti ci fanno sapere, infatti, che la pala venne realizzata proprio a ridosso del pellegrinaggio in Terrasanta effettuato nel 1498 da Anton Galeazzo<sup>201</sup>. Un avvenimento che certo contò molto nella concezione dell'opera se è vero che, come già registra Vasari, il Bentivoglio venne inserito dal Francia tra i protagonisti della pala con indosso gli abiti e gli emblemi di quel viaggio, dalla veste bianca con la croce rossa<sup>202</sup> al cappello di panno, anch'esso crocesignato, alla corona del rosario che il protonotario apostolico tiene in mano. Tutti elementi che, insieme alla folta barba, lo qualificano indubitabilmente come pellegrino, suggerendo di riconoscere una precisa relazione tra la scelta di Anton Galeazzo di farsi raffigurare in quelle vesti e la singolare 'intrusione' del suo ritratto a stretto contatto della Vergine e degli altri santi inginocchiati come lui davanti al Bambino.

Destinata all'altar maggiore della chiesa bolognese di Santa Maria della Misericordia, la tavola del Francia venne affiancata pochi mesi dopo la sua messa in opera dalla pala eseguita da Giovanni Antonio Boltraffio nel 1500 per una cappella del medesimo edificio: quella di patronato del poeta Girolamo Casio e del suo fratellastro Francesco, entrambi celebrati anche in questo caso da due ritratti contraddistinti da una spettacolare rilevanza scenica, che già si è avuto modo di sottolineare (figg. 176, 178). Tenuto conto della destinazione contigua dei dipinti, diventa tanto più significativo notare come le circostanze all'origine della pala di Boltraffio fossero per molti aspetti simili a quelle dell'ancona Bentivoglio, del resto ben familiare al Casio che le aveva addirittura dedicato un componimento poetico.

Come ci avverte il dettaglio della croce rossa fissata sul suo cappello, anche Girolamo Casio era infatti fresco reduce da un pellegrinaggio in Terrasanta, effettuato con un intermezzo drammatico nel 1497 e verosimilmente da individuare come la principale motivazione che spinse il poeta e il suo congiunto a far realizzare la tavola bolognese<sup>203</sup>. La cui sintonia con l'opera del Francia sembrerebbe peraltro trovare conferma in un ulteriore requisito, visto che, come il dipinto fatto eseguire dal Bentivoglio, arricchito dalla presenza del ritratto in veste di pastore del fratello Alessandro, anche la pala Casio accoglie al suo interno un probabile travestimento ritrattistico. Quello cioè celato nella figura della Vergine, che grazie al disegno preparatorio degli Uffizi scopriamo essere stata messa a punto indagando le sembianze di una persona reale in abiti borghesi; forse Laura, la moglie di Francesco Casio<sup>204</sup>. Ne consegue che a popolare l'assolata scena sacra della pala contribuirebbe una compagine in larga misura familiare, con i due fratellastri inginocchiati in posizione eminente ai lati di una Vergine che ha probabilmente la fisionomia dimessa della consorte di uno di loro.

Ritratti nascosti e 'incursioni' più o meno esplicite di devoti sembrano dunque addensarsi in modo singolare nelle due pale bolognesi. E c'è da chiedersi se tra le ragioni di questa coincidenza non vi sia il comune movente storico delle opere<sup>205</sup>, da identificare con il pellegrinaggio in Terrasanta dei rispettivi committenti<sup>206</sup>. La stessa esperienza che sta appunto alla base del poema di Pietro Contarini, la cui prima sezione rivela molti elementi che la accostano al racconto diaristico di un vero e proprio viaggio in Terrasanta. Lo documenta anche l'insinuarsi nel testo di chiare allusioni a quella pratica, individuabili ad esempio quando, all'altezza dell'arrivo dei magi alla capanna, l'autore sovrappone all'originario camuffamento pastorale dei quattro protagonisti la loro caratterizzazione come pellegrini: "Subito poi fu gran gente raccolta, / all'uscio del presepe sacro, et santo, / né a noi la vista del veder fu tolta. / Però, che ci accostammo lì da un canto / di quel presepe ognun non da pastori, / ma peregrini col bordon, e 'l manto"<sup>207</sup>. Nel prosieguo del poema lo svelamento della reale identità dei quattro devoti porterà inevitabilmente con sé una sempre più insistita accentuazione del loro ruolo di pellegrini, che si concretizzerà a partire dai capitoli dedicati al lungo viaggio di ritorno dalla Palestina, non a caso descritto ripercorrendo in modo puntuale, come si è visto, l'itinerario delle galee che a quel tempo riportavano i fedeli a Venezia<sup>208</sup>.

Prescindendo da questi riscontri, è poi importante constatare come sia proprio nel diffondersi al suo interno della dimensione straordinaria e commossa del pellegrinaggio che risiede, a ben guardare, una delle ragioni fondamentali della stessa architettura narrativa del poema e della sua rievocazione in presa diretta delle vicende della vita di Cristo. È chiaro, infatti, che il viaggio in Terrasanta portava con sé l'emozione insostituibile di un contatto fisico e di una ravvicinata verifica visiva dei contesti, oltre che delle reali circostanze evocate dal racconto evangelico. Tutte esperienze che, come ha chiarito Guido Gentile, si ponevano in piena sintonia con l'atteggiamento promosso dalla letteratura devota tardomedievale ispirata alle *Meditationes* francescane e con i "processi di rappresentazione mentale degli eventi della vita di Cristo" che la caratterizzavano<sup>209</sup>. Calpestando lo stesso suolo e confrontandosi con gli ambienti che avevano ospitato i protagonisti della storia della rivelazione, dalla grotta della Natività di Betlemme fino al Santo Sepolcro di Gerusalemme, il fedele poteva più facilmente mettere in pratica, infatti, le raccomandazioni fornite da quei testi e rievocare avvenimenti già a lui ben familiari in un'ottica rinnovata, nutrita dalla concreta conoscenza dei luoghi in cui quelle storie si erano dipanate<sup>210</sup>.

Se così avvenne anche per Pietro Contarini non è dato sapere, dal momento che le notizie biografiche in nostro possesso non fanno trapelare nulla riguardo a un eventuale pellegrinaggio in Palestina del nobiluomo, che la logica inviterebbe a collocare negli anni precedenti alla sua fatica letteraria. In realtà, gli espliciti riferimenti alla presenza fisica dei protagonisti in Terrasanta e alle circostanze dell'itinerario di ritorno non obbligano a pensare che il Contarini quel viaggio l'avesse veramente compiuto. All'epoca del poema la vastissima letteratura diaristica prodotta dai pellegrini che avevano soggiornato in Palestina costituiva infatti una fonte di informazione in grado di fornire a ogni lettore tutti i dettagli del caso. Tanto più che già a partire dai decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento avevano preso a circolare alcune edizioni a stampa di quel genere di testi<sup>211</sup> subito salutate da una notevole fortuna, documentata ad esempio dalle numerose pubblicazioni anonime uscite proprio a Venezia, specie negli anni di inquietudine successivi alla sconfitta di Agnadello<sup>212</sup> (fig. 186). In parallelo con la lievitazione di questa produzione letteraria, la spiritualità rinascimentale aveva poi conosciuto un incremento della pratica del cosiddetto pellegrinaggio spirituale, a sua volta agevolata da specifiche guide, alcune delle quali illustrate, che consentivano al fedele impossibilitato a compiere il viaggio verso oriente di intraprendere un percorso immaginario nelle mete canoniche della Palestina<sup>213</sup>. Un po' ciò che accade in alcune celebri opere di Hans Memling già messe in rapporto a questa consuetudine<sup>214</sup>, come la *Passione di Cristo* della Galleria Sabauda di Torino, eseguita per Tommaso Portinari e la moglie Maria Baroncelli intorno al 1470, nella quale i due committenti sono collocati in preghiera ai lati della scena, in atto di meditare sui fatti della Passione, rappresentati simultaneamente tra i palazzi e le strade di Gerusalemme.

Ma non è tutto, perché a stimolare questa fascinazione per la Terrasanta contribuivano anche le vicende di molte mistiche vissute tra Quattro e Cinquecento, propense a lasciarsi condurre verso la frequentazione visionaria di quei *sacra loca*. Come la beata Caterina Morigia di Pallanza, che nei suoi *raptus* ascetici giungeva a 'vedere' le scene della Passione di Cristo ambientate sul monte sopra Varese, dove aveva sede il romitorio presso cui era entrata nel 1454<sup>215</sup>. Una storia a sua volta da leggersi in parallelo con quella di cui si renderà protagonista di lì a qualche anno, in territorio piemontese, la beata Maddalena Panattieri da Trino, prodigiosamente trasportata "quasi praesens corpore", durante le sue visioni, tra i "sacra Palestinae loca", dei quali sapeva descrivere le specifiche sembianze dopo che si era ridestata da quei viaggi immaginifici<sup>216</sup>.

Ormai all'aprirsi del Cinquecento ci conducono invece le analoghe esperienze vissute, in questo caso però a Venezia, dalla francescana Chiara Bugni, i cui 'rapimenti' forniranno le indispensabili suggestioni visive per costruire, nella distrutta chiesa del Santo Sepolcro, sulla Riva degli Schiavoni, una libera riproduzione del Sepolcro di Gerusalemme che trasfigurava spettacolarmente l'assetto stesso della chiesa<sup>217</sup>. Lo lasciano intendere le parole di coloro che la videro, dalle quali si apprende dell'esistenza di "una specie di monte o grotta di marmi grezzi"<sup>218</sup>, al cui interno si potevano incontrare non solo un altare con gli angeli scolpiti da Tullio Lombardo (oggi trasferiti nella chiesa veneziana di San Martino), ma anche "bellissimi quadri piccioli" con le scene della Passione. In prossimità dei quali due scalette consentivano di scendere in un "luoghetto chiuso, in cui si vede la figura di un Christo morto disteso, come quando fu da Nicodemo posto in Sepolcro"<sup>219</sup>.

Propensioni spirituali di identico segno lasciano dunque traccia di sé nei poli più lontani dell'Italia settentrionale, proponendosi spesso quale fonte d'ispirazione per la produzione artistica contemporanea, come accadde non solo con lo sfortunato Santo Sepolcro di

Venezia. Già è stata infatti a più riprese rilevata, a partire da un'indicazione di Giovanni Romano<sup>220</sup>, la complicità che lega la vicenda di Maddalena Panattieri, scomparsa nel 1503, all'impresa in grado forse più di ogni altra di documentare le clamorose ricadute che l'esperienza del pellegrinaggio poteva determinare sul fronte figurativo. Mi riferisco naturalmente al Sacro Monte di Varallo, il complesso monumentale ideato a partire dai tardi anni ottanta del Quattrocento dall'osservante francescano Bernardino Caimi, che nel 1478 era stato in Terrasanta e svolgeva costantemente attività diplomatiche per la custodia dei sacri luoghi di Gerusalemme.

Come ci assicura una guida in rima del Sacro Monte pubblicata nel 1514<sup>221</sup>, fin dai suoi inizi il cantiere assunse infatti l'assetto che ne caratterizzerà i successivi sviluppi, e cioè un'articolazione in cappelle distinte (la prima fu proprio quella del Santo Sepolcro, conclusa nel 1491), destinate ciascuna a celebrare un mistero della vita della Vergine e di Cristo, tramite la presenza di gruppi scultorei e di decorazioni pittoriche sulle pareti<sup>222</sup>. Con l'aggiunta che, in virtù della loro studiata collocazione in villaggi, le cappelle consentivano di ricreare anche la specifica topografia dei diversi luoghi santi, da Nazareth a Betlemme (fig. 188), a Gerusalemme, proponendosi come un perfetto surrogato della Palestina<sup>223</sup> per coloro che non avevano possibilità di attraversare il Mediterraneo. Tanto più che, sul monte di Varallo, la rievocazione della Terrasanta era vivificata dalla possibilità di avere a portata di mano e di sguardo, non solo i luoghi, ma anche i protagonisti delle storie evangeliche, tramite le sculture a grandezza naturale, in legno e in terracotta, che fin dall'inizio avevano preso a popolare le cappelle. Tutti requisiti le cui potenzialità espressive saranno sfruttate pienamente specie a partire dallo scoccare del nuovo secolo, quando a farsi interprete di quegli interventi plastici – e a trasfigurarli in creature vive – sarà il giovane Gaudenzio Ferrari.

Sono sufficienti questi accenni per comprendere come le soluzioni iperrealiste del complesso del Sacro Monte assecondassero perfettamente sia gli orientamenti della religiosità immaginativa francescana, peraltro divulgati come si è visto dai sermoni dello stesso Caimi<sup>224</sup>, sia il desiderio di calarsi con vibrante immedesimazione nella storia sacra che accompagnava l'esperienza del pellegrinaggio. E che proprio quest'ultima fosse l'istanza fondante del complesso di Varallo lo dichiarerà in termini didascalici, ormai in prossimità del 1520, un brano degli affreschi della cappella della *Crocifissione* dello stesso Gaudenzio (figg. 184-185). Il quale non si farà scrupolo di inserire tra gli astanti dipinti sulle pareti (come già aveva fatto nella *Crocifissione* affrescata qualche anno prima sul tramezzo di Santa Maria delle Grazie, ai piedi del Sacro Monte; figg. 182-183) due personaggi fuori contesto, con le insegne, l'abito e l'immane bordone dei pellegrini<sup>225</sup>. Un dettaglio che ci fa capire come la predisposizione d'animo di questi ultimi fosse tutta votata a una reale immersione nelle vicende della vita di Cristo<sup>226</sup>. La stessa ricercata dal nostro Pietro Contarini, che nei medesimi anni in cui i due pellegrini gaudenziani trovavano spazio in mezzo alla folla del Calvario di Varallo, si immaginava ugualmente presente in prima persona, come avviene in tutta la seconda sezione del suo poema, sulla scena della *Crocifissione*. Con la differenza che mentre la finzione letteraria del patrizio veneziano non uscì mai dal suo studio, ben diversa fu la fortuna del cantiere valesiano, capace subito di conquistarsi una notorietà anche extralocale.

Risale infatti già al 1507 la celebre lettera inviata al poeta Lancino Curzio dal cancelliere Girolamo Morone, personaggio di rilievo presso la corte milanese, nella quale il diplomatico esaltava la "simplicitas" delle cappelle e la sobria genuinità del luogo ("sine arte structura ingenuusque situs") da lui appena visitato, sottolineandone la superiorità

rispetto a qualsiasi reperto dell'antichità<sup>227</sup>. Giudizi illuminanti per cogliere gli umori che circolavano in quegli'anni presso molti gentiluomini e intellettuali, in bilico – un po' come lo era anche Pietro Contarini – tra le passioni umanistiche della loro educazione e la ricerca di una nuova, più genuina religiosità.

A fronte di queste sofisticate preoccupazioni, ben diversa doveva essere la predisposizione d'animo che accompagnerà, qualche lustro più tardi, un'altra qualificata testimone del largo successo del complesso di Varallo, vale a dire la mistica bresciana Angela Merici, che dopo aver compiuto un viaggio nella vera Terrasanta nel 1524, per ben due volte, nel 1529 e nel 1532, si recò in pellegrinaggio al Sacro Monte valesiano, accompagnata da alcuni dei suoi figli spirituali. Tra i quali figurava anche Agostino Gallo, l'agronomo concittadino di suor Angela, nonché seguace di Girolamo Miani, che ricavò da quell'esperienza un vivo stupore, efficacemente restituito dalle parole di un suo confidente: “vi ritrovò assai capelle et luoghi fatti alla similitudine ch'erano, et anco sono in Hierusalemme, in Betheme, et in altri luoghi di Terra Santa, cose in vero di grandissima divottione, che si possono vedere et considerare senza solcare il mare”<sup>228</sup>. E se si medita sul fatto che in occasione di quelle trasferte la Merici fece visita al duca di Milano Francesco II Sforza, egli stesso fervido cultore del Sacro Monte<sup>229</sup>, si comprende bene quanto dovessero essere permeabili, sul terreno delle inclinazioni devozionali, i confini tra i territori della Repubblica di Venezia e quelli posti all'epoca sotto il controllo del duca milanese; peraltro disponibile negli stessi anni ad accogliere presso di sé un ‘veneziano’ come Savoldo.

### Da Venezia in Terrasanta

Questi incroci di destini lungo l'intero arco dell'Italia settentrionale non devono farci dimenticare come per un abitante della laguna, qual era Pietro Contarini, l'anelito al pellegrinaggio trovasse ragione in prima istanza nelle consuetudini e nella cultura della sua città d'origine, che aveva costruito il proprio mito di Nuova Gerusalemme anche sul suo ruolo di ponte pressoché obbligato in direzione della Terrasanta. Una circostanza che trova un riverbero tra i tanti nell'assidua presenza di visitatori dei luoghi sacri, con tutto il loro corredo di viaggio, nelle opere di Vittore Carpaccio (figg. 179-181)<sup>230</sup>.

I dati che emergono dalle indagini dedicate a questo fenomeno consentono di apprezzarne la straordinaria portata anche in termini quantitativi, documentata dall'esistenza a Venezia di un vero e proprio servizio di linea destinato al trasporto dei pellegrini, costituito da apposite galee che nei momenti di massima affluenza, alla fine del Trecento, garantivano fino a otto viaggi l'anno<sup>231</sup>. Sia pure con minore intensità, questo andirivieni lungo il Mediterraneo proseguì senza sosta nei decenni tra Quattro e Cinquecento e a farci intuire la sua consistenza può servire il computo dei cittadini veneziani per diverse ragioni implicati nei fatti evocati nelle pagine di questo libro, per i quali possediamo notizie che ci assicurano di una loro effettiva presenza su quelle navi dirette verso i luoghi santi. Dopo che nel 1507 l'autorevole Tommaso Giustiniani, ormai alla vigilia della sua scelta eremitica, era partito per la Palestina con l'intenzione poi abbandonata di restarvi per sempre<sup>232</sup>, molti altri erano stati infatti i patrizi della città che avevano intrapreso la stessa rotta. A cominciare da Giovanni Antonio Venier, il raffinato collezionista di Giorgione, Tiziano e Raffaello (di cui vale la pena ricordare, considerate le inclinazioni letterarie del nostro “filosofo”, anche l'importante raccolta di codici danteschi), partito giusto in quel

1515 attorno al quale gravita l'ambientazione del *Christilogos peregrinorum*<sup>233</sup>. L'anno successivo era stata quindi la volta di Alvise di Galeazzo Contarini, il gentiluomo appartenente come Pietro al ramo dei Santi Apostoli, al quale va ricondotta la committenza della *Cena in Emmaus* di Tiziano oggi a Liverpool, arricchita dal suo ritratto in veste, per l'appunto, di discepolo-pellegrino<sup>234</sup>. Risale invece al 1526 il viaggio verso la Terrasanta di Pietro di Zaccaria Contarini, l'interlocutore di Giovan Paolo Averoldi che dopo aver compiuto il suo personale itinerario in Palestina, tra il 1536 e il 1537, si adoperò per consentire la medesima esperienza a sant'Ignazio di Loyola, del quale era stato uno dei primi seguaci a Venezia<sup>235</sup>. Sarà infine nel 1540 che avverrà il pellegrinaggio del patrizio bresciano Fortunato Martinengo Cesaresco, forse riconoscibile nel protagonista del famoso ritratto di Moretto oggi conservato alla National Gallery di Londra<sup>236</sup>.

Non va poi dimenticato che sulle navi che salpavano dalla laguna capitava di rintracciare di tanto in tanto anche qualche artista, nella maggior parte dei casi appositamente approdato sulle coste dell'Adriatico dalle regioni d'oltralpe. Come scelse di fare ad esempio Jan van Scorel, il pittore originario dei Paesi Bassi ben noto a Savoldo e ai suoi collezionisti veneziani, che, seguendo le orme del suo quasi conterraneo Jan Provost<sup>237</sup>, nel 1520 era salpato da Venezia per i luoghi santi, adempiendo così a uno degli obiettivi prioritari del suo soggiorno italiano, protrattosi dal 1519 al 1524. A garantirci un ricordo vivo di quel pellegrinaggio contribuiscono tre tavole di Scorel di poco successive, conservate a Utrecht e a Haarlem, nelle quali sono immortalati come in una processione gli esponenti delle confraternite dei pellegrini di Gerusalemme delle due città, accompagnati dal corredo di emblemi che avevano scandito il loro viaggio in Palestina<sup>238</sup> (figg. 189-191). E che per gli effigiati si fosse trattato di un avvenimento cruciale lo dimostra il tono concentratissimo della sfilata dei volti, all'interno della quale il pittore non mancò di inserire il proprio autoritratto.

Non sono queste peraltro le uniche tracce figurative del pellegrinaggio di Scorel che, come riferisce la biografia dell'artista di Karel van Mander, in quell'occasione realizzò molti ritratti dal vero e soprattutto portò con sé un taccuino di disegni per fissare strada facendo i paesaggi e gli edifici di culto visitati<sup>239</sup>. Un'informazione che ci consente di recuperare il contesto entro cui vide la luce il fragrante schizzo a penna con la *Veduta di Betlemme* oggi conservato al British Museum<sup>240</sup> (fig. 187), unica testimonianza superstite delle vedute realizzate dall'artista in quell'occasione. Pur nel suo tono di promemoria, il foglio si caratterizza per uno sguardo lucidamente realistico che permette di identificare, tra le ondulazioni brulle del terreno, la chiesa e il convento della Natività, mentre la scritta “betlhem” leggibile sul margine superiore fornisce il didascalico supporto agli osservatori del disegno. Tra i quali figurarono probabilmente anche i veneziani che accolsero Scorel al ritorno dal pellegrinaggio, compresi i suoi committenti accertati, da Gabriele Vendramin a Giovanni Ram e a Francesco Giglio, il confratello della Scuola di Santa Maria della Carità per il quale negli stessi anni Giovan Girolamo Savoldo andava eseguendo la sua perduta *Lavanda dei piedi*<sup>241</sup>. Per quanto poco si sappia dell'effettivo destino degli album di viaggio di Scorel<sup>242</sup>, nulla impedisce infatti di ritenere che almeno alcuni degli schietti ricordi portati dalla Terrasanta dal pittore avessero incontrato l'interesse dei collezionisti della laguna con cui era entrato in contatto. Autorizza a supporlo, più ancora della loro stima nei confronti dell'artista ‘ponentino’, il richiamo irresistibile esercitato dai luoghi che aveva visitato e che mai prima di lui erano stati rappresentati in modo così verosimile<sup>243</sup>. E con una freschezza di tratto capace forse di evocare a qualcuno anche i meravigliosi profumi che, come ritenevano allora i veneziani<sup>244</sup>, si avvertivano quando la nave cominciava ad avvistare quelle terre.

<sup>1</sup> Venezia, 1458-1528.

<sup>2</sup> Le informazioni fondamentali sulla sua biografia si ricavano da: Foscarini, Tafuri 1983, pp. 32-33, 101-102, note 68-72; Frasson 1983, pp. 263-264; Tafuri 1985, pp. 37, 51 e *ad indicem*; Benzoni 2014, pp. 242-243; Bonciani 2019, pp. 36-49. Altre voci bibliografiche e altre notizie che lo riguardano saranno indicate nel corso del presente capitolo.

<sup>3</sup> Il testamento è stato pubblicato in Paoletti 1893-1897, II, 1897, p. 234, nota 1. Alcuni brani sono riportati in Ludwig 1905, p. 120. Per la sua trascrizione completa: M.T. Franco, in Battilotti, Franco 1978, pp. 83-84. Sul documento si veda anche Prestini 1990, p. 320.

<sup>4</sup> Sulla consistenza di questo ammontare di denaro: Gilbert 1991, p. 46, nota 34.

<sup>5</sup> Prestini 1990, p. 320.

<sup>6</sup> Considerando il ruolo giocato dalle tre virtù teologali nel *Christilogos peregrinorum* scritto dal Contarini (per il quale si veda più avanti nel testo), Luchs 1995, pp. 25, 132, n. 161, ha avanzato l'ipotesi, in verità piuttosto fragile, che il gruppo scultoreo raffigurasse proprio Fede, Speranza e Carità. Devo a Salvatore Settis il suggerimento circa la possibile identificazione delle "tre figure" sopra la colonna con una rappresentazione delle *Tre Grazie*: un soggetto che in quegli anni poteva essere accolto senza problemi anche in un contesto religioso, come attesta l'episodio famoso della Libreria Piccolomini del duomo di Siena.

<sup>7</sup> Ceriana 1996, p. 125.

<sup>8</sup> Gilbert 1991, p. 40, intende erroneamente "tornaleto" come "altarcloth", cioè come paramento d'altare. Il *Dizionario Veneziano* del Boerio 1829, p. 685, individua invece nel termine "parte del cortinaggio con che da piede si fascia e adorna il letto". Indicazioni non del tutto coincidenti sono fornite da Thornton 1991, p. 133, che identifica l'oggetto con le mantovane che decoravano i padiglioni posti sopra i letti. Che esso nascesse come elemento di arredo domestico si deduce dal resto dalle parole del Contarini, che lo citano come "mio tornaleto", quindi come arredo già di sua proprietà.

<sup>9</sup> Paoletti 1893-1897, II, 1897, p. 234, fig. 166; Luchs 1995, pp. 97-99; R. Lauber, in *I tesori* 2000, pp. 82-85, n. 23.

<sup>10</sup> Luchs 1995, pp. 97-99, sottolinea come l'interpretazione sofferta e per nulla idealizzata in senso eroico della figura di san Sebastiano si ponga in significativa sintonia con l'indole spirituale del Contarini.

<sup>11</sup> L. Cavazzini, in *I tesori* 2000, pp. 58-61, n. 11.

<sup>12</sup> Oltre al dipinto Castelbarco Albani, le redazioni del tema a noi note riferibili al Savoldo sono le seguenti: 1. Già Schloss Nannhofen (Mammendorf), collezione Lotzbeck, olio su tavola, misure sconosciute, ma certamente di piccolo formato (Gilbert 1986, p. 179, n. 25; Frangi 1992, p. 52, n. 11); 2. Dubrovnik, Palazzo Vesco-vile, olio su tela, 75 × 91 cm (Gilbert 1986, p. 514, n. 7bis; R. Stradiotti, in GGS 1990, p. 128, n. I.12; Frangi 1992, p. 140, n. 46). Del dipinto esiste una replica variata già in collezione Gino Bonomi a Milano, che a giudicare dalla riproduzione (Suida 1952, pp. 166-169)

sembra di qualità inferiore; 3. Calvagese della Riviera, Museo d'Arte Sorlini, olio su tela, 78 × 94 cm (R. Stradiotti, in GGS 1990, p. 130, n. I.13; Frangi 1992, p. 142, n. 47); va ricordata la proposta di Lucco 1996, p. 91, di escludere l'opera dal catalogo del Savoldo e di riferirla a Giampietro Silvio; 4. Collezione UBI Banca, in deposito alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, olio su tela, 33 × 52,2 cm (E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, p. 126, n. I.11; Frangi 1992, p. 138, n. 45). Nel caso delle versioni 1 e 4, la loro eventuale identificazione con la serie Contarini è esclusa dalle dimensioni circoscritte, oltre che, nel caso del primo dipinto, dal supporto ligneo. Le redazioni 2 e 3 si datano invece in una stagione della carriera di Savoldo certamente posteriore al 1527. <sup>13</sup> 87 × 124 cm.

<sup>14</sup> Il dipinto è segnalato per la prima volta nel 1858 da Otto Mündler (*The Travel* 1985, p. 226), che lo vide nel palazzo della famiglia Albani a Urbino. Per alcune ipotesi circa la sua storia più antica, tuttora priva però di ancoraggi sicuri: E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, pp. 132-134, n. I.14.

<sup>15</sup> Analogamente problematica è l'identificazione del *Riposo durante la fuga in Egitto* del Savoldo segnalato da Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 271, presso Anselmo Oliva a Venezia: "trovasi presso il padre Anselmo da Brescia, inquisitore in Venezia, un quadro di Nostra Donna lattante il bambino, con San Giuseppe che trae dell'acqua tra alcuni rovinati edifici". Come già è stato rilevato (E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, p. 126, n. I.11; Gilbert 1991, p. 37), delle opere note del pittore quella che maggiormente si avvicina alla descrizione è senz'altro la redazione in collezione UBI Banca (si veda *supra*, nota 12, al numero 4). Anselmo Oliva è chiamato in causa da Ridolfi anche come possessore di un disegno col *Cristo al Limbo* riferito a Mantegna (Agosti 2005b, p. 284) e di un dipinto del pittore tizianesco Christoph Schwarz.

<sup>16</sup> Sull'iconografia della Fuga in Egitto e le sue varianti: Schiller 1971-1972, I, 1971, pp. 117-124; Mostafawy 1998. L'unico dei vangeli canonici a ricordare l'avvenimento è Matteo 2,13-21, che si limita peraltro a dar conto della fuga e a precisare che essa si protrasse fino alla morte di Erode. Ben più articolato risulta il racconto fornito dai vangeli apocrifi dell'infanzia di Cristo e in particolare dal Vangelo dello Pseudo Matteo, che inserisce tra l'altro nella narrazione l'episodio - salutato da un enorme successo iconografico - del riposo della Sacra Famiglia. Sempre nella medesima fonte sono inoltre raccontate altre due vicende di contorno della fuga che ottennero una certa fortuna in ambito figurativo: quella dei quattro compagni di viaggio di Giuseppe e Maria e quella dell'incontro con gli animali selvatici che miracolosamente non arrecarono danno alla Sacra Famiglia. In anni non lontani da Savoldo, il primo motivo ricorre nella pala d'altare della Madonna del Sasso di Orsolina di Bramantino (M. Tanzi, in *Il Rinascimento* 2010, pp. 144-150, n. 33) e in numerosi dipinti di Jacopo Bassano (Brown 2011, pp. 193-219). La seconda vicenda è invece evocata nell'interpretazione del tema fornita ai suoi esordi, intorno al 1507,

da Tiziano, oggi all'Ermitage (*Titian* 2012). Sulle raffigurazioni della Fuga in Egitto in ambito fiammingo tra Quattro e Cinquecento, con particolare riferimento alle opere di Joachim Patinier: Falkenburg 1988, pp. 16-57. Va ricordato che in quest'ultimo contesto la scena presenta un repertorio particolarmente vasto di inserti iconografici e narrativi, come quello relativo alla caduta degli idoli della città di Eliopoli (un episodio raccontato ancora dal Vangelo dello Pseudo Matteo) e il miracolo del campo di grano, la cui fonte letteraria non è ancora stata riconosciuta.

<sup>17</sup> Nel tentativo di giustificare le insolite prerogative iconografiche dei dipinti savoldeschi, Gilbert 1991, pp. 37-41, ha ipotizzato che le quattro tele menzionate dal Contarini non sarebbero state destinate alla cappella dei Santi Apostoli, ma dovevano essere vendute per sovvenzionare la decorazione della medesima. La lettura del testamento non offre però alcun indizio in questa direzione (lo ribadisce Brown 2011, p. 216, nota 42). Sempre a proposito dell'intervento di Gilbert, va precisato che, contrariamente a quanto asserito in quella sede (p. 38), il Pietro Contarini committente di Savoldo non ha nulla a che vedere con l'omonimo proprietario del celebre palazzo Contarini del Bovolo a Venezia.

<sup>18</sup> Aikema 1993, in particolare pp. 99-104. La citazione da san Giovanni Climaco è tratta dal contributo dello studioso, al quale si rimanda anche per la fortuna in Veneto dei testi del monaco altomedievale. Le considerazioni di Aikema sono condivise da Brown 1999a, pp. 112-113. Ovviamente non mancano occorrenze in cui il tema della Fuga in Egitto risulta evocato sulla scorta di implicazioni diverse da quelle qui suggerite. Lo dimostra il singolare caso di una tela di Venanzio da Camerino databile al 1512 (Roma, Palazzo Lancelotti) sulla quale ha portato la mia attenzione Giovanni Agosti, in cui Giovanna Malatesta, vedova del signore di Camerino Giulio Cesare Varano, e il figlio Giovanni Maria Varano pregano inginocchiati al cospetto dell'episodio evangelico. Come indica l'iscrizione leggibile sul dipinto, il viaggio della Sacra Famiglia è infatti chiamato in causa, in quella circostanza, per ricordare la fuga avventurosa da Camerino dei due personaggi nel 1502, quando il centro marchigiano era stato assalato dal Valentino: Toscano 2003, pp. 527-543.

<sup>19</sup> Falkenburg 1988, pp. 16-57 (in particolare p. 51). Lo studioso mette in evidenza anche l'influsso esercitato nella declinazione del soggetto in ambito fiammingo dalla narrazione contenuta nei testi più diffusi della letteratura devozionale tardomedievale, come le *Meditationes Vitae Christi* e la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia. Un analogo riferimento è proposto in Brown 2011, p. 200.

<sup>20</sup> Frasson 1983, p. 263. Al medesimo testo si rimanda per gli altri incarichi pubblici ottenuti dal Contarini.

<sup>21</sup> Delcorno Branca 1979, p. 27; Branca 1983, pp. 60-61. Il rispetto è un componimento poetico di origine toscana, costituito da una strofa di quattro endecasillabi in rima alterna, cui fanno generalmente seguito una o due coppie di versi in rima baciata.

<sup>22</sup> Delcorno Branca 1979, pp. 27-29.

<sup>23</sup> *Ibidem*; Frasson 1983, p. 263; Faini 2005, pp. 62-63; Idem 2014-2017, p. 141.

<sup>24</sup> Il componimento, trascritto in Faini 2014-2017, pp. 146-147, si trova in coda al manoscritto della Marciana contenente il *Christilogos peregrinorum*, per il quale si veda più avanti nel testo. Va ricordato che il Contarini risulta menzionato anche all'interno dei *Promiscuorum libri XXI* del trevigiano Girolamo Bologni, la raccolta di componimenti poetici in latino scandita in libri 'annuali' che coprono il ventennio tra il 1497 e il 1516 e dedicata ai più disparati personaggi del tempo, nella quale compaiono anche versi dedicati a Giovanni Bellini e Giulio Campagnola (sui rapporti del Bologni con il contesto artistico coevo: Agosti 2009, pp. 39-40, 84, nota 90). Il componimento relativo *Ad Petrum Contarenum Advocatorem* si trova nel libro XVI dei *Promiscuorum*, corrispondente all'anno 1512. Il medesimo testo compare anche in una diversa raccolta di versi del Bologni dal titolo *Baduaria*, in quanto dedicata a Giovanni Badoer: con ogni probabilità il medesimo personaggio, autore di testi di carattere arcadico, per il quale si veda *infra*, nota 134 (i manoscritti del Bologni sono conservati a Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Codice Cicogna 2664, c. 295r e v; Codice Cicogna 2666, c. 216r.).

<sup>25</sup> Sulla lezione di Luca Pacioli: Nardi 1971, pp. 67-72; Lepori 1980, pp. 597-600; Mazzotta 2009, p. 5 e *passim* e soprattutto Benzoni 2014, che offre indicazioni biografiche su tutti i partecipanti e invita a non escludere l'ipotesi che il "Petrus Contarenus" ricordato in quella circostanza possa essere un omonimo del nostro personaggio.

<sup>26</sup> Sulla collezione di Taddeo Contarini, appartenente anche lui al ramo dei Santi Apostoli, rimangono fondamentali le note di Settis 1978, pp. 139-142 e *passim*. Per un lucido aggiornamento: R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, pp. 262-263.

<sup>27</sup> Il componimento manoscritto, conservato alla Biblioteca Marciana (ms. Marc. lat. XII, 210 [= 4689], c. 89v) è pubblicato in Zorzanelli 1923, pp. 273-274, e in *Collezioni* 1988, p. 22. Questo il suo contenuto: "Qui cupit antiquos divus comprehendere vultus, / qui manus artificum gloria prima fuit, / mille modis simulacra patent et marmora viva, / Praxitelis, Phidiae, Mentoris arte, Scopae. / Contarena domus Petri haec signa omnia servat, / eximio dominio cuncta minora suo" (sul testo si veda anche R. Lauber, in *I tesori* 2000, p. 82). Nello stesso codice marciano si conserva un secondo componimento latino anonimo, dedicato agli sforzi compiuti dal Contarini per emulare gli antichi (*In domo Petri Contareno [sic] philosophi*; ms. Marc. lat. XII, 210 [= 4689], c. 101r).

<sup>28</sup> M.T. Franco, in Battilotti, Franco 1978, pp. 83-84. L'inventario dei beni mobili del Contarini redatto dopo la morte, il 28 settembre 1528, offre purtroppo informazioni molto generiche sulla sua collezione, limitandosi a elencare sei "quadri depenti doradi de nostra dona et altri sancti" e dieci "telleri de piuj sorte" (ivi, p. 84; Faini 2014-2017, p. 142, nota 106).

<sup>29</sup> Sulla descrizione della collezione di Michele Contarini da parte di Michiel: M.T. Franco, in Battilotti, Franco 1978, pp. 83-86; M.T. Franco, in Battilotti, Franco 1994, pp. 221-223; R. Lauber, in *I tesori* 2000, pp. 82-85 (che corregge l'intitolazione del brano, prima sempre letto come "...el quale successe in le case eleganti..."); Eadem 2002a, p. 99; Eadem 2006, p. 87; Eadem, in *Il collezionismo* 2008, p. 262.

<sup>30</sup> Il Michiel ricorda infatti in casa di Michele alcune opere da lui stesso eseguite, qualificandole come "quadretti di capretti [cioè pergamene] e tavolette" nelle quali erano raffigurate copie da "carte", quindi verosimilmente incisioni, di Mantegna, Raffaello e altri artisti (si veda la nota seguente). Su Michele Contarini artista: Fletcher 2004, pp. 778-781. Sulle derivazioni da Mantegna nella sua collezione: Agosti 2005b, p. 159.

<sup>31</sup> Si riporta qui di seguito il passo di Michiel relativo alla collezione di Michele Contarini, seguendo la trascrizione di Maria Teresa Franco, in Battilotti, Franco 1978, pp. 84-85, e le precisazioni di Rosella Lauber: "Vi è un Fauno, ovver un Pastore nudo de marmo de do piedi, che senta sopra una rupe, et appoggiato con la schena sona una tibia pastorale, opera antica, integra e lodevole. Vi sono alquante testizzuole et alquanti busti marmorei antichi. / Vi è un quadretto d'un piede, poco più, de una nostra Donna, mezza figura, che dà latte al fanciullo, colorita, de man de Leonardo da Vinci, opera della gran forza et molto finita. / Vi è uno ritratto piccolo de M. Alvix Contarini q. M. [...] che morse già anni, et ne l'instesso quadretto un ritratto a l'incontro d'una monacha da San Secondo, et sopra la coperta de detti ritratti una cervetta in un paese, et nella coperta de cuoro de detto quadretto fogliami di oro maxenato, di mano di Iacometto, opera perfettissima. / Vi è un ritratto colorito piccolo della Istoria di S.Cristoforo che fece il Mantegna a Padoa in li Eremitani, de man del detto Mantegna, molto bella operetta. / Vi è una tazza di cristallo tutta scolpita a fogliami, fornita d'oro, molto vaga. / Vi è un corno grande ritorto, che non si sa di che animale, expolito et ornato d'oro, molto vago, e appresso l'altro corno suo pare, ma expolito. / La testa in maestà d'un vecchio in una ametista di mezzo rilievo, legata in uno anello, e il retratto de M.Francesco Zen in un cammeo, e la corniola intagliata in un altro anello, furono de mano de Zuanantonio Milanese, che ora vive in Venezia: et el retratto del Zen è tratto da una cera de M.Zuan Falier. / La corniola della figuretta nuda, ovver Apolline che tira l'arco è opera di Alvise Anichino. / La corniola del nudo, che tien in mano manca uno scorpione, e in la destra un vaso, è opera antica. / El nudo a pena in un paese fu de man de Zorzi, et è el nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi. El detto Messer Michiel ha più quadretti de capretti et tavolette di sua mano, ritratti da carte del Mantegna, Raffaello et altri; ma coloriti da lui alla maniera de Iacometto et felicemente". Come già avevano precisato Jacopo Morelli e Gustavo Frizzoni nei loro commenti a Michiel ([Michiel] ed. 1884, pp. 227-230), i due in-

tagliatori di gemme menzionati vanno riconosciuti in Giovanni Antonio de' Rossi e in Luigi Anichino. Tra le opere registrate da Michiel, particolare interesse ha sollevato la Madonna che allatta il Bambino riferita a Leonardo, che si è tentato a più riprese di riconoscere nella *Madonna Litta* dell'Ermitage (sulla questione: Marani 1991, p. 203; Fiorio 2000, p. 82; E.M. Dal Pozzolo, in *Giorgione* 2009, p. 422, n. 42) o, in alternativa, come già aveva immaginato Frizzoni, in [Michiel] ed. 1884, p. 226, nella *Madonna col Bambino* di Francesco Napoletano – il seguace di Leonardo morto a Venezia nel 1501 – conservata alla Pinacoteca di Brera, di cui è accertata la provenienza ottocentesca dalla collezione Manfrin di Venezia (questa seconda ipotesi è però resa problematica dal fatto che nel dipinto di Francesco Napoletano la Madonna non sta allattando: F. Frangi, in *Leonardo* 2019, pp. 116-118, n. 12).

<sup>32</sup> Mi pare dunque da escludere l'ipotesi di Favaretto 1990, p. 78, che identifica la scultura di Michele Contarini con il *Fauno* visto precedentemente dallo stesso Michiel nella casa di Francesco Giglio e poi in quella di Antonio Foscarini.

<sup>33</sup> Per l'ipotesi di riconoscere in una coppia di ritratti conservata al Metropolitan Museum di New York, il ritratto di Alvise Contarini e quello di una "monacha da San Secondo", ricordati da Michiel come opera di Jacometto Veneziano in casa di Michele Contarini: Lauber 2006, pp. 96-99, 115, nota 195; Lüdemann 2010, pp. 54-58; Lucco 2011, pp. 334-335, nn. 69-70.

<sup>34</sup> Sulla compresenza, all'interno dell'umanesimo veneziano, di interessi umanistici e di fervide passioni spirituali: King 1989, pp. 15-39, e Ambrosini 2000, in particolare p. 51. Emblematica è la confessione di Ermolao Barbaro, amico accertato del Contarini, circa le due passioni che governavano la sua esistenza: "Duos tantum agnosco dominos, Christum et litteras".

<sup>35</sup> Tafuri 1985, pp. 24-78.

<sup>36</sup> Sanudo ed. 1980, p. 16; Tafuri 1985, pp. 29-30. Sulla questione anche: Saracino 2007, pp. 111-113.

<sup>37</sup> Non meno immaginifica era peraltro la tradizione devozionale connessa alla chiesa dei Santi Apostoli, ben familiare al Contarini, che si credeva fondata dal vescovo Magno, direttamente nel luogo a lui indicato dagli apostoli, in occasione di una visione.

<sup>38</sup> Sanudo 1879-1903, LIII, 1899, col. 72; Tafuri 1985, p. 36.

<sup>39</sup> Sulla questione si veda più avanti nel testo.

<sup>40</sup> "Non ci meraviglierebbe affatto scoprire che la ricostruzione del San Salvador abbia costituito una sorta di 'risposta' veneziana al tempio voluto da Giulio II": Tafuri 1985, p. 41. Sul contesto ideologico della rifondazione bramantesca di San Pietro: Bredekamp 2005, pp. 26-59.

<sup>41</sup> Al riguardo: Tafuri 1985, pp. 39-50, che sottolinea peraltro come l'impianto neobizantino progettato da Spavento per la fabbrica venga tradotto in termini di maggiore purificazione geometrica e razionale da Tullio Lombardo.

<sup>42</sup> Tafuri 1985, pp. 34-38, 72-74.

<sup>43</sup> Alla fine del testamento Pietro disponeva infatti che alcune sue case fossero destinate a ospitare "tanti povereti zentilomeni" di casa Contarini. Sulla questione: Foscarini, Tafuri 1983, pp. 32-33, che indagano il contenzioso tra il nobile e i francescani di San Francesco della Vigna in merito ad alcuni edifici di proprietà della famiglia Contarini adiacenti alla chiesa, che Pietro volle riservare ai propri consanguinei in difficoltà.

<sup>44</sup> M.T. Franco, in Battilotti, Franco 1978, pp. 83-84.

<sup>45</sup> Casella, Pozzi 1959, I, pp. 140-141; Faini 2005, pp. 63-64.

<sup>46</sup> Per questo passo del testamento: Faini 2014-2017, p. 140.

<sup>47</sup> Medin 1904, p. 518; Zorzanello 1923, pp. 274-275; Ferrigato 1933, p. 191; Delcorno Branca 1979, pp. 27-29; Frasson 1983, pp. 263-264; Faini 2014-2017, pp. 140-141; Bonciani 2019, pp. 44-45. Tra i componimenti del Contarini vanno ricordati quelli dedicati rispettivamente al crollo del campanile di San Marco e alla morte di Giulio II. Entrambi sono trascritti in Sanudo 1879-1903, XII, 1884, coll. 82-83 (26 marzo 1511); XV, 1886, col. 564 (21 febbraio 1513). Per il secondo di essi si veda più avanti nel testo. La familiarità di Pietro con l'autore dei *Diari* è ribadita da una nota dello stesso Sanudo, che ricorda di aver cenato con lui una sera d'estate del 1513: ivi, XVI, 1886, col. 404 (20 giugno 1513). Due sonetti di ispirazione religiosa del Contarini sono conservati alla Biblioteca Marciana (ms. Marc. Ital. CLIX, 369 [= 7203], cc. 61v, 113v, 114r). Nel secondo di essi è indicata la data 22 marzo 1527.

<sup>48</sup> Ms. Marc. Ital. CLIX, 95 (= 6454). Per quanto riguarda gli studi specificamente letterari, la storiografia relativa al manoscritto è rimasta a lungo limitata alla segnalazione da parte di Zorzanello 1923, pp. 271-280, e alle menzioni appena successive di Cian 1923, p. 197, e Rossi 1923, p. 138. Negli ultimi due decenni il testo è stato tuttavia oggetto di un certo interesse nel contesto degli studi storico-artistici e, in particolare, proprio nell'ambito delle ricerche dedicate a Giovan Girolamo Savoldo. Il merito della sua riscoperta in questo campo della ricerca va ricondotto alle indagini effettuate da Elena Lucchesi Ragni e da Renata Stradiotti in occasione della mostra sul pittore bresciano realizzata a Brescia nel 1990 (GGs 1990, pp. 110-113, 146-153, 174 -177). Sempre avendo come riferimento privilegiato le sue relazioni con Savoldo, il manoscritto è stato successivamente preso in considerazione da Aikema 1993, pp. 99-120, e da Faini 2005, pp. 43-71, in particolare pp. 64-67; Idem 2014-2017, pp. 142-145. Stranamente il poema non è invece ricordato negli studi di Tafuri, che pure si soffermano a più riprese sulla figura del Contarini. In tempi recenti, infine, la prima sezione del manoscritto, quella che reca esplicitamente il titolo *Christilogos peregrinorum*, è stata oggetto di un'edizione critica ampiamente commentata: Bonciani 2019.

<sup>49</sup> Gli indizi per la sua datazione si ricavano dai contenuti del testo stesso. Trattandosi di un lavoro di grande

impegno, che richiese un tempo consistente (lo dichiara indirettamente lo stesso Contarini, rilevando come abbia trascorso dieci lustri a realizzare carmi), è chiaro tuttavia che le indicazioni cronologiche rintracciabili in diversi punti del poema non possono essere meccanicamente estese a tutta la lavorazione del manoscritto. Il primo elemento utile per la datazione è in ogni caso fornito dai tempi dell'ambientazione del poema che, come il Contarini precisa esplicitamente, descrive una situazione di sette anni successiva rispetto alla Lega di Cambrai (1° dicembre 1508), e dunque relativa al 1515 circa. Questa collocazione temporale trova un elemento di coerenza nel ripetuto riferimento, come avvenimento recente, all'ascesa al soglio pontificio di Leone X (19 marzo 1513). Il fatto però che all'interno del poema compaia la data 1514 (capitolo XIV) e che venga evocato come ancora in vita Piero Dovizi da Bibbiena, morto l'8 gennaio 1514, lascia supporre che la compilazione del testo venne avviata in tempi leggermente anteriori rispetto a quelli della sua ambientazione nella versione finale. Più difficile risulta stabilire un termine *ante quem* per la conclusione dei lavori. Al riguardo va segnalato che nella parte finale dell'incartamento che contiene il *Christilogos peregrinorum* compare il citato sonetto in morte di Bernardo Bembo, scomparso il 27 maggio 1519. Il foglio è tuttavia estraneo alla struttura del poema. Sulla questione della datazione del manoscritto si veda anche Bonciani 2019, pp. 186-190.

<sup>50</sup> La prima parte è composta da quindici capitoli (cc. 1-141). La seconda parte, meno chiara nella sua suddivisione interna, sembra prevederne diciotto (cc. 142-243).

<sup>51</sup> Nei primi decenni del Cinquecento l'utilizzo della terza nell'ambito di un poema sacro costituiva una scelta difficilmente eludibile: Chiesa 1998, pp. 205-226, in particolare p. 221. Per una complessiva riflessione sulla produzione di poemi sacri in latino e in volgare dalla seconda metà del Quattrocento ai decenni centrali del Cinquecento si vedano: Chiesa 2002, pp. 1-192; De Corso 2006, pp. 10-12; Faini 2013, pp. 591-608; Bonciani 2019, pp. 216-230.

<sup>52</sup> La caratterizzazione arcadica dei nomi è confermata dall'*Opus pastorale* scritto a Venezia sullo scorcio del Quattrocento dal misterioso Pizio, teologo di Montevarchi: Grignani 1973, pp. 81-82. In quel testo di ispirazione arcadica, infatti, alla donna amata viene assegnato il nome di Perilla: Bonciani 2019, p. 238. Sulle connessioni del testo del Contarini con la produzione letteraria di indirizzo arcadico-bucolico: ivi, pp. 230-250.

<sup>53</sup> Com'è noto, sia il Vangelo dello Pseudo Matteo che il Protovangelo di Giacomo insistono sull'irradiarsi di una luce intensissima nel luogo della Natività. Nelle *Rivelazioni* di santa Brigida si fa invece esplicito riferimento al corpo del Bambino come fonte di quella luce soprannaturale.

<sup>54</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. II, c. 12v.

<sup>55</sup> Ivi, parte I, cap. III, c. 17v.

<sup>56</sup> Ivi, parte I, cap. IV, c. 26r.

<sup>57</sup> Ivi, parte I, cap. V, cc. 34v-35r.

<sup>58</sup> Ivi, parte I, cap. III, c. 20r.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Già lo ha notato Faini 2005, p. 65; Idem 2014-2017, pp. 142-157. Soffermandosi su questa prerogativa del poema, lo studioso ne individua le analogie con la dinamica narrativa della più tarda *Palermitana* di Teofilo Folengo (circa 1540). Anch'esso composto in terzine dantesche, il testo folenghiano ripercorre infatti le vicende di un io narrante, riconoscibile nell'auto-re, che si immagina approdato in una valle del Libano alla vigilia della nascita di Cristo e si trova ad assistere alle vicende dell'infanzia di Gesù, avendo come guida l'abate Palermo, nel quale si nasconde l'identità dell'abate Giovanni Cornaro, protettore di Teofilo (per una recente edizione del poema: Folengo ed. 2006). L'ipotesi di un rapporto tra Savoldo stesso e Folengo avanzata da Faini (e già suggerita precedentemente da Aikema 2001, p. 115) non mi pare tuttavia corroborata da riscontri affidabili. Ugualmente si dica per le relazioni iconografiche individuate dallo studioso tra la *Palermitana* di Folengo e alcune rappresentazioni della *Natività* del pittore bresciano (Faini 2014-2017, pp. 156-157).

<sup>61</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. II, c. 11r. In un passo successivo del poema Perillo ricorda di aver cantato i suoi carmi amorosi "fra i pascol di Fanciuel et di Biancada", cioè nei pressi di Fanzolo e Biancade, nella campagna trevigiana (parte I, cap. VI, c. 39v).

<sup>62</sup> Ivi, parte I, cap. III, c. 21v.

<sup>63</sup> Ivi, parte I, cap. III, c. 19v.

<sup>64</sup> Ivi, parte I, cap. VI, c. 42v. Il fatto che nel verso successivo a quello in cui sono nominati i pastori venga citato in modo un po' pretestuoso il profeta Daniele induce a ipotizzare che proprio questo sia il nome reale del quarto pastore.

<sup>65</sup> Per l'ipotesi che dietro Emolcho si nasconda l'identità del nobile veneziano Giorgio Emo: Bonciani 2019, p. 188.

<sup>66</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. VI, c. 45v. La necessità di tornare in patria per consentire a Perillo di dare conto per scritto della sua esperienza è in realtà espressa in un passo antecedente (parte I, cap. V, c. 37v). Nel poema uno dei comandanti della galea sulla quale i quattro si imbarcano reca il nome Bembrito: secondo Faini 2014-2017, pp. 146-147, potrebbe trattarsi di un'allusione a Bernardo Bembo.

<sup>67</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. X, c. 76v. La 'trasfigurazione' dei pastori in pellegrini si affaccia peraltro già nel capitolo IV, c. 25v, allorché i quattro si apprestano ad assistere all'arrivo alla capanna dei re magi: "Però, che ci accostammo lì da un canto / di quel presepe ognun non da pastori, / ma peregrini col bordon, e 'l manto".

<sup>68</sup> Lo fa chiaramente capire l'inizio del capitolo VII.

<sup>69</sup> Ivi, parte I, cap. VII, c. 49r; cap. VIII, c. 62v.

<sup>70</sup> Nella seconda parte del poema il Contarini chiamerà in causa esplicitamente la data 1508 come occasione iniziale della narrazione (parte II, cap. XVII, c. 239r).

<sup>71</sup> Si veda più avanti nel testo.

<sup>72</sup> Da Giampaolo Baglioni a Niccolò Orsini, al futuro doge Andrea Gritti.

<sup>73</sup> "Cento, et cento anni et più hebbe il governo / del mar Vinegia, et da corsari, et ladri / era securo ognun la state, e il verno, / costui con sdegno, et disegni mal quadri / privò il Senato del possesso antico, / chiamando usurpator gli antiqui padri"; ivi, parte I, cap. VII, c. 51r.

<sup>74</sup> Ivi, parte I, cap. VIII, c. 59v.

<sup>75</sup> Ivi, parte I, cap. IX, c. 67v.

<sup>76</sup> Dopo le prime digressioni incentrate su alcune favole mitologiche (come avviene nel caso della storia di Minosse e del Minotauro, ripercorsa in concomitanza col passaggio presso Creta), una parentesi ben più ampia si apre al momento del primo avvistamento della Dalmazia, quando l'approdo tra le coste della Repubblica è preso a pretesto per una rievocazione dei fatti riguardanti la rivalità tra i genovesi e i veneziani nel corso del XIV secolo e in particolare lo scontro tra le due Repubbliche marinare (la cosiddetta guerra di Chioggia), avvenuto tra il 1378 e il 1381. Non è escluso che la scelta di dedicare così ampio spazio a questi ultimi avvenimenti, che occupano quasi interamente i capitoli XIII e XIV, sia da leggersi anche alla luce del ben più recente astio nutrito dai veneziani e dallo stesso Contarini verso il ligure Giulio II.

<sup>77</sup> Ivi, parte I, cap. X, c. 77v.

<sup>78</sup> Ivi, parte I, cap. XV, c. 134r-v.

<sup>79</sup> Ivi, parte I, cap. XV, c. 135r.

<sup>80</sup> A Venezia sono dedicati anche due carmi latini di tema mitologico (cc. 100v-105r), inseriti all'interno del capitolo XII del poema, che Zorzanello 1923, p. 276, riconosce come "tolti a prestito" da Evangelista Blandario, del resto esplicitamente indicato dallo stesso Contarini come autore dei testi.

<sup>81</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. IX, c. 70r.

<sup>82</sup> Ivi, parte I, cap. XIV, c. 129r.

<sup>83</sup> Ivi, parte I, cap. XIV, c. 127v.

<sup>84</sup> Che comunque non spariscono del tutto: ivi, parte I, cap. XV, c. 136v.

<sup>85</sup> Ivi, parte I, cap. XV, c. 136r.

<sup>86</sup> Di problematica lettura, il verso intende alludere, come spiega una nota vergata accanto al testo, forse dello stesso Contarini, alla 'cuba' bianca della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e al monumento equestre a Bartolomeo Colleoni ospitato nella sua piazza.

<sup>87</sup> Ivi, parte I, cap. XV, c. 137r. Il campanile è ovviamente quello di San Marco.

<sup>88</sup> Considerata la sua menzione accanto a Piero Dovizi, si può tentare di identificare questo Lippomano con Girolamo (Venezia, 1460 - Roma, 1527), personaggio che, come il Dovizi, fu molto legato alla famiglia Medici e ricevette di conseguenza notevoli riconoscimenti al momento dell'elezione di Leone X: Gullino 2005a, pp. 235-238. Girolamo era fratello di Niccolò, vescovo di Bergamo dal 1512 al 1516, e padre di Pietro, a sua volta nominato vescovo della città lombarda nel 1517, a soli quattordici anni, e poi destinato a percorrere un'importante carriera ecclesiastica: Gullino 2005b, pp. 246-249. L'identificazione del personaggio citato

dal Contarini con Girolamo Lippomano è proposta in Faini 2014-2017, pp. 144-145.

<sup>89</sup> Bibbiena, 1456 (?) - Venezia, 8 gennaio 1514. Su di lui: Zaccaria 1992, pp. 604-608. Non è escluso che la presenza tra gli amici del Contarini di personaggi legati a Firenze e all'ambiente mediceo sia da mettere in relazione con i giovanili rapporti intrattenuti dal nobile veneziano con il Poliziano.

<sup>90</sup> Il Dovizi fu il primo laico a ottenere questo incarico.

<sup>91</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. XV, c. 138r.

<sup>92</sup> Ivi, parte II, cap. III, c. 156r e v.

<sup>93</sup> Ivi, parte II, cap. XVII, c. 237r; cap. XVIII, c. 242v.

<sup>94</sup> Sanudo 1879-1903, XV, 1886, col. 564 (febbraio 1513). Questo il testo dell'epitaffio: "*Petri Contareni philosophi. Ad sepulcrum Julii secundi pontificis. Ad viatorem / Non te acostare a questa sepultura, / O tu che passi; va per tue facende; / Qui stan sepolte molte cosse horende / Superbia, crudeltà, sdegno e paura, / Et un corpo nemicho a la natura, / Malvagio, a cui contrasta e a cui s'arende: / Che, ancora morto tutto el mondo ofende, / Julio secondo, imago acerba e dura. / Fortuna i diede la chiave d'inferno, / Cole qual potea aprir del ciel la grada; / Ma lui contra ragion volse il governo, / Col pastoral e la sanguinea spada. / Siché due forze insieme, il mondo i' cerno / in obrobrio de Dio como che vada. / Va dunque a la tua strada. / Pensando, pianzi la ruina e 'l danno / che sotto l'ombra di costor si fanno". L'atteggiamento di ostilità del Contarini nei confronti di Giulio II è rimarcato in Brown 2011, pp. 202-203.*

<sup>95</sup> Sui componimenti letterari contro Giulio II prodotti dentro e fuori il contesto veneziano: Niccoli 1998, pp. 84-85; Eadem 2005, pp. 79-91. Per la restituzione ad Erasmo del *Iulius exclusus e coelis*: S. Seidel Menchi, in *Opera omnia* 2013, pp. 1-297.

<sup>96</sup> Sul diffondersi di questi sentimenti di autocritica nel contesto veneziano *post* Agnadello: Gilbert 1973, pp. 274-292. Per l'atteggiamento del Priuli: Olivieri 1973, pp. 411-412. Utili riflessioni sulla questione sono offerte in Olivato 1980, pp. 529-537, che individua nella consapevolezza delle proprie colpe da parte dei veneziani una delle chiavi di lettura della grande incisione di Tiziano con il *Passaggio del Mar Rosso*, risalente proprio al 1515.

<sup>97</sup> Sull'immagine di Venezia che emerge dal manoscritto: Bonciani 2019, pp. 250-274.

<sup>98</sup> Per l'affermarsi nel mondo nobiliare veneziano di una nuova disciplina etica dopo la sconfitta di Agnadello: Gilbert 1973, pp. 277-280; Tafuri 1985, pp. 11-12.

<sup>99</sup> Corboz 1980, p. 64.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Sulla questione F. Frangi, in *Tiziano* 2018, pp. 48-51, n. 7.

<sup>102</sup> Si veda *supra*, nota 14.

<sup>103</sup> È questa infatti l'ipotesi più ragionevole, per quanto non manchino episodi che documentano la presenza del paesaggio lagunare anche in dipinti non destinati a Venezia. Basti pensare al *San Sebastiano* di Liberale da Verona oggi a Brera (per il quale si veda *infra*, nota 118), alla pala Gozzi di Ancona di Tiziano e alla stessa pala di

Pesaro di Savoldo. Un caso singolare in tal senso è quello costituito dalla presenza di riferimenti più o meno circostanziati al paesaggio veneziano in alcuni dipinti devozionali di destinazione privata eseguiti a Firenze sullo scorcio del Quattrocento, dalla *Natività* di Jacopo del Sellaio del Musée Jacquemart-André di Parigi, alle numerose repliche – tradizionalmente riferite a Sebastiano Mainardi – di una raffigurazione della *Madonna col Bambino, san Giovannino e angeli*, nata all'interno della bottega di Domenico Ghirlandaio: Corboz 1980, pp. 66, 69; Puppi 1982, p. 199; Venturini 1992, p. 151; L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 162-163, n. 5-6. Non meno sorprendente appare l'ambientazione entro la piazzetta di San Marco del *Cristo deriso* inserito da Antoine Ronzen nel polittico della basilica di Santa Maria Maddalena a Saint-Maximin, in Provenza, del 1518-1520: Puppi 1982, p. 199.

<sup>104</sup> Lo rileva Hüttinger 1997, pp. 12-14. Sulla concezione metastorica della propria identità maturata in epoca medievale dai maggiori centri urbani italiani, come Roma, Firenze, Milano e Venezia: Chastel 1954, pp. 75-79; Le Goff 1982, pp. 3-43.

<sup>105</sup> Una rassegna degli studi sul tema antecedenti al 1978 si trova in Puppi 1978, ed. 1982, pp. 62-65. Per una visione complessiva del fenomeno: Rosand 2001. Una specifica riflessione sulla fisionomia assunta dal mito di Venezia negli anni che qui interessano si trova in Marx 1984, pp. 137-163. Non mi sembra apportare novità significative alla questione il volume *Il mito di Venezia* 2006. Per le ripercussioni del mito in ambito figurativo: Puppi 1978, ed. 1982, pp. 62-76; Idem 1981, ed. 1982, pp. 77-106, e le ulteriori voci bibliografiche indicate alle note seguenti.

<sup>106</sup> Sull'interpretazione della data di fondazione della città da parte di Sanudo: Tafuri 1985, p. 27, nota 9. Per una più ampia disamina della questione della nascita 'prodigiosa' di Venezia e delle relative fonti letterarie: Rosand 2001, pp. 6-19.

<sup>107</sup> Per la testimonianza dei *Mémoires* di Philippe de Commines, risalente al 1495: de Commines ed. 1843, pp. 404-406.

<sup>108</sup> Puppi 1978, ed. 1982, pp. 66-68. Felix Faber sostò a Venezia due volte, nel 1480 e nel 1483.

<sup>109</sup> L'argomento è evocato anche nel cosiddetto *Editto* concepito nei primi decenni del Cinquecento da Giovanni Battista Egnazio: la solenne iscrizione incisa su una tavola di marmo (Venezia, Museo Correr), nella quale si sottolinea come la città, "divina disponente providentia in aquis fundata", sia protetta alla stregua di mura dalle stesse acque. Sull'iscrizione, da intendersi come un falso umanistico finalizzato a simulare un editto imperiale: Settis 2015, pp. 19-23.

<sup>110</sup> Puppi 1981, ed. 1982, p. 93.

<sup>111</sup> Sulla concezione mitica del governo e del sistema legislativo veneziani: Fontana 1997, pp. 47-59, che cita tra l'altro l'*Orazione* di Giovan Giorgio Trissino per l'elezione di Andrea Gritti, nel 1523, nella quale le leggi che governano la città vengono considerate come "da Iddio stesso mandate" (p. 47).

<sup>112</sup> Puppi 1982, pp. 183-184, sottolinea come la perce-

zione del carattere divino di Venezia si affermi in particolare tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, grazie anche agli scritti di Marin Sanudo.

<sup>113</sup> Una prerogativa, questa, comune a molti altri centri urbani italiani (Le Goff 1982, pp. 13-16) a partire ovviamente da Roma, ma che nel capoluogo veneto si afferma con insuperata nitidezza: Puppi 1982, pp. 188-192; Rossi, Rovetta 1983, pp. 104-105; Benzoni 1990, pp. 46-47. Lo dimostra anche la definizione virgolettata inserita nel testo, tratta da Francesco Sansovino 1562, p. 69r.

<sup>114</sup> Marx 1978. Per il tema delle città che, a partire da Costantinopoli, maturano nel corso dei secoli l'identità di 'seconda Roma': Settis 1986, pp. 422-435.

<sup>115</sup> Si veda *supra*, nota 106. Per le rappresentazioni di Venezia come Giustizia: Rosand 2001, pp. 26-36.

<sup>116</sup> Sul tema: Corboz 1980, pp. 63-70; Puppi 1981, ed. 1982, pp. 77-106; Puppi 1982, pp. 183-213; Loechel 1996, pp. 603-721.

<sup>117</sup> Sul dipinto, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: Simonetti 1986, pp. 113-114, nn. 49-51, e Ballarin 1995-1996, vol. II (tavole), parte I, tomo 1, figg. 314-316, con datazione circa 1543-1544. Per le sue singolari prerogative iconografiche: Corboz 1980, p. 66; *Architettura* 1980, p. 70, n. 20; Puppi 1982, p. 202; Rosand 2001, p. 16. Un'ulteriore, vistosa incursione del paesaggio lagunare, suggerita in quel caso dai contenuti allegorici dell'opera, si ritrova nel *San Marco che porge a Venezia il suo stendardo*, eseguito sempre da Bonifacio Veronese tra il 1531 e il 1532 per il magistrato del Monte dei Sussidi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito presso la Fondazione Giorgio Cini: Simonetti 1986, p. 103, n. 19). Ancora di Bonifacio va rammentata la bella veduta, con il campanile di San Marco in evidenza, che si apre sulla destra della *Madonna col Bambino e i santi Caterina, Pietro, Giovanni Battista e Girolamo*, conservata a Ca' Rezzonico a Venezia: A. Gentili, in Scirè Nepi, Gentili, Romanelli, Rylands 2002, p. 244.

<sup>118</sup> Concentrando innanzitutto lo sguardo sull'ambito veneto tardoquattrocentesco, va ad esempio ricordato il notevole scorcio di canale, di indubbia connotazione veneziana ma di problematica identificazione, che fa da quinta al *San Sebastiano* di Liberale da Verona conservato alla Pinacoteca di Brera: Corboz 1980, p. 64. Eseguito entro gli ultimi due decenni del Quattrocento (A. Bacchi, in *Pinacoteca* 1990, pp. 344-349, n. 189; Vinco 2008, pp. 296-305), il dipinto proviene dalla chiesa di San Domenico ad Ancona. La familiarità di Liberale col paesaggio veneziano non deve sorprendere se si considera l'accertata attività in laguna del pittore nella seconda metà degli anni ottanta del Quattrocento: Danzi 1997, pp. 235-241.

<sup>119</sup> Per la vicenda critica dell'opera: S. Facchinetti, in *In the Age* 2016, p. 107, n. 28. Sulla veduta del dipinto: Puppi 1981, ed. 1982, pp. 91-92, le cui osservazioni sono accolte e ampliate in Dal Pozzolo 2009, pp. 279-281. La datazione dell'opera è collocata da Ballarin 1979, p. 229, al 1498-1499. L'indicazione è ribadita da Lucco 1995, pp. 20, 64, che sottolinea la rarità del motivo dell'inserzione della veduta di Palazzo Duca-

le. Collareta 2006, pp. 150-153, mette invece l'accento sulla singolarità dell'atteggiamento della Madonna leggente e quasi disinteressata al Bambino: secondo lo studioso quest'ultimo andrebbe pertanto interpretato non come una presenza reale ma come una visualizzazione del mistero su cui si sta concentrando Maria, vale a dire quello dell'Incarnazione di Cristo. È inoltre opportuno segnalare che secondo Corboz 1980, p. 68, e Puppi 1981, ed. 1982, pp. 91-92, il dipinto avrebbe come obiettivo quello di proporre un'identificazione tra Venezia e la Vergine.

<sup>120</sup> Rimangono peraltro attuali i rilievi sulle difficoltà della storiografia nell'affrontare nel suo complesso il problema espressi da Gibbons 1977, pp. 174-175, e Bologna 1982, ed. 1992, p. 48. Per una ricognizione della diffusione delle vedute urbane nella pittura italiana: *La rappresentazione* 2003. Un'esplorazione del tema dedicata al contesto veneto e, più specificamente, alle vedute di città murate della Terraferma della Repubblica, è condotta in Mazzi 1988, pp. 195-205. Sulle rappresentazioni autonome di città, tra cartografia e vedutismo: *Città d'Europa* 1996; *Tra oriente* 2004.

<sup>121</sup> Un approccio in fondo non troppo distante, almeno sul piano ideativo, da quello fornito dal dipinto di Giorgione a Oxford si ritrova nella *Madonna col Bambino* di Vincenzo Catena, già presso le Trafalgar Galleries a Londra, nella quale è chiaramente riconoscibile una rappresentazione del campo di Santa Maria Formosa a Venezia: Dal Pozzolo 2006, pp. 37-38; Idem 2009, p. 291, con datazione poco dopo il 1512. Particolare interesse rivestono le inserzioni di scorci urbani della città riscontrabili in alcune opere di destinazione pubblica riferibili ai primi decenni del Cinquecento, come l'*Annunciazione* di Francesco di Simone da Santacroce (Bergamo, Accademia Carrara), datata 1504, contraddistinta da una veduta molto accurata della chiesa di San Francesco della Vigna (G. Valagussa, in *Bergamo* 2001, p. 78, n. I.4). Il censimento di queste vedute veneziane cinquecentesche non può ovviamente eludere il caso della pala Gozzini di Tiziano (1520), destinata alla chiesa di San Francesco ad Ancona, nella quale il pittore inserì uno spettacolare scorcio del bacino di San Marco: Gentili 1992, pp. 89-97. Tiziano replicherà di lì a breve il motivo nel *San Cristoforo* di Palazzo Ducale, eseguito intorno al 1523 per il nuovo doge Andrea Gritti: E. Merkel, in *Tiziano* 1990, pp. 184-186, n. 15.

<sup>122</sup> Si veda in proposito Rovetta 1987, pp. 269-287, che, con riferimento anche agli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, analizza le contaminazioni tra la rappresentazione dei contesti urbani e l'iconografia della Gerusalemme celeste, oltre che di quella terrena. Il sovrapporsi di elementi realistici e di riferimenti simbolici nelle vedute di città che compaiono nella pittura quattrocentesca fiamminga di tema sacro è indagato con illuminanti osservazioni da Harbison 1995, pp. 21-34. Non vanno poi dimenticate le esortazioni che scaturivano dalla letteratura devozionale, e specialmente dal *Giardino de Oratione*, il manuale di preghiera composto poco dopo la metà del Quattro-

cento, in cui si invitava il devoto a immaginare che i fatti evangelici si svolgessero nella città a lui più familiare. Sulla questione si veda Bologna 1982, ed. 1992, pp. 48-53, che, alla luce della genesi veneziana del libretto di preghiere, ha proposto di individuare in quel testo un viatico al diffondersi di queste ambientazioni urbane attualizzate nelle opere prodotte negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento in laguna. Per quanto riguarda il passo del *Giardino de Oratione* cui lo studioso fa riferimento (ricordato nella medesima prospettiva anche in Mazzi 1988, pp. 195-196), si veda il capitolo I. Uno sguardo sulla produzione pittorica veneta del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento evidenzia la diffusione di questa consuetudine anche in relazione a contesti urbani o paesaggistici extraveneziani, ma comunque riconducibili ai territori della Repubblica. Emblematico è il caso di Cima da Conegliano (Mazzi 1988, pp. 197-200), la cui più spettacolare incursione in questo campo si trova nella giovanile *Madonna col Bambino e un devoto* (Berlino, Gemäldegalerie), ambientata sulle quinte di un paesaggio collinare identificato con puntualità in *Cima da Conegliano* 2010a, pp. 12-13. Di qualche anno successive sono la *Madonna col Bambino e la Veronica* di Pier Maria Pennacchi (Basilea, Kunstmuseum), ambientata sulle quinte del palazzo dei Trecento a Treviso (G. Fossaluzza, in *Giorgione* 2009, pp. 468-469, n. 88: circa 1506-1507), e la *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, santa Caterina e un devoto* di Giovanni Buonconsiglio, il Marescalco (Padova, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo), nella quale compare sul fondo la rocca di Montagnana (C. Accornero, in *Giorgione* 2009, p. 469, n. 89).

<sup>123</sup> Lo ribadisce Dal Pozzolo 2009, pp. 278-281, che riconosce nel dipinto di Giorgione una "deliberata visualizzazione del mito di Venezia".

<sup>124</sup> Lucco 1995, p. 64 (con riferimento alla *Madonna leggente* di Giorgione).

<sup>125</sup> È necessario sottolineare come le due più rilevanti vedute veneziane di Savoldo, quelle del *Riposo* Castellarco Albani e del *Ritratto di donna in figura di santa Caterina d'Alessandria*, presentino anche alcuni aspetti anomali, da individuare nei dettagli che, in entrambi i casi, sono aggiunti sulla destra dello scorcio urbano, senza che essi presentino alcun plausibile riscontro col volto reale di quella zona di Venezia. Mentre nel ritratto questo brano prende le forme di una torre a pianta circolare (con l'interno illuminato da fiamme intense) e di un casolare agreste, dietro ai quali si staglia l'incombente profilo di una rupe, nel *Riposo* esso si configura in sostanza come una torre diroccata, attorno alla quale si affaccenda una folla brulicante di persone. In quest'ultimo edificio Corboz ha proposto di riconoscere una rievocazione della torre di Babele, interpretando il motivo come il segno di uno sguardo negativo sulla Repubblica, trasformata in una "Babilonia moderna", che sarebbe sotteso al dipinto: Corboz 1980, p. 64. Ribadita da Puppi 1982, p. 201, e da Loechel 1996, p. 642, questa esegesi è stata ribaltata da Bernard Aikema che, pur confermando il rimando

alla torre di Babele, ha tuttavia proposto di leggere il suo inserimento come un'allusione a Roma-Babilonia, che nella concezione della tela verrebbe a contrapporsi all'immagine, in questo caso del tutto positiva, di Venezia-Gerusalemme: Aikema 1993, pp. 104-111. Il profilo pressoché antitetico di queste ipotesi invita ad affrontare la questione con prudenza e a non forzare oltre il consentito la soluzione del rebus. Per quanto la rappresentazione delle torri di Babele non fosse insolita a Venezia al tempo di Savoldo (Pietrogiovanna 2007, pp. 113-118), è il caso di precisare, innanzitutto, come i brani dei due dipinti non presentino nessuna prerogativa che consenta di identificarli con la leggendaria costruzione di cui parla la Bibbia. Lo conferma una circostanza mai rilevata, e cioè che i personaggi raffigurati attorno alla torre nel *Riposo durante la fuga in Egitto* sono in realtà intenti a costruire imbarcazioni (F. Frangi, in *Tiziano* 2018, pp. 48-51, n. 7). Al riguardo si può dunque solo dire che entrambi gli edifici raffigurano delle torri fortificate e che la loro struttura rivela dei rapporti con gli studi dedicati da Leonardo a quello specifico motivo architettonico: Falciani 2003, pp. 124-129. Quanto poi al significato connesso a queste presenze, mi pare altamente improbabile che esso vada ricercato in direzione di una concezione di Venezia come "Babilonia moderna", che porrebbe le opere di Savoldo in aperta dissonanza con il mito della città (il discorso vale anche per l'interpretazione in chiave negativa della veduta di Venezia nel *San Cristoforo* di Tiziano in Palazzo Ducale, proposta da Corboz 1980, p. 64). È semmai più ragionevole che quelle invenzioni siano da interpretare come un omaggio alle mode figurative contemporanee da parte di Savoldo, che nella rupe alle spalle della torre nel *Ritratto di donna in figura di santa Caterina d'Alessandria* ribadisce infatti la sua ammirazione per il carattere visionario dei paesaggi di Joachim Patinier e degli altri protagonisti della pittura fiamminga di primo Cinquecento ben noti sulla piazza veneziana.

<sup>126</sup> Un accenno alla contaminazione tra l'immagine dei pastori dell'Adorazione evangelica a quelli dell'Arcadia è fornito da Collareta 2011, p. 151, in riferimento all'*Adorazione dei pastori* di Lorenzo Lotto della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, per la quale si veda più avanti nel testo.

<sup>127</sup> Gilbert 1986, pp. 169-170, n. 12, p. 515; E. Lucchesi Ragni, in *GGs* 1990, pp. 174-177, n. I.30; Frangi 1992, pp. 122-124, n. 38. Attestato nel 1927 nella collezione di Alessandro Contini Bonacossi a Firenze, il dipinto proveniva dalla collezione del duca di Anhalt-Dessau, a Dessau-Wörlitz, in Sassonia, dove probabilmente già si trovava alla fine dell'Ottocento. Nulla si sa sulla sua storia antecedente. Non presenta significative varianti iconografiche la replica molto ammalorata ma certamente autografa della tela di Los Angeles conservata nella collezione Earl of Wemyss a Gosford House, presso Longniddry, in Scozia: Frangi 1992, pp. 125-126, n. 39. Le notizie circa la sua storia antica si fermano al 1871, quando l'opera è segnalata da Crowe, Cavalcaselle 1871, ed. 1912, III, p. 318, già nell'attuale sede.

<sup>128</sup> Come ha rilevato Parisio 1989, p. 450, alcuni dettagli del villaggio sono derivati dagli edifici sul fondo del *Figliol prodigo* inciso da Dürer nel 1496.

<sup>129</sup> La zampogna è evocata a più riprese anche nel testo del Contarini come attributo dei quattro pastori protagonisti del racconto. Dal momento che la sua presenza non conferisce ai personaggi alcuna dimensione negativa, mi risulta difficile seguire l'ipotesi di Aikema 1993, p. 103, che, nell'interpretare il *Pastore col flauto* di Savoldo come un pellegrino, individua nel pastore con la zampogna visibile sul fondo della tela una sorta di suo contraltare morale, e cioè una raffigurazione del falso pellegrino. Sulle oscillazioni terminologiche nella denominazione antica degli strumenti a fiato connessi all'ambito pastorale: Mauri 2008, pp. 116, 121-122, note 1-4.

<sup>130</sup> E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, pp. 174-177, n. I.30; Frangi 1992, pp. 122-124, n. 38; Aikema 1993, pp. 99-102.

<sup>131</sup> Sulle relazioni con questa tradizione offre alcune indicazioni di apertura Gentili 1990, pp. 65-70.

<sup>132</sup> Un episodio emblematico della fortuna delle tematiche pastorali in area veneziana è quello rievocato in Grignani 1973, pp. 78-115, e in Romano 1982, ed. 1998, pp. 48-50. I riflessi figurativi veneziani di questa tradizione letteraria, con riferimento specialmente al tema della festa campestre, sono ripercorsi in Holberton 1993, pp. 245-262. Si inseriscono perfettamente in questo contesto le tavolette con le *Storie di Damone e Tirsi* di Andrea Previtali alla National Gallery di Londra (A. Mazzotta, in *Pietro Bembo* 2013, p. 199, nn. 3.7-3.8) che, come ha intuito Ernst Gombrich, traducono le vicende raccontate nelle *Rime* di Antonio Tebaldeo, pubblicate per la prima volta a Modena nel 1498 e poi più volte ristampate a Venezia all'aprirsi del Cinquecento.

<sup>133</sup> Per la vicenda critica del dipinto: Whitaker, Clayton 2007, pp. 185-187, n. 58; S. Facchinetti, in *In the Age* 2016, p. 145, n. 43, che ne ripropongono il riferimento al giovane Tiziano. Michiel menziona nella collezione di Giovanni Ram, da lui visitata nel 1530, un "pastorello" di Giorgione che, secondo la lettura del passo normalmente accolta, terrebbe in mano un frutto. Per l'ipotesi che la descrizione di Michiel alluda invece a un pastore con un flauto: Lauber 2009, p. 203, nota 45.

<sup>134</sup> Per quanto riguarda Sebastiano del Piombo, mi riferisco ovviamente alla rappresentazione del *Pastore col flauto*, di spiccata intonazione giorgionesca, nota in più esemplari riferiti con fortune alterne alla fase giovanile del pittore. Gli studi più affidabili (Hirst 1981, pp. 29-30; M. Lucco, in *Sebastiano* 2008, p. 112, n. 9) riconoscono come versione autografa la tela conservata presso la collezione Earl of Pembroke, a Wilton House. Per il *Pastore con il flauto di Pan* di Palma il Vecchio (già Zurigo, collezione privata): Rylands 1988, p. 213, n. 37, con una proposta di datazione al 1516-1518 circa. Per il *Pastore col flauto* del Museo Civico di Padova assegnato a Lorenzo Luzzo: G. Baldissin Molli, in *Da Bellini* 1991, pp. 137-138, n. 64, con datazione intorno al 1520. Si collega a questa tradizione il per-

duto dipinto realizzato intorno alla metà degli anni venti del Cinquecento dal veronese Francesco Torbido nel quale, come riferisce una lettera scritta nel 1546 da Pietro Aretino, era raffigurato Francesco Badoer, figlio del patrizio veneziano Giovanni Badoer, in veste di pastore (Aretino ed. 1997-2002, III, 1999, p. 479, n. 637: per un riepilogo delle testimonianze sul dipinto: Plebani 2012, pp. 15-16). È importante rilevare che in gioventù Giovanni Badoer aveva a lungo coltivato la passione per la poesia arcadica: Grignani 1973, pp. 78-115; Dionisotti 1987, ed. 1995, p. 116; Ferrari 2014, pp. 122-124, 147-149. Non mi pare che quest'aspetto della personalità del nobile veneziano sia mai stato posto in relazione al ritratto ricordato dall'Aretino.

<sup>135</sup> Di opinione differente è Gentili 1990, p. 70, che individua "in ordine sparso" nel paesaggio "una serie di elementi che radunati competono alla Natività di Cristo". Nella stessa sede lo studioso propone peraltro di leggere in modo decisamente più verosimile la regia del dipinto nel segno di una sorta di "utopia agricolo pastorale". Secondo Del Bravo 2008, p. 155, il personaggio sarebbe invece da identificare con Mosè.

<sup>136</sup> Un'indicazione contraria in questo senso potrebbe essere individuata nella somiglianza che lega il pastore di Los Angeles a quelli messi in scena da Savoldo nelle sue rappresentazioni dell'*Adorazione dei pastori* e in particolare in quella, pressoché coeva, della Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia, nella quale si affaccia sulla sinistra un personaggio che presenta un identico cappello di panno a larghe tese e dettagli di acconciatura simili a quelli del protagonista del dipinto Getty. Allargando poi lo sguardo al di là dei confini del catalogo savoldesco, va notato come gli attributi che l'individuo del dipinto americano esibisce, dal bastone alla borraccia, allo stesso flauto, presentino una puntuale corrispondenza con quelli che qualificano i protagonisti di numerose *Adorazioni dei pastori* realizzate in un contesto cronologico e geografico contiguo, da quella di Bernardino Licinio alla Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia, a quella di Bonifacio Veronese della City Art Gallery di Birmingham, alle grandi pale di Moretto e di Lattanzio Gambara rispettivamente alla Gemäldegalerie di Berlino (da Santa Maria della Ghiaia a Verona) e nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia. Credo tuttavia che queste affinità siano da leggersi semplicemente come l'inevitabile e ovvia conseguenza della comune identità pastorale dei personaggi raffigurati.

<sup>137</sup> Proprio alla luce della collocazione cronologica del dipinto savoldesco, c'è da chiedersi se la sua concezione non sia da porsi in relazione, oltre che con la tradizione iconografica cui si è fatto riferimento, anche con la rinnovata celebrazione dell'attività agricola e delle sue nobili prerogative morali che permea gli scritti e l'esperienza professionale di agronomo intrapresa a partire dagli anni trenta dal Cinquecento dal bresciano Agostino Gallo (per il quale si veda il capitolo II). Su questo argomento ho in preparazione uno studio specifico.

<sup>138</sup> Questo paragrafo riprende e rielabora i contenuti presentati in Frangi 2009, pp. 29-46. Segnalo che il col-

legamento tra l'*Adorazione dei pastori* di Lorenzo Lotto della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e il testo del Contarini, che costituisce l'ossatura del contributo del 2009, è ripetuto in Brown 2012, pp. 455-456.

<sup>139</sup> Il dipinto venne acquistato da Paolo Tosio tra il 1824 e il 1825 a Bergamo, presso l'antiquario Giovanni Querci della Rovere. Secondo una notizia recuperata da Boselli tra le carte Tosio (Panazza 1958, p. 138), il Querci della Rovere avrebbe indicato al Tosio che l'opera proveniva dalla collezione dei conti Baglioni di Perugia. Va però precisato che questa informazione non compare nella descrizione della raccolta Tosio fornita pochi mesi dopo dal Brognoli 1826, p. 213, secondo il quale la tela sarebbe stata commissionata dalla famiglia Gussoni (la notizia è ripetuta dall'Odorici 1853, p. 152). I Gussoni erano una famiglia nobile veneziana con diramazioni anche a Bergamo: Coronelli 1693, p. 52. Sulle sue committenze artistiche veneziane in epoca rinascimentale: Ceriana 1992-1993, pp. 28-36. Occorre segnalare che tra le opere di Lotto a suo tempo conservate nelle raccolte private Carlo Ridolfi menziona ben tre dipinti nella casa veneziana di un "cavalier Gussoni", vale a dire Vincenzo Gussoni, nessuno dei quali è oggi identificabile con certezza: "Il signor cavalier Gussoni ha una figura di Nostra Donna con due sante a lato, e Santa Caterina legata alla ruota mezza figura, ed un piccolo Crocifisso con le Marie molto delicato": Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, 1914, p. 145. Il proprietario delle opere è il medesimo che, come si apprende sempre da Ridolfi, conservava anche un dipinto di Savoldo raffigurante un "capriccio di mezze figure finte di notte" (si veda capitolo II, nota 242).

<sup>140</sup> La connotazione socialmente elevata dei pastori è infatti confermata dal dettaglio dell'anello che il personaggio di destra tiene all'indice della mano sinistra.

<sup>141</sup> Brognoli 1826, p. 216. Va precisato che nel descrivere l'opera Brognoli estende in modo fantasioso le sue implicazioni ritrattistiche anche alla Madonna e agli angeli alle spalle dei pastori, nei cui volti identifica senza motivo le effigi della madre e delle figlie dei fratelli Gussoni.

<sup>142</sup> Passamani 1988, p. 45; P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto* 1998, pp. 188-190, n. 39; E.M. De Pascale, in *Da Raffaello a Ceruti* 2004, pp. 77-81, n. 4; Fletcher 2009, p. 31; R. Poltronieri, in *Dal Pozzolo* 2021, pp. 286-287, n. I.82.

<sup>143</sup> Non mi sembra infatti che nelle ripetute declinazioni di quel tema da parte di Savoldo si possano riconoscere con sufficiente affidabilità travestimenti ritrattistici nei panni dei pastori. Di differente opinione Gentili, in Finocchi Ghersi, Gentili, Corsato 2007, p. 26, che propone di scorgere un ritratto nascosto nel pastore affacciato sulla sinistra dell'*Adorazione dei pastori* realizzata per San Giobbe. Ulteriori ipotesi riguardo alla presenza di ritratti nascosti in questo dipinto sono state ventilate da Faini 2014-2017, pp. 138-139.

<sup>144</sup> Considerato che i due committenti, sotto le vesti da pastori, lasciano visibili i loro abiti normali, il dipinto lottesco si colloca in una situazione intermedia tra il

vero e proprio ritratto nascosto e il ritratto in figura. Al riguardo si veda lo schema inserito alla fine del presente capitolo.

<sup>145</sup> Per il dipinto si veda capitolo II, nota 167. Sul tema dei ritratti nascosti nell'ambito della rappresentazione dell'*Adorazione dei magi*: Hatfield 1976, pp. 90-92; Büttner 1983, pp. 19-33, e soprattutto pp. 197-199. Per l'inserimento in questa problematica dell'*Adorazione dei magi* eseguita da Filippino Lippi nel 1496 per San Donato a Scopeto (Firenze, Galleria degli Uffizi): J.K. Nelson, in Zambrano, Nelson 2004, pp. 469-479. Per le analoghe presenze ritrattistiche nel corteo dei re dell'*Adorazione dei magi* di Domenico Veneziano a Berlino: Ames-Lewis 1979, pp. 67-90. Come già ha rilevato Hatfield, è probabile che la frequenza di questi inserti ritrattistici nelle rappresentazioni fiorentine del tema sia da leggersi anche come conseguenza della promozione del culto per i tre re da parte dell'influente Compagnia de' Magi del capoluogo toscano. Basti pensare, al riguardo, alle periodiche rappresentazioni processionali dedicate ai magi dalla confraternita, che dovevano favorire una particolare dimestichezza tra quei protagonisti della storia sacra e i presenti alle cerimonie. Le sollecitazioni figurative che queste e altre analoghe celebrazioni dedicate ai magi poterono esercitare sull'iconografia dell'*Adorazione* erano già state colte da Mâle 1910, pp. 261-270.

<sup>146</sup> Debiaggi 2002, pp. 72-74. L'*Adorazione dei magi* fa parte del ciclo di affreschi della cappella dell'Assunta, realizzato tra il 1532 e il 1534: E. Villata, in *Arti figurative* 2009, pp. 11-35; G. Renzi, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 393-402. Tornando in ambito veneziano, incontrovertibile è la presenza di due ritratti in figura di magi nell'*Adorazione dei magi* di Orazio Vecellio, ultimata nel 1566 e conservata in San Biagio a Calalzo di Cadore: G. Tagliaferro, in *Le botteghe* 2009, pp. 206-208.

<sup>147</sup> Firenze, Galleria degli Uffizi.

<sup>148</sup> Va ricordato però che Vasari registra un caso di ritratto, o meglio di autoritratto in veste di pastore, già in un'opera di circa un decennio anteriore, vale a dire l'*Adorazione dei pastori* realizzata nel 1485 da Domenico Ghirlandaio per la cappella Sassetti in Santa Trinita. Secondo lo scrittore, infatti, in quel dipinto il pittore "ritrasse se medesimo" (Vasari 1550, ed. 1986, I, p. 460): un'indicazione che è solitamente interpretata identificando l'autoritratto di Domenico nel pastore inginocchiato che indica la Natività.

<sup>149</sup> Kent 1983, pp. 539-541; J.K. Nelson, in *L'officina* 1996, p. 88, n. 8; J.K. Nelson, in Zambrano, Nelson 2004, p. 572, nota 105.

<sup>150</sup> Sul Bongianani si veda anche Zarri 1990, pp. 29-30.

<sup>151</sup> Kent 1983, pp. 539-541.

<sup>152</sup> Alla luce della militanza religiosa del committente, non va trascurato il fatto che l'identificazione del pastore inginocchiato con Jacopo Bongianani sembra porsi in contraddizione con la condanna pronunciata da Savonarola nelle *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, del 1496, nei confronti della consuetudine di rappresentare le figure sacre prendendo come modelli i personaggi contemporanei: Savonarola ed. 1971, II, pp.

25-26. La questione è stata affrontata da J.K. Nelson, in *L'officina* 1996, p. 88, che ha giustamente rilevato come la trasfigurazione in chiave pastorale del Bongianni e la professione di modestia che la ispirava potessero di fatto consentire l'accoglimento del suo ritratto nascosto anche nell'ambito della Firenze savonaroliana. In aggiunta a queste considerazioni è il caso di sottolineare come le parole del predicatore ferrarese sembrino indirizzarsi soprattutto contro l'abitudine di trasferire nell'immagine religiosa le prerogative sfarzose dell'abbigliamento moderno e non facciano allusione alla rappresentazione dei committenti sotto forma di ritratti nascosti. Sulla questione si veda anche capitolo II, nota 169.

<sup>153</sup> L'indicazione è di J.K. Nelson, in *L'officina* 1996, p. 88.

<sup>154</sup> Il passo è tratto da uno dei sermoni di Savonarola sul salmo "Quam bonus Israel Deus..." Ho ricavato la citazione da Hatfield 1995, p. 91.

<sup>155</sup> Restando nell'ambito fiorentino a cavallo tra i due secoli, ha buone possibilità di rientrare nella tipologia qui indagata anche l'*Adorazione dei pastori* di Piero di Cosimo conservata alla City Art Gallery di Manchester, databile intorno al 1503: A. Nesi, in *Piero* 2015, p. 306, n. 47. Specie il pastore inginocchiato nel primo piano del dipinto sembra infatti presentare connotati ritrattistici.

<sup>156</sup> Reggiani Rajna 1951, pp. 344 sgg.; l'ipotesi è ribadita in Romano 1981, p. 51, e in Negro, Roio 1998, pp. 144-146. Prima dell'indicazione della Reggiani Rajna, la figura era stata a lungo ritenuta un ritratto nascosto di Girolamo Casio.

<sup>157</sup> Col capo incoronato da un serto vegetale si presenta anche l'enigmatico pastore visibile nel fondo della *Madonna del coniglio* di Tiziano al Louvre (Wethey 1969-1975, I, 1969, pp. 105-106, n. 80), nel quale è stato a volte riconosciuto un ritratto nascosto di Federico II Gonzaga, committente dell'opera: Hood, Hope 1977, p. 535, nota 14; Béguin 1980, pp. 479-484; J. Habert, in *Le siècle* 1993, pp. 566-567, n. 160. L'eventualità è però valutata con molta prudenza in Fletcher 2000, p. 638, e in B.W. Meijer, in *Il Rinascimento* 1999, p. 515, n. 147.

<sup>158</sup> Per la proposta di riconoscere nei pastori dei due dipinti di Giorgione e di Giovanni Agostino da Lodi dei ritratti mascherati di nobili veneziani: M. Lucco, in *Bellini* 2006, pp. 116-118, 126-127, nn. 17, 20. Più plausibile sembra il riconoscimento di un ritratto nascosto nel pastore inginocchiato al centro dell'*Adorazione dei pastori e santi* di Cima da Conegliano della chiesa dei Carmine a Venezia, commissionata da Giovanni Calvo e databile sullo scorcio del primo decennio del Cinquecento: Humfrey 1983, pp. 161-162.

<sup>159</sup> Dal Pozzolo 2006, pp. 39-45: circa tra il 1512 e il 1515; M. Lucco, in *Bellini* 2006, pp. 122-125, n. 19: circa 1520-1522. Non è nota la provenienza originaria dell'opera, che prima del 1790 si trovava in palazzo Giustiniani de' Vescovi a San Barnaba, a Venezia.

<sup>160</sup> L'ipotesi di riconoscere nel pastore inginocchiato il ritratto del committente è già suggerita in Dal Pozzolo 2006, p. 45.

<sup>161</sup> Va peraltro detto che la presenza di pastori bambini

non è poi così rara: lo testimonia, restando in un ambito contiguo all'esemplare di Catena, l'*Adorazione dei pastori* di Giovanni Cariani conservata presso le collezioni reali inglesi: Whitaker, Clayton 2007, pp. 198-199, n. 62.

<sup>162</sup> Alla luce dell'analogia, in termini di invenzione, tra il dipinto del Metropolitan e l'*Adorazione dei pastori* bresciana di Lotto, è di un certo interesse segnalare che quest'ultimo doveva essere in rapporti piuttosto stretti con Catena. Lo fa pensare il fatto che, nel 1531, alla morte di quest'ultimo, Lorenzo fu chiamato, insieme a Tiziano e a Bonifacio Veronese, a occuparsi dei lasciti effettuati a scopo benefico dal pittore. Sui rapporti tra Lotto e Catena: Fletcher 1981, pp. 459-460.

<sup>163</sup> *Ibidem*; Dal Pozzolo 2006, pp. 59-65.

<sup>164</sup> Destinato alla chiesa di San Lorenzo a Brescia, il dipinto venne eseguito su commissione del prevosto Alessandro Averoldi, in rapporti anche con Romano e Calisto Piazza (Karczewska 2006, pp. 59-84; per un profilo della figura dell'Averoldi, appartenente a un ramo della famiglia bresciana distinto da quello di Giovan Paolo: Pasotti 2007-2008, pp. 21-34). L'ipotesi che l'opera di Licinio sia stata realizzata per la cappella di Alessandro Averoldi in San Lorenzo inviterebbe a immaginare una datazione in prossimità del 1538, anno di fondazione del sacello. I dati di stile hanno tuttavia sollecitato una collocazione più precoce, intorno al 1530: G. Fossaluzza, in *Pinacoteca* 2014, pp. 162-165, n. 91.

<sup>165</sup> Vertova 1975, pp. 413-414, n. 19. La studiosa definisce esplicitamente il dipinto come una "Sacra Famiglia venerata da due devoti in abito di pastori", proposta accolta in Karczewska 2006, p. 84. Per quanto il confronto con le fisionomie della Vergine e del san Giuseppe ponga in evidenza il maggior grado di realismo con cui sono indagati i volti dei due pastori, è doveroso domandarsi se quello scarto non trovi ragione nella singolare discontinuità che spesso affiora nel linguaggio di Licinio, manifestandosi proprio in un differente impegno di approfondimento naturalistico nella resa delle figure, anche all'interno di una medesima opera. I vigorosi accenti di verità di quelle teste ricompaiono del tutto analoghi, infatti, in altri protagonisti del repertorio di Bernardino per i quali l'identificazione ritrattistica non risulta in alcun modo percorribile; ad esempio nei soldati ai piedi della *Resurrezione* della chiesa di San Giovanni Battista a Lonato, del 1528: Vertova 1975, p. 421, n. 55. Come ha rilevato G. Fossaluzza, in *Pinacoteca* 2014, p. 162, dei due pastori del dipinto di Brescia, quello che ha maggiori chances di configurarsi come un ritratto nascosto è in ogni caso il personaggio di sinistra, dalla fisionomia più curata e meglio indagata. La Vertova estende le medesime considerazioni proposte per l'opera di Brescia anche a un'altra *Adorazione dei pastori* di Bernardino Licinio già a Londra nella collezione A. Ruck: Vertova 1975, p. 423, n. 62. La qualità della riproduzione dell'opera pubblicata dalla studiosa non rende però possibile verificare l'ipotesi.

<sup>166</sup> Padova, Musei Civici agli Eremitani: C. Furlan, in *Da Bellini* 1991, pp. 164-166, n. 81. La studiosa propone di datare la pala tra il 1532 e il 1537. Per la ricostruzione della vicenda del pittore A. Ballarin, ivi, pp. 159-164, nn. 79-80.

<sup>167</sup> C. Furlan, ivi, p. 165. Si accosta per molti aspetti alla tematica qui discussa anche la pala d'altare con l'*Adorazione del Bambino* eseguita da Battista Dossi (forse con la collaborazione del fratello Dosso) per il duomo di Modena e oggi conservata nella locale Galleria Estense. Commissionata dal duca Alfonso I d'Este ed eseguita tra il 1533 e il 1534, la tavola raffigura la Vergine e san Giuseppe in adorazione del Bambino, affiancati da altri tre personaggi in abiti contemporanei, tra i quali soprattutto i due in piedi presentano chiari connotati ritrattistici (le ipotesi circa la loro identificazione con esponenti della corte estense sono riepilogate in V. Romani, in Ballarin 1995, I, pp. 361-362). Per quanto i tre non presentino prerogative pastorali, la loro entrata in scena sembra rievocare esplicitamente quella dei pastori della Natività, tanto più che sul fondo del dipinto compare proprio la scena dell'Annuncio dell'angelo a quei protagonisti. Una difficoltà rispetto a questa ipotesi è però fornita dalle tracce di aureola (originale?) emerse in occasione del recente restauro attorno al volto di uno dei due uomini in piedi: M. Toffanello, in *Gli Este* 2014, p. 140, n. 22; Pattanaro 2014, p. 111. Sta di fatto che in questo caso, più che a veri e propri ritratti nascosti, occorrerà pensare a ritratti in figura di santi o di pastori.

<sup>168</sup> Tafuri 1985, p. 11.

<sup>169</sup> Per il dipinto, destinato alla chiesa di San Francesco a Bologna e oggi presso la locale Pinacoteca: A. Mazza, in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 146-148, n. 5.

<sup>170</sup> San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage: L. Ruiz Gómez, in *Juan Bautista Maíno* 2009, pp. 156-161, n. 27. Il dipinto, la cui committenza non è nota, presenta sulla sinistra due notevoli ritratti in veste di pastori.

<sup>171</sup> Ne fornisce una singolare conferma un poema in esametri latini del gesuita milanese Tommaso Ceva, dal titolo *Iesus Puer*, pubblicato a Milano nel 1690, nel quale, come mi ha fatto notare Giovanni Agosti, compaiono quattro pastori con nomi arcadici che cantano lodi a Gesù Bambino. Dalla lettura del testo si apprende infatti che dietro ai quattro si celano in realtà le figure dello stesso Ceva e di altri tre letterati del suo tempo: Carlo Maria Maggi, Francesco de Lemene e Giovanni Battista Pastorini (Tommaso Ceva ed. 2009). In questo caso il travestimento pastorale va letto soprattutto alla luce della contemporanea rinascita della cultura arcadica, che in quello stesso 1690 porterà alla fondazione dell'Accademia dell'Arcadia a Roma: Lombardi 2010, pp. 425-435.

<sup>172</sup> Frasson 1983, p. 264. Un simile sconcerto per queste discontinuità narrative era stato espresso da Zorzanello 1923, p. 276.

<sup>173</sup> Va detto, al riguardo, che le connessioni individuate da Aikema 1993, p. 116, tra il testo di Contarini e le *Natività* "finte di notte" eseguite da Savoldo nei suoi anni più avanzati non sembrano supportate da argo-

menti convincenti. L'ambientazione notturna della Natività e il motivo del Bambino che si tramuta in fonte di luce, ispirato alle *Rivelazioni* di santa Brigida, sono infatti elementi troppo diffusi a quelle date perché se ne possa riconoscere la fonte nel testo del Contarini, che pure, come si è visto, non manca di fare cenno allo splendore luminoso prodotto da Gesù nella capanna. Lo stesso discorso vale per le simili ipotesi avanzate in Faini 2005, p. 71.

<sup>174</sup> Il repertorio dei ritratti di devoti di Savoldo va integrato con la suggestiva immagine di devota in preghiera rivelata dalla radiografia del *San Matteo e l'angelo* (fig. 96; si veda capitolo II, note 10 e 69), conservato al Metropolitan Museum di New York.

<sup>175</sup> Gilbert 1986, pp. 166-167, n. 7; Frangi 1992, p. 62, n. 14. Il dipinto è ricordato per la prima volta nel 1873 presso la collezione dei principi Liechtenstein a Vienna. È entrato al Cleveland Museum of Art nel 1952: N. Coe Wixon, in *The Cleveland* 1982, pp. 411-413.

<sup>176</sup> Per i documenti relativi alla pala si veda capitolo II, nota 41. L'ipotesi che il dipinto di Cleveland (tavola, 105 × 191,8 cm) possa essere identificato con la "Pietà de Nostro Signore Yhesu Cristo cum quelle figure parerà a lui", destinata a collocarsi "sopra il cornicione" della pala oggi a Brera (tavola, 475 × 307 cm), non ha fin qui trovato prove conclusive. A suo favore giocano, oltre alla corrispondenza del soggetto, la contiguità stilistica e cronologica tra le due opere e la probabile funzione della tavola americana come elemento superiore di un'ancona d'altare. Va però sottolineato che le circostanze di committenza della pala per San Domenico a Pesaro non sembrano porre in risalto nessuna figura laica con un ruolo di leadership tale da poter giustificare una sua collocazione eminente, quale quella incarnata dal personaggio in abiti contemporanei che affianca Cristo nel dipinto di Cleveland, da interpretare con tutta probabilità come un ritratto del committente dell'opera. Tra coloro che si sono soffermati più a lungo sulla questione, Gilbert 1992, pp. 17-35, si dimostra favorevole a riconoscere nella tavola la cimasa della pala braidense. Di diversa opinione Gelfand 1995, pp. 14-19, che, individuando senza validi argomenti nel personaggio a fianco di Cristo un autoritratto di Savoldo, ipotizza invece che il dipinto dovesse addirittura decorare la tomba del pittore. Il collegamento con la pala di Pesaro è ribadito quindi in Olivari 2008, pp. 17-18, che, ragionando sulle personalità evocate dal contratto di commissione, propone alcune ipotesi circa l'identificazione del personaggio ritratto in figura di Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo. Perplesità sul rapporto tra le due tavole sono infine espresse da de Klerck 2016, p. 160. Tra gli indizi a favore del legame tra il *Compianto* di Cleveland e l'impresa pesarese va ricordato il fatto che nel 1828, dunque dopo la soppressione della chiesa di San Domenico, nella collezione di Francesco Maria Bonamini a Pesaro è registrato un "Cristo morto con Giuseppe Barimateo [sic] del Tiziano o piuttosto del suo allievo Savoldo", da riconoscere con ogni probabilità nella cimasa della pala (Olivari 2008, p. 27), il cui

assetto iconografico risulterebbe dunque coincidente con quello del dipinto americano.

<sup>177</sup> Sulla complessa distinzione iconografica tra le figure di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo: Stechow 1964, pp. 289-302. Lo studioso interpreta il personaggio del dipinto savoldesco come una rappresentazione di Giuseppe d'Arimatea, solitamente raffigurato con abiti più sontuosi rispetto a Nicodemo, in ragione della sua collocazione sociale elevata rimarcata nei testi evangelici. Sulla presenza dei due personaggi nell'iconografia della Deposizione: Romano 2004, pp. 495-496.

<sup>178</sup> Per un consuntivo, anche bibliografico, sulla vicenda: Polleross 1988, I, pp. 227-233, e soprattutto Schleif 1993, pp. 599-626. Per la fortuna di questo criptoritratto nell'ambito della pittura fiamminga di pieno Quattrocento: Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 289-291; de Klerck 2016, p. 166. La notevole diffusione del motivo all'interno della tradizione scultorea tardoquattrocentesca di area germanica è ripercorsa in Schleif 1993, pp. 599-626. Spostandosi in un diverso contesto va ricordato come nella *Deposizione* di Beato Angelico realizzata intorno al 1435 per la cappella di Palla Strozzi in Santa Trinita a Firenze (e oggi nel locale Museo di San Marco) Vasari segnalasse la presenza di un ritratto di Michelozzo nelle vesti di Nicodemo, riconoscibile al centro della scena (Vasari 1568, ed. 1966-1987, III, 1971, p. 240). Secondo Christiansen 1982, p. 74, nota 32, il personaggio effigiato come Nicodemo va però riconosciuto nel committente Palla Strozzi. In ragione anche della rilevanza del probabile committente, merita di essere ricordato, tra i casi riconducibili alla medesima consuetudine, il *Compianto di Cristo* del cosiddetto Maestro della Pietà di Saint-Germain-de-Prés, un pittore attivo a Parigi all'inizio del Cinquecento. Nel dipinto, databile intorno al 1503 e oggi al Louvre, l'immagine di Nicodemo sembra esibire il volto di Guillaume IV Briçonnet, il vescovo riformatore che fu tra gli animatori del Concilio di Pisa e Milano (1511-1512). Guillaume era padre del vescovo Denis Briçonnet, personaggio che godette di grande notorietà in ambito milanese allorché la visionaria Arcangela Panigarola individuò in lui il *pastor angelicus* in grado di riformare la chiesa.

<sup>179</sup> Per i ritratti nascosti nei *Compianti* padani in terracotta: Gramaccini 1983, pp. 21-34; su Mazzoni in particolare: Lugli 1990, pp. 319-320, 323-326, 328-329. Oltre che nel *Compianto* napoletano ricordato da Summonte e databile tra il 1489 e il 1492, Mazzoni inserì dei ritratti nascosti anche negli analoghi complessi conservati in Santa Maria degli Angeli a Busseto (1476-1477; ritratti di due committenti della famiglia Pallavicino nelle vesti di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea) e nella chiesa del Gesù a Ferrara (*ante* 1485; ritratti di Ercole I d'Este e di Eleonora d'Aragona nelle vesti, rispettivamente, di Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea e di una delle Marie). Di grande effetto è anche il criptoritratto del committente della famiglia Porrini, in veste di Giuseppe o di Gioacchino, inserito ancora da Mazzoni nella spettacolare *Madonna dei Porrini* (la cosiddetta *Madonna della pappa*) del duomo di Modena: Lugli 1990, pp. 323-325.

<sup>180</sup> Sarà Vasari, com'è noto, a iscriverne entro questa tradizione anche la *Pietà* di Michelangelo oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, individuando nel volto di Nicodemo un autoritratto dell'artista, da leggersi in parallelo con l'analoga scelta adottata all'incirca negli stessi anni da Baccio Bandinelli nel *Compianto* della chiesa, sempre fiorentina, della Santissima Annunziata (1546-1560), destinato a decorare il luogo di sepoltura dello scultore, esattamente come prevedeva l'iniziale progetto dell'opera michelangiolesca (per gli autoritratti nascosti in questi gruppi scultorei: Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 297-300; Kristof 1989, pp. 163-182; de Klerck 2016, pp. 161-163). Certo incentivata dalla forte connotazione personale delle due imprese, la scelta di Michelangelo e Bandinelli chiama in causa, in realtà, anche un'altra questione già evocata da Kristof 1989, p. 170, e analizzata in modo più circostanziato da Corine Schleif 1993, pp. 599-626. Ragionando sulle analoghe occorrenze ravvisabili all'interno della scultura germanica del tardo Quattrocento, quest'ultima ha posto l'accento sul fatto che in molti casi i criptoritratti in veste di Nicodemo riguardano non tanto i committenti, quanto gli artisti stessi, e in particolare gli scultori. Il fenomeno troverebbe ragione nella tradizione che tendeva a individuare l'autore della prima immagine scolpita di Cristo nello stesso Nicodemo e (in sintonia con la consuetudine da parte dei pittori a raffigurarsi nelle vesti di san Luca) sollecitava l'identificazione con lui da parte degli artisti impegnati su quel medesimo terreno. Rimane da capire il motivo per cui anche alcuni pittori scelsero di autoeffigiarsi nei panni, difficili da differenziare, di Nicodemo o di Giuseppe d'Arimatea, come avviene ad esempio nel *Compianto* di Cavazzola oggi a Castelvecchio (per il quale si veda capitolo II, nota 174), e nel *Seppellimento di Cristo* realizzato da Tiziano nel 1559 per Filippo II e oggi al Prado. Per quest'ultimo dipinto: Gentili 1993, pp. 147-165, secondo il quale quell'incursione sarebbe da interpretare come dichiarazione di nicodemismo da parte del pittore. Un'ipotesi analoga è stata suggerita da Kristof 1989, pp. 163-182, per l'autoritratto in veste di Nicodemo di Michelangelo.

<sup>181</sup> Oltre che nei dipinti di Cavazzola e Tiziano ricordati nella nota precedente, la fortuna nel contesto veneto dell'espedito qui analizzato trova conferma nel *Compianto*, firmato dal modesto Andrea Busati, conservato alla National Gallery di Londra (n. 3084; Humfrey 1983, pp. 183-184; circa 1513), nel quale la figura di Nicodemo (o di Giuseppe d'Arimatea) presenta degli inequivocabili caratteri ritrattistici. I chiari accenti cimeschi del dipinto di Busati invitano a evocare il *Compianto* dello stesso Cima da Conegliano conservato alla Galleria Estense di Modena, nel quale si è più volte immaginato di riconoscere nel volto di san Giovanni Evangelista un ritratto nascosto del committente dell'opera, Alberto Pio da Carpi. Va però considerato che questi tentativi si basano su un'indicazione emersa nella storiografia dell'opera solo all'altezza del 1624, che si limita a segnalare il ritratto di Alberto in

uno dei dolenti della pala: D. Ferriani, in *L'immagine del Principe* 2008, pp. 182-185.

<sup>182</sup> Pope-Hennessy 1966, ed. 1979, pp. 296-297.

<sup>183</sup> Anche il più tardo *Compianto* di Savoldo conservato presso l'University Art Museum di Berkeley (Gilbert 1986, pp. 176-177, 517-518, n. 21; E. Lucchesi Ragni, in GGS 1990, pp. 122-124, n. I.10; Frangi 1992, p. 116, n. 36), collocabile verso la metà degli anni trenta del Cinquecento, presenta sulla sinistra un personaggio in abiti contemporanei nel quale va verosimilmente riconosciuto un ulteriore ritratto in veste di Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea. In quel caso il motivo non assurge però alla spettacolare rilevanza apprezzabile nella tavola di Cleveland.

<sup>184</sup> Savoldo qualche punto di contatto con l'esemplare di Savoldo il poco noto *Compianto con la Vergine e Nicodemo* (o *Giuseppe d'Arimatea*) del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma, corredato in passato proprio da un riferimento alla "maniera" di Savoldo (con tale indicazione il dipinto figura nel lascito effettuato nel 1928 al museo romano da Alessandro Contini Bonacossi: Ghidoli 1984, p. 133, n. 89), da sostituire in realtà con un accostamento allo stretto ambito di Giovanni Cariani, negli anni della sua maturità, già intuito da Giovanni Agosti, a cui devo la segnalazione della tela. La correzione attribuitiva non smentisce la contiguità culturale con il mondo, ugualmente lombardo-veneto, di Savoldo esibita dal dipinto, nel quale appare allora tanto più significativo cogliere le similitudini con la tavola di Cleveland, apprezzabili nella connotazione ritrattistica del Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo. In questo caso, come indica anche il vistoso turbante del personaggio, si tratta tuttavia di un ritratto in veste e non in figura.

<sup>185</sup> de Klerck 2016, p. 170.

<sup>186</sup> Wethey 1969-1975, I, 1969, pp. 81-82, n. 25; Puppi 2004, pp. 76-77; I. Artemieva, in *Tiziano* 2007, pp. 386-387, n. 65. Sul testamento di Cristoforo e la collezione Barbarigo: C. Hope, in *Titian* 2003, p. 28; Artemieva 2007, pp. 43-47.

<sup>187</sup> Per la tela del Prado (inv. 438), di cui è sconosciuta la storia antica: Wethey 1969-1975, I, 1969, p. 81, n. 24; J. Urrea, in *Tiziano* 1990, p. 356, n. 71. L'invenzione risulta ripetuta da Tiziano in una tela di più grande formato all'incirca coeva e a figure intere, conservata anch'essa al Prado (inv. 439), nella quale Simone di Cirene è stato riconosciuto come un autoritratto dello stesso Tiziano: Wethey 1969-1975, I, 1969, pp. 80-81, n. 23; M. Falomir, in *Tiziano* 2003, pp. 266-269, n. 50; A. Gentili, in *Botticelli to Titian* 2009, p. 314, n. 88. La tela venne collocata nella propria cappella privata all'Escorial da Filippo II, che di notte era solito dedicarsi a orazioni vocali e mentali davanti a essa.

<sup>188</sup> Va ricordato che in un'incisione con la *Salita al Calvario* realizzata da Lucas Cranach nel 1521 per illustrare la seconda edizione del *Passional Christi und Antichristi* di Lutero, l'artista si raffigurò nelle vesti di Simone di Cirene. Per le implicazioni di quel travestimento: Bainton 1947, p. 272.

<sup>189</sup> Secondo Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, 1914,

p. 220, nella versione già Barbarigo Tiziano avrebbe ritratto l'amico mosaicista Francesco Zuccato (non accenna alla questione Davis 2007).

<sup>190</sup> *Meditatione* circa 1500, cap. XXIX.

<sup>191</sup> In anni precedenti e su un registro qualitativo ben più modesto, una precisa contiguità con questa tematica iconografica si riscontra, sempre a Venezia, in una stampa inserita nel *Rosario della Gloriosa Vergine Maria* pubblicato in laguna nel 1522 da Alberto da Castello, frate del locale convento di San Giovanni e Paolo. Nel foglio compaiono infatti dei devoti che portano sulle spalle la loro croce, sfilando accanto a Cristo sulla via del Calvario: Alberto da Castello, *Rosario*, 1522, c. 123v. L'incisione è ricordata da S. Béguin, in *Le siècle* 1993, p. 545, in riferimento al *Cristo portacroce* di Lorenzo Lotto al Louvre.

<sup>192</sup> Büttner 1983.

<sup>193</sup> Va precisato infatti che Büttner attribuisce al termine *pietas* il significato non solo di devozione, ma anche di timore di Dio e di accettazione del suo piano provvidenziale. Un atteggiamento di *pietas* è dunque anche quello di Cristo quando accetta il piano di Dio, ad esempio portando la croce. Si spiega così l'insistenza dello studioso anche su questo specifico tema.

<sup>194</sup> Lo fa capire bene il *Compianto di Cristo con un donatore in veste di san Francesco* di Francesco del Cossa, conservato al Musée Jacquemart-André di Parigi, esempio paradigmatico della perfetta fusione tra il motivo del ritratto in veste di santo e la pratica dell'*imitatio pietatis*; vale a dire, in questo caso, dell'imitazione da parte dell'anonimo donatore della meditazione di Francesco su Cristo morto (sul dipinto: C. Cavalca, in *Cosmè Tura* 2007, p. 384, n. 99, con datazione circa 1466-1467; per i suoi aspetti devozionali: Niccoli 2011, p. 88).

<sup>195</sup> I casi inquadrabili in questa problematica all'interno dell'ambito qui indagato sono molteplici. Mi sembra che il discorso possa coinvolgere, ad esempio, anche il *Compianto di Cristo con gli strumenti della Passione* affrescato dalla bottega di Bernardino Luini nella zona claustrale di San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano, nel quale compare sulla destra un personaggio maschile dagli evidenti connotati ritrattistici, in atto di sostenere il sudario di Cristo e dunque di imitare il gesto di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, entrambi presenti nella scena: C. Battezzati, in *Bernardino Luini* 2014b, p. 136. Mutando orizzonte cronologico e geografico, c'è poi da chiedersi se non vada letta alla luce delle indicazioni di Büttner la rappresentazione del tutto singolare messa in scena intorno al 1580 da Leandro Bassano nel *Devoto in preghiera davanti a Cristo* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, n. 1917.208), un dipinto nel quale la posa del protagonista, il contesto ambientale e la regia complessiva della scena evocano in modo immediato l'iconografia dell'Orazione nell'orto.

<sup>196</sup> Büttner 1983, pp. 19-41, 197-199.

<sup>197</sup> Si veda capitolo I, note 56 e 151.

<sup>198</sup> Pavia, Pinacoteca Malaspina: L. Bainsi, in *Ambrogio da Fossano* 1998, p. 230; Fabjan 2008, pp. 219-223; G.

Agosti, in *Il portale* 2009, pp. 124-126, n. IV1, con una datazione al 1487-1490 circa; C.Z. Laskaris, in *La Pinacoteca* 2011, pp. 188-188, n. 9.

<sup>199</sup> Büttner 1983, pp. 56-62, che, pur trascurando la rappresentazione in chiave monumentale di Bergognone, raduna e commenta una nutrita serie di raffigurazioni miniate e incise, risalenti anche ai primi anni del Cinquecento, caratterizzate dai medesimi ingredienti iconografici. Lo studioso inserisce nel suo repertorio anche i già ricordati disegni realizzati intorno al 1523 da Dürer con *Cristo portacroce* e *Un devoto con la croce* del British Museum (fig. 20), del tutto allineati alle consuetudini da lui messe a fuoco.

<sup>200</sup> Una singolare testimonianza delle sperimentazioni iconografiche condotte sul terreno che qui interessa indagare è costituita dalla pala raffigurante *San Nicola di Bari che presenta gli allievi di Galeazzo Rovellio alla Vergine* eseguita nel 1539 dal Moretto e oggi conservata alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia: E. De Pascale, in *Da Raffaello* 2004, pp. 153-156, n. 25. Commissionato dal maestro di grammatica Galeazzo Rovellio, il dipinto raffigura il santo in atto di presentare alla Vergine quattro bambini in abiti contemporanei, nei quali già Faino (circa 1630-1669, ed. 1961, p. 38) riconosceva le immagini degli allievi di Galeazzo. Se le connotazioni ritrattistiche dei loro volti e i libri da essi tenuti confermano questa interpretazione, va d'altro canto precisato come l'inserimento dei ragazzi nel dipinto trovi giustificazione nel celebre miracolo che vide protagonista san Nicola, allorché resuscitò i tre bambini che un oste aveva ucciso e messo in salamoia per offrirli ai suoi clienti come carne di animale. Se dunque la presenza dei bambini accanto al santo non può non rievocare quella circostanza miracolosa, è altrettanto evidente che essi entrano in scena nella pala anche e soprattutto come allievi del loro devoto maestro (F. Frangi, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 62-64). Un'analoga soluzione iconografica si ritrova, sempre a Brescia, in anni di poco precedenti, nella pala con *San Nicola di Bari*, realizzata nel 1533 dal modesto Paolo da Caylina il Giovane (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. 156), nella quale il santo è affiancato dal ritratto del donatore, il grammatico Giovanni Testero, e da quelli di quattro suoi giovani scolari (M. Zambolo, in *Pinacoteca* 2014, pp. 172-174, n. 96). Al di là del divario qualitativo che separa le due pale, il confronto tra l'esemplare di Moretto e quello di Caylina offre tuttavia la misura anche della volontà, da parte del primo, di dare vita a un'autentica relazione scenica e di complicità umana tra i personaggi sacri e quelli contemporanei, sostanzialmente assente invece nel dipinto di Caylina.

<sup>201</sup> Negro, Roio 1998, pp. 144-146. Le circostanze della committenza e l'identificazione del ritratto di Anton Galeazzo, "molto simile per quanto dice chi lo conobbe, et in quello abito stesso che egli, vestito da pellegrino, tornò da Gerusalemme", sono precisate in Vasari 1550, ed. 1986, I, pp. 517-518.

<sup>202</sup> La croce era distintivo quasi immancabile di chi compiva il pellegrinaggio: Faries 1998, p. 117; Cardini

2002, p. 202. Benché l'emblema più diffuso fosse la cosiddetta croce di Gerusalemme, il dipinto di Francia e la pala Casio di Boltraffio ci indicano che essa poteva configurarsi anche come una croce rossa di forma semplice. Un distintivo in tutto simile a quelli esibiti dal Bentivoglio e dal Casio compare nel san Giorgio della *Madonna col Bambino, san Giorgio e san Paolo* di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia nella quale l'immagine del santo cela senza dubbio un ritratto, da riconoscere forse in quello di Giorgio Dragan (si veda il capitolo II). Sulle prerogative, molto variabili, degli abiti indossati dai pellegrini: Cardini 2002, pp. 345-347.

<sup>203</sup> Sulla vicenda: Reggiani Rajna 1951, pp. 137-139, che rievoca anche le avventurose circostanze del pellegrinaggio, in occasione del quale il Casio, che era partito non a caso all'età di trentatré anni, quelli della morte di Cristo, venne imprigionato dai turchi. La studiosa propone di conseguenza di interpretare come un riferimento a quell'avvenimento la catena (poi oscurata dallo stesso Boltraffio) che il personaggio esibiva in una prima versione del ritratto rivelata dalle radiografie. Va però rilevato che tra gli oggetti che i pellegrini potevano portare dalla Terrasanta figurava anche una grande catena con la croce, che veniva consegnata dopo una solenne cerimonia nella chiesa del Santo Sepolcro: Faries 1998, p. 118. La si vede appesa al collo di uno dei pellegrini raffigurati alla metà degli anni venti del Cinquecento da Jan van Scorel in una tavola commemorativa conservata a Utrecht, per la quale si veda più avanti nel testo. Porta una vistosa catena dorata al collo anche il *Cavaliere di Malta, forse Benvenuto da San Giorgio di Biandrate*, raffigurato nel 1499 da Macrino d'Alba in un ritratto conservato alla Pierpont Morgan Library di New York: Villata 2000, pp. 150-152, n. 10.

<sup>204</sup> Sulla questione: Reggiani Rajna 1951, pp. 343-345, e soprattutto Berselli 1997, pp. 131-133, e Agosti 2001, p. 196.

<sup>205</sup> Le affinità tra le iniziative di committenza dei due dipinti sono state poste in luce da Berselli 1997, p. 129, e Caprara 2000, pp. 61-62.

<sup>206</sup> Restando in un contesto cronologico pressoché coincidente con quello delle opere appena citate, motivazioni simili sembrano riscontrabili nella pala con la *Circoncisione* del veneziano Marco Marziale, commissionata nel 1500 dal nobile cremonese Tommaso Raimondi per la chiesa di San Silvestro della propria città (Londra, The National Gallery). Ricordando come Raimondi avesse compiuto un pellegrinaggio in Terrasanta (al quale aveva tra l'altro dedicato un testo perduto, dal titolo *Peregrinatio ad loca Sancta Hierusalem*: Sacchi 1872, p. 171, nota 5), Nicholas Penny 2004, p. 110, ipotizza infatti che proprio quell'esperienza poté fornire a Tommaso lo stimolo per far realizzare la pala. La considerazione appare di un certo interesse se si considera il dialogo ravvicinato che anche in quel caso si stabilisce tra i protagonisti sacri del dipinto e i ritratti del committente e dei suoi famigliari, alcuni dei quali risultano

perfettamente integrati tra gli astanti della cerimonia nel tempio (si veda capitolo I, nota 259).

<sup>207</sup> Contarini circa 1515, parte I, cap. IV, c. 25v. È interessante notare come la parte giocata dai quattro in questi versi del poema sembri analoga a quella interpretata dai compagni di viaggio della Sacra Famiglia, anch'essi un po' pastori e un po' pellegrini, che di lì a qualche anno Jacopo Bassano introdurrà nelle sue interpretazioni della *Fuga in Egitto*. Per queste incursioni nelle invenzioni di Bassano, riscontrabili già nella precoce redazione del Museo Civico di Bassano, riferibile agli anni trenta del Cinquecento: Brown 2011, pp. 193-219. Il motivo trae origine dalla vicenda dei quattro accompagnatori della Sacra Famiglia in Egitto raccontata dal Vangelo dello Pseudo Matteo (si veda *supra*, nota 16). Come nota la studiosa, tuttavia, esso dovette trovare un'importante sollecitazione anche nel racconto dell'episodio fornito dalle *Meditationes*.

<sup>208</sup> Sulle consuetudini e le rotte dei viaggi di pellegrinaggio in Terrasanta, quasi immancabilmente effettuati su galee che salpavano da Venezia: Sumption 1975, pp. 185-192; Faries 1998, p. 116; Cardini 2002, p. 341.

<sup>209</sup> Gentile 2008, pp. 21-39; Idem 2010, pp. 333-340 e *passim*. "La descrizione dei luoghi [santi], variamente particolareggiata, si anima talvolta nel racconto dei pellegrini tardomedievali di una non convenzionale evocazione dei 'misteri' ad essi corrispondenti. Oltre alla personale reazione emotiva e immaginativa, vi si può riconoscere un riflesso dei processi di rappresentazione mentale degli eventi della vita di Cristo, maturati nella tradizione cistercense, francescana, certosina e largamente praticati nei conventi, ma non ignoti ai comuni devoti: costoro potevano avere una qualche dimestichezza, così come i religiosi, con le *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura...": Gentile 2010, p. 334. Va ricordato del resto che le stesse *Meditationes* fanno esplicito riferimento all'esperienza del pellegrinaggio, chiamando in causa a più riprese le descrizioni dei luoghi santi fornite dai loro visitatori: Arosio 2001, pp. 771-772.

<sup>210</sup> Lo chiarisce bene Faries 1998, pp. 116-119.

<sup>211</sup> Tra questi figura il resoconto pubblicato dal milanese Santo Brasca nel 1481, in pellegrinaggio nei luoghi santi assieme a Felix Faber, precoce cantore del mito di Venezia: *Viaggio* 1966. Anche il Brasca, il cui viaggio in Terrasanta avvenne nel 1480, fu un committente di un certo rilievo, come testimoniano gli impegni assunti nei primissimi anni del Cinquecento per la decorazione di due cappelle di famiglia, una delle quali di suo diretto patronato, all'interno della chiesa di Sant'Eufemia a Milano: Shell, Sironi 1995, pp. 159-183; Passoni 2003, pp. 174-179; Ballarin 2010, I, pp. 649-651. Per le frequentazioni del Brasca e i caratteri del suo diario di pellegrinaggio: Agosti 1998, pp. 81-82.

<sup>212</sup> Sulla letteratura di pellegrinaggio, con un'attenzione specifica per i testi di secondo Quattrocento: Cardini 2002, in particolare pp. 257-288. Per alcuni casi riferibili all'ambiente rinascimentale milanese: Rovetta 1999, pp. 139-142. Sulla fioritura di diari di pellegrini

naggio a Venezia negli anni che seguono la sconfitta di Agnadello: Loechel 1996, p. 706, nota 83. Tra questi ultimi merita di essere ricordato, per le sue numerose suggestioni visive, almeno il fortunato *Viaggio da Venetia al Sancto Sepulchro & al Monte Synai*, edito per la prima volta a Venezia nel 1518 e corredato dall'inserimento di molte illustrazioni dedicate alle città e ai luoghi che scandivano il pellegrinaggio: Essling 1907-1914, 2.II, 1909, pp. 354-359.

<sup>213</sup> Sulla pratica del pellegrinaggio spirituale e i testi che lo incentivavano: Rudy 2006, pp. 405-419, che si occupa proprio della diffusione del fenomeno nei decenni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento e, riprendendo una fondamentale indicazione già fornita a suo tempo da Amédée de Zedelgem 1949, ed. it. 2004, pp. 104-106, pone l'accento sui rapporti tra questa esperienza devozionale e quella della *Via Crucis*. Sul tema si veda anche Gentile 2010, pp. 333-335 e *passim*. Sempre sul pellegrinaggio spirituale: Rudy 2011; van Asperen 2014, pp. 190-214.

<sup>214</sup> Lane 2009, pp. 147-173.

<sup>215</sup> Al riguardo: Gentile 1987, pp. 54-55, che ricorda il ruolo decisivo giocato nello sviluppo della sensibilità visionaria della Morigia dalle prediche del beato Alberto da Sarteano, protagonista di due viaggi in Terrasanta nel 1435 e nel 1439.

<sup>216</sup> Su questa vicenda, ancorabile entro gli anni settanta del Quattrocento, ha portato l'attenzione Romano 1987, pp. 157-158; si sofferma su di essa anche Villata 2004, p. 49.

<sup>217</sup> Consacrato nel 1511, il sacello venne edificato trasformando radicalmente una più antica cappella sempre dedicata al Santo Sepolcro, realizzata nel 1484. Sulla vicenda (alla quale accennano Zorzi 1972, II, pp. 382-385, e Foscarini, Tafuri 1983, pp. 12, 91, nota 3) si veda in particolare Ceriana 2011, pp. 42-61. Come precisa quest'ultimo, è del tutto probabile che un contributo importante all'ideazione del complesso sia stato fornito anche dal francescano Francesco Zorzi, personaggio molto legato alla Bugni.

<sup>218</sup> Albrizzi 1740, ed. 1784, p. 127.

<sup>219</sup> G. Stringa, in Sansovino 1604, pp. 111-112.

<sup>220</sup> Romano 1987, pp. 157-158.

<sup>221</sup> *Questi sono li Misteri* 1987. Per la ricostruzione degli sviluppi iniziali del cantiere del Sacro Monte, negli anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento: Villata 2004, pp. 32-79; Venturoli 2006, pp. 35-56; De Filippis 2014, pp. 24-53.

<sup>222</sup> Stando a quanto si riesce oggi a stabilire, la prima cappella del Sacro Monte nella quale le sculture, presenti già nei più antichi sacelli, cominciarono a essere affiancate da affreschi alle pareti va riconosciuta in quella cosiddetta della *Spoliazione delle vesti* (n. 40), concepita da Gaudenzio intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento: Villata 2005, pp. 76-92.

<sup>223</sup> Sulle motivazioni spirituali che stanno all'origine del Sacro Monte: Longo 1984, pp. 19-98; Nova 1995, pp. 113-126; Gentile 1996, pp. 207-287; Idem 2008, pp. 21-41; Longo 2008, pp. 187-200; Gentile 2010, pp. 355-368; de Klerck 2014, pp. 215-236. Per una più estesa rasse-

gna bibliografica: Gatti Perer 2000, pp. 95-119; Villata 2004, p. 88, nota 190. Non va ovviamente dimenticato che il cantiere di Varallo si pone in continuità (portandola alle estreme conseguenze) con la secolare tradizione che mirava a trasferire in Occidente i 'segni' della Terrasanta, e in particolare della città di Gerusalemme. Basti pensare, al riguardo, al numero considerevole di edifici sacri, di cappelle e di piccoli sacelli, che già a partire dall'epoca altomedievale si proponevano di riprodurre, in modo più o meno fedele, la struttura del Santo Sepolcro (de Klerck 2014, pp. 222-230).

<sup>224</sup> Sui rapporti che legano il cantiere di Varallo alle prerogative della letteratura devozionale francescana, si veda il capitolo I.

<sup>225</sup> Come si accenna nel testo, il motivo era stato già introdotto dal pittore vercellese in termini pressoché analoghi nella *Crocifissione* affrescata entro il 1513 sul tramezzo della chiesa di Santa Maria delle Grazie della stessa Varallo (Longo 1999, pp. 67-70), la cui concezione fu messa a punto in totale unità di intenti con la fabbrica del Sacro Monte. Il brano della cappella della Crocifissione è segnalato da molti dei precoci commentatori del Sacro Monte, tra Seicento e Ottocento. Per un consuntivo in tal senso: Longo 2013, pp. 5-7, dal quale si apprende che i testi in questione riconoscono anche l'inserimento delle due analoghe figure nella *Crocifissione* del tramezzo di Santa Maria delle Grazie e, pur senza motivare l'indicazione, concordano nell'identificare fantasiosamente i due personaggi in questa scena con lo stesso Gaudenzio e con un altro artista al quale vengono affibbiati nomi sempre differenti. Va precisato che i pellegrini visibili nella *Crocifissione* del tramezzo esibiscono le insegne del pellegrinaggio a Roma: le chiavi di san Pietro e le spade di san Paolo. Analoghe prerogative dovevano caratterizzare i loro omologhi nella cappella del Sacro Monte, sulle cui mantelle poco leggibili a causa della consunzione della superficie pittorica, si vedono solamente le chiavi di san Pietro.

<sup>226</sup> Gentile 2006, p. 67.

<sup>227</sup> Per la lettera di Morone: Agosti 1990, p. 121; Idem 1998, pp. 57-60; Nova 1995, pp. 123-126, i cui contributi offrono significative aperture sulla figura del Curzio e i suoi rapporti con l'ambiente artistico milanese. Che l'interlocutore del Morone fosse molto coinvolto anche sul fronte spirituale lo testimonia il poema sacro in latino, di tema cristologico, dal titolo *Meditatio in hebdomadam olivarum*, completato proprio nell'anno della lettera sul Sacro Monte e pubblicato nel 1508: Tanzi 2011, pp. 117-133. Per una complessiva ricognizione delle testimonianze relative alle più precoci esperienze di pellegrinaggi al cantiere di Varallo, compresa quella dello stesso Morone: Longo 2008, pp. 187-200.

<sup>228</sup> Sui pellegrinaggi della Merici: Doneda 1768, ed. 1822, pp. 32-41; Signori 2001, pp. 281-292; Belotti 2004, pp. 80-84. Per la testimonianza relativa alla visita a Varallo del Gallo: Martinelli 1986, p. 6; Sala 2019-2020, pp. 39-52.

<sup>229</sup> Sacchi 2005, I, pp. 51, 65; Eadem 2007, pp. 305-307.

<sup>230</sup> In un contesto cronologico e geografico contiguo a quello del Contarini, figure di pellegrini con "la tasca" e il "bordone" compaiono infatti in qualità di astanti in due delle tele eseguite da Carpaccio per la Scuola di Santo Stefano a Venezia: la *Consacrazione dei sette diaconi* del 1511 (Berlino, Gemäldegalerie) e la *Predica di santo Stefano* del 1514 (Parigi, Musée du Louvre). Entrambe le scene sono ambientate al cospetto di una Gerusalemme in parte di fantasia, in parte ispirata alla stampa in la veduta della città di Erhard Reuwich per la *Peregrinatio in Terram Sanctam* di Bernhard von Breydenbach, del 1486 (sul ciclo carpaccesco: Fortini Brown 1988, pp. 296-298 e *passim*; Gentili 1996, pp. 123-135; L. Borean, in *Carpaccio* 2000, pp. 196-199). Risale ad anni di poco anteriori la pala con *San Giuseppe* eseguita da Pellegrino da San Daniele per il duomo di Udine, nella quale la monumentale immagine del santo è osservata dal giovane pellegrino che entra in scena sulla sinistra del dipinto.

<sup>231</sup> Ashtor 1985, pp. 197-223. Il flusso dei pellegrini da Venezia cominciò a calare verso la fine del Quattrocento per poi interrompersi del tutto dopo la metà del Cinquecento quando, a causa della difficile situazione del Mediterraneo, le galee smisero di salpare dalla laguna. Il primato di Venezia come ponte per la Terrasanta è analizzato anche in Cardini 2002, pp. 220, 284-302.

<sup>232</sup> Ballarin 1981, pp. 288-289, nota 14; Massa 1988, pp. 53-54. Almeno nelle intenzioni del protagonista, il viaggio del Giustiniani si configurava più che come un pellegrinaggio, come una vera e propria scelta di vita: lo documenta la sua volontà, poi lasciata cadere, di stabilirsi presso la comunità francescana di Betlemme per studiare le sacre scritture.

<sup>233</sup> Sul Venier: Battilotti, Franco 1978, p. 61; R. Lauber, in *Il collezionismo* 2008, pp. 320-322.

<sup>234</sup> Su di lui si veda capitolo II, note 78 e 182. Per il suo pellegrinaggio: Lucchetta 1980, pp. 453-454 (che ricorda il volumetto manoscritto oggi alla Marciana, nel quale il Contarini appuntò il suo diario di viaggio); Baiocchi 1983b, pp. 76-77; Faini 2014-2017, pp. 134-139.

<sup>235</sup> Gullino 1983a, pp. 266-267.

<sup>236</sup> Si veda capitolo II, nota 139.

<sup>237</sup> Sul pellegrinaggio in Terrasanta effettuato probabilmente tra il 1498 e il 1501 da Jan Provost, anche lui partito da Venezia: Spronk 2005, pp. 109-111.

<sup>238</sup> Utrecht, Centraal Museum; Haarlem, Frans Hals Museum. L'opera per la confraternita di Utrecht, realizzata tra il 1525 e il 1527, è composta da due lunghe tavole. L'unica tavola eseguita per il sodalizio di Haarlem venne invece realizzata tra il 1528 e il 1529: Faries 1998, pp. 116-118.

<sup>239</sup> Van Mander 1604, ed. 1994-1999, I, 1994, p. 198; III, 1996, pp. 277-279.

<sup>240</sup> Per il disegno: Faries 1998, pp. 123-124.

<sup>241</sup> Tra le opere eseguite da Scorel a Venezia, subito di seguito al suo pellegrinaggio, va annoverato anche il *Tobiolo e l'angelo* del Kunstmuseum di Düsseldorf, datato 1521 (B.L. Brown, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 464-465, n. 126; Faries 2007, pp. 103-104),

realizzato con tutta probabilità per un collezionista lagunare. Considerando che il viaggio avventuroso dell'arcangelo Raffaele al fianco di Tobiolo veniva interpretato anche come una metafora dell'itinerario dell'anima umana verso la salvezza (B.L. Brown, in *Il Rinascimento* 1999, p. 464), non è escluso che il dipinto nascondesse un significato connesso a quella tematica. Ovviamente il discorso potrebbe estendersi anche alla tela di analogo soggetto eseguita sempre a Venezia in anni di poco successivi da Savoldo e oggi alla Borghese. In proposito va notato che nell'esemplare di Scorel e in quello di Savoldo Tobiolo è rappresentato come un personaggio ormai adulto, in contrasto con la tradizione iconografica che lo vede solitamente raffigurato come un bambino: M. Lucco, in *Bellini* 2006, pp. 140-141, n. 24. S. Ferrari, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 206-208, n. 3.18, sottolinea come il soggetto potesse essere invocato anche in relazione alla guarigione da una malattia.

<sup>242</sup> La famigliarità di Scorel con il paesaggio della Terrasanta è confermata dalla veduta di Gerusalemme inserita dal pittore poco dopo il ritorno in patria, tra il 1525 e il 1527, nello scomparto centrale del trittico Lokhorst, raffigurante l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (Utrecht, Centraal Museum; Faries 1998, pp. 124-125). Sempre da Van Mander veniamo a sapere come, di seguito al pellegrinaggio, Scorel avesse realizzato anche un dipinto oggi perduto con la rappre-

sentazione del Santo Sepolcro, sui cui caratteri può fare luce l'immagine dell'edificio inserita come un quadro nel quadro dal pittore nella grande tavola oggi al Frans Hals Museum di Haarlem citata in precedenza, nella quale i confratelli sono rivolti proprio verso quella meta.

<sup>243</sup> Sulla fortuna della rappresentazione della città di Gerusalemme nell'arte europea del Quattrocento e del primo Cinquecento: Gentile 2008, pp. 28-29; Idem 2010, pp. 339-350, che ricorda anche il caso della veduta della città, oggi perduta, realizzata nel 1507 da Vittore Carpaccio per Francesco Gonzaga. Per la diffusione di queste rappresentazioni nel contesto fiammingo di primo Cinquecento e le loro relazioni con l'esperienza del pellegrinaggio: Faries 1998, pp. 119-130. Le vedute di Gerusalemme e del Monte degli Ulivi affrescate in Santa Maria degli Angeli a Lugano nei tardi anni trenta del Cinquecento sono analizzate in Segre 2014, pp. 115-124. Per una riflessione complessiva sul fenomeno: Bertelli 2014, pp. 33-46.

<sup>244</sup> Come rileva Vicentini 1952, pp. 174-176, si sofferma ad esempio a lungo sulla singolare questione, discutendone le ragioni, il francescano Francesco Zorzi – guardiano del convento di San Francesco della Vigna (Foscari, Tafuri 1983, pp. 13-23), nonché probabile ideatore del complesso del Santo Sepolcro di Venezia –, reduce anch'egli da un pellegrinaggio in Terrasanta effettuato nel 1494: Zarri 2011, p. XV.

## Appendice

### Modalità di rappresentazione del devoto

Sono qui indicate le diverse modalità di raffigurazione del devoto all'interno di immagini sacre indagate nel volume. Il carattere oscillante del fenomeno fa sì che le singole tipologie non definiscano categorie nettamente distinte, ma vadano intese come riconoscibili orientamenti, verso i quali le opere si indirizzano in modo più o meno perentorio. Per ragioni di chiarezza, accanto a ogni tipologia è collocato il riferimento a uno o più dipinti in grado di illustrarne le peculiarità.

#### 1. Devoto in veste o in figura di santo o di altro personaggio della storia sacra

##### Devoto in veste di santo o di altro personaggio della storia sacra

Il devoto offre il suo volto, secondo le modalità del ritratto nascosto, a uno dei protagonisti della narrazione, indossando normalmente le vesti del personaggio che interpreta, dunque presentandosi come ritratto letteralmente 'in veste' di tale personaggio:

▷ Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Giorgio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (fig. 117; ritratto in veste di san Giorgio)

##### Devoto parzialmente in veste di santo o di altro personaggio della storia sacra

Non mancano tuttavia casi in cui il devoto mantiene ben visibili, sotto le vesti del personaggio interpretato, anche i propri abiti moderni:

▷ Lorenzo Lotto, *Adorazione dei pastori*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (fig. 166; ritratti parzialmente in veste dei due pastori)

##### Devoto in figura di santo o di altro personaggio della storia sacra

In altre circostanze il devoto, pur giocando la parte e ripetendo le attitudini gestuali di uno dei protagonisti dell'episodio, mantiene integralmente il proprio abbigliamento e dunque dà vita a un ritratto che si può definire 'in figura' di quel protagonista:

▷ Giovan Girolamo Savoldo, *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea (o Nicodemo)*, Cleveland, Cleveland Museum of Art (fig. 172; ritratto in figura di Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo)

Questa variante presenta una stretta contiguità con la presentazione del devoto in conformità alla pratica dell'*imitatio pietatis*, per la quale si veda oltre.

#### 2. La meditazione 'visualizzante'

##### Devoto in meditazione 'visualizzante'

L'attenzione riservata alla concentrazione meditativa del devoto e la rilevanza spaziale e compositiva attribuita alla sua figura all'interno dell'opera fanno sì che la scena sacra al suo fianco si configuri agli occhi dell'osservatore in quanto oggetto della preghiera e della propensione 'visualizzante' del devoto stesso:

▷ Andrea Solario, *Cristo portacroce e monaco certosino*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (fig. 16)

▷ Lorenzo Lotto, *Commiato di Cristo dalla madre con Elisabetta Rota*, Berlino, Gemäldegalerie (fig. 1)

▷ Giovan Battista Moroni, *Devoto in preghiera e il Battesimo di Cristo*, Milano, collezione Etro (fig. 3)

##### Devoto in preghiera davanti a un'immagine sacra, rappresentata come se fosse un manufatto artistico

Strettamente connesse alla tipologia appena descritta, queste immagini si caratterizzano per il fatto che il rapporto tra il devoto e la scena rappresentata è concepito rievocando le modalità della preghiera davanti a un manufatto artistico. Pur avendo proporzioni anche vistosamente inferiori a quelle del personaggio moderno, l'immagine sacra non assume tuttavia le caratteristiche di un vero e proprio manufatto artificiale, dunque di un'opera nell'opera, ma conserva fattezze naturali:

▷ Vittore Belliniano, *Devoto in preghiera davanti al Crocifisso*, Bergamo, Accademia Carrara (fig. 24)

▷ Giovan Battista Moroni, *Devoto in preghiera davanti alla Vergine col Bambino*, Washington, National Gallery of Art (fig. 26)

##### Devoto che indica la scena sacra

In questa ulteriore variante delle due tipologie sopra descritte, la scena sacra ci appare nuovamente in quanto oggetto della preghiera del devoto, che però la indica all'osservatore, invitandolo a concentrarsi su di essa:

▷ Giovan Battista Moroni, *Devoto davanti alla Crocifissione con i santi Giovanni Battista e Sebastiano*, Bergamo, Sant'Alessandro della Croce (fig. 27)

#### 3. Devoto in preghiera davanti a un manufatto artistico

In questo caso la scena sacra è esplicitamente connotata come un'invenzione pittorica o scultorea. Dunque viene presentata come un'opera all'interno dell'opera.

La contiguità tra questo genere di raffigurazioni e quelle indicate al punto 2 fa capire come la concezione di queste ultime tragga spesso origine proprie dalle concrete consuetudini di preghiera davanti alle immagini:

▷ Leandro Bassano, *Devota in preghiera davanti a un dipinto con la Nascita della Vergine*, già Balcarres House, collezione Earl of Crawford (fig. 29)

#### 4. Devoto 'intruso'

##### Devoto 'intruso' in preghiera o come astante

Il devoto è raffigurato in abiti contemporanei, ma è svincolato dalla sua abituale collocazione ai margini dell'opera ed è inserito dentro la scena sacra, senza interpretare il ruolo di nessuno dei suoi protagonisti. A volte può mantenere un atteggiamento di preghiera o di adorazione:

▷ Francesco Francia, *Adorazione del Bambino e santi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (fig. 163)

In molte circostanze, tuttavia, anche questo requisito scompare e il personaggio è raffigurato alla stregua di uno spettatore o di un astante, come avviene in alcune rappresentazioni della Cena in Emmaus:

▷ Pittore veneto di primo Cinquecento, *Cena in Emmaus*, Venezia, San Salvador (fig. 59)

##### Devoto 'intruso' attivo nella scena

Non mancano poi casi in cui il devoto 'intruso' svolge un ruolo attivo nella narrazione, ad esempio, sollevando il velo che copre il Bambino nella scena dell'Adorazione:

▷ Giovan Girolamo Savoldo, *Madonna in adorazione del Bambino e due devoti*, collezioni reali inglesi (fig. 74)

Oppure servendo a tavola nella Cena in Emmaus:

▷ Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Cena in Emmaus*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (fig. 63)

##### Devoto 'intruso' che si atteggia in conformità alla pratica dell'*imitatio pietatis*

Appartengono a questa modalità quelle opere in cui il devoto 'intruso', oltre a svolgere un ruolo nella scena, si atteggia in conformità a un modello di pietà e di devozione. Ad esempio imitando l'atteggiamento dei pastori o dei magi nell'Adorazione:

▷ Rocco Marconi, *Sacra Famiglia con i santi Caterina d'Alessandria, Sebastiano, Giacomo maggiore e un devoto*, Vercelli, Museo Borgogna (fig. 39)

Questa scelta presenta una stringente contiguità con il ritratto in figura. Se a volte, come nel caso appena ricordato, risulta infatti chiaro che il devoto non coincide con il protagonista a cui uniforma il proprio atteggiamento, in altri episodi, come illustra il *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea (o Nicodemo)* di Savoldo a Cleveland prima menzionato, tale distinzione appare meno definibile.

Un caso analogo a quello savoldesco è offerto da due invenzioni gemelle di Tiziano:

▷ Tiziano, *Cristo portacroce e un devoto*, Madrid, Museo Nacional del Prado (fig. 174)

▷ Tiziano, *Cristo portacroce e un devoto*, San Pietroburgo, Ermitage (fig. 175)

In esse, infatti, appare difficile comprendere se il personaggio in abiti contemporanei che assiste Cristo sulla strada del Calvario sia stato concepito come un devoto 'intruso' nella scena, che uniforma la sua azione a quella di Simone di Cirene, oppure se in esso, come sembra più probabile, sia da riconoscere un ritratto del committente in figura dello stesso Simone.



172-173. Giovan Girolamo Savoldo, *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea* (?), intero e particolare. Cleveland, The Cleveland Museum of Art



174. Tiziano, *Cristo portacroce e un devoto*. Madrid, Museo Nacional del Prado



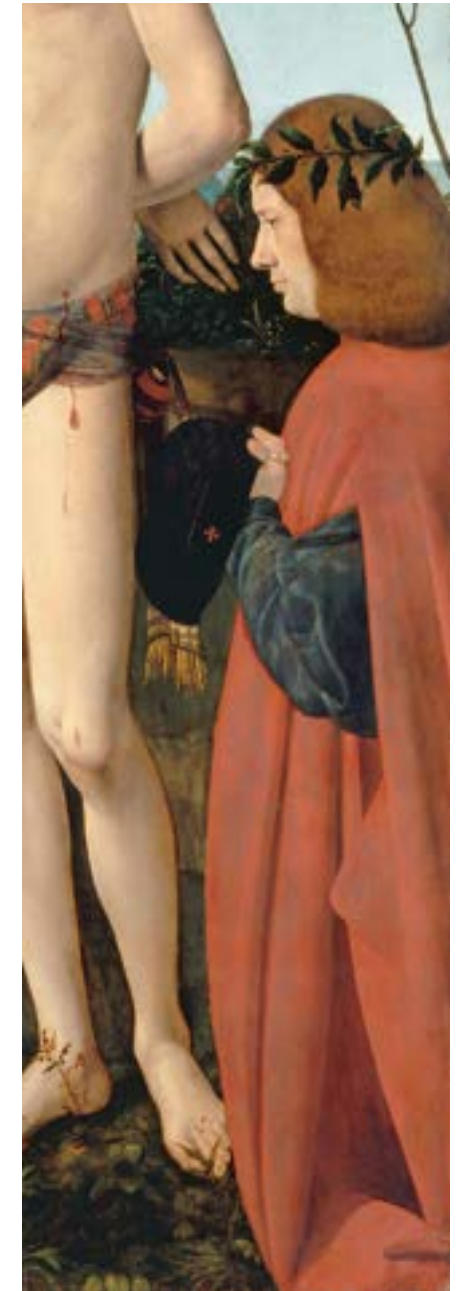
175. Tiziano, *Cristo portacroce e un devoto*. San Pietroburgo, Ermitage



176. Giovanni Antonio Boltraffio, *Pala Casio*. Parigi, Musée du Louvre



177. Francesco Francia, *Adorazione del Bambino*, particolare. Bologna, Pinacoteca Nazionale



178. Giovanni Antonio Boltraffio, *Pala Casio*, particolare. Parigi, Musée du Louvre



179. Vittore Carpaccio, *Predica di santo Stefano*. Parigi, Musée du Louvre

180-181. Vittore Carpaccio, *Consacrazione dei diaconi*, intero e particolare. Berlino, Gemäldegalerie



182-183. Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione*, intero e particolare. Varallo, Santa Maria delle Grazie



184. Gaudenzio Ferrari, cappella della Crocifissione. Varallo, Sacro Monte

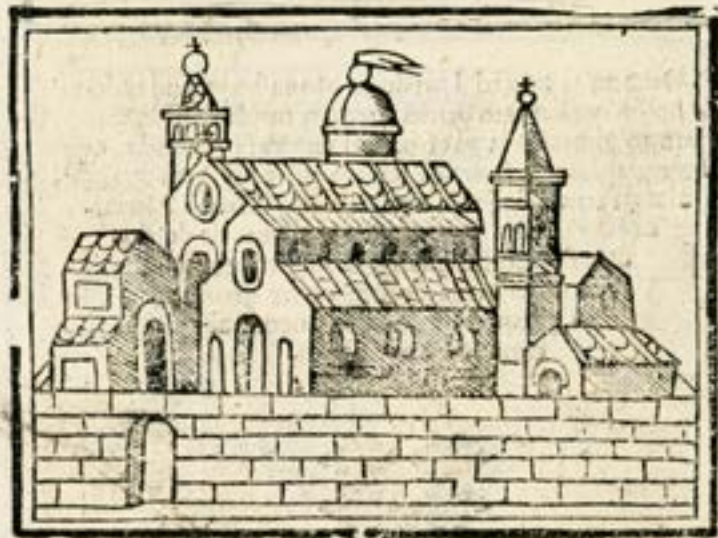


185. Gaudenzio Ferrari, cappella della Crocifissione, particolare dei due pellegrini. Varallo, Sacro Monte

Della forma, & sito della Città di Bethleem, oue nacque  
il Nostro Signor Giesù Christo .

**N**ella Città di Bethleem vi sono de' Christiani dalla Cen-  
tura, & iui stanno pochi faracini, sonou di molte vigne;  
perciocche essi hanno la licentia dal Soldano di poterle mante-  
nere, & lauorarle. La Città è quasi tutta diltrutta, & diferta, &  
quelle case doue stanno i predetti Christiani se le hanno rifatte  
della loro bestia, & doue le persone habitano è lunga vna ba-  
lestrata, & più dalla Città, & essa è posta sopra vn scoglio d'vn  
faldo taso, & è hico forte, & à piedi della Città verso Oriente  
gli è la Chiesa, & il loco doue nacque il Nostro Signor, & an-  
cora hoggidi vi è vn bel Monasterio, doue stette il Beato San  
Gieronimo doue egli traslatò la Bibbia di lingua Hebra in lin-  
gua Latina, e quiui si conuien pagare di muta, o daro vna  
dramma per huomo .

Della fattione della Chiesa, di Bethleem .



Nel-



186. Incisore veneziano di primo Cinquecento (?), *Chiesa di Betlemme*, in *Viaggio da Venetia al Sancto Sepulchro & al Monte Synai*, Venezia 1518

187. Jan van Scorel, *Veduta di Betlemme*. Londra, British Museum

188. Varallo, Sacro Monte, complesso di Betlemme



189-191. Jan van Scorel, *Ritratti dei membri della confraternita dei pellegrini di Gerusalemme di Haarlem*, intero e particolari. Haarlem, Frans Hals Museum



## Bibliografia

### Manoscritti

Pandolfo Nassino, *Registro di molte cose seguite scritte da domino Pandolfo Nassino nobile di Brescia*, circa 1500-1540, Brescia, Biblioteca Queriniana, C I 15.

Pietro Contarini, *Christilogos peregrinorum*, circa 1515, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Marc. Ital. CI IX, 95 (= 6454).

*Incomincia la leggenda della Veneranda Vergina s.ta Archangela Panigarola...*, circa 1520, Milano, Biblioteca Ambrosiana, O 165 sup.

### Testi a stampa

Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz, Erhard Reuwich, 1486.

*Du mesprisement du monde. Et la ymitacion de Ihesu Christ*, Toulouse, Heinrich Mayer, 1488.

Girolamo Savonarola, *Tractato in defensione et commendatione della oratione mentale*, Firenze, P. Maestro Antonio Miscoomini, circa 1492.

*Meditatione dela vita e passione del nostro Signore Miser Jesu Cristo vulgarizzata nuovamente*, Venezia, Antonio Zanchi, circa 1500.

*Viaggio da Venetia al Sancto Sepulchro & al Monte Synai piu copiosamente descritto de li altri con disegni de paesi, citade, porti, & chiesie & li santi loghi con molte altre santimonie che qui si trouano designate & descrite come sono ne li luoghi lor proprij &c*, Venezia, Nicolo ditto Zopino e Vincentio compagno, 1518.

*Libro deuoto e fruttuoso a ciaschaduno chiamato Giardino de Oratione*, Venezia, Bernardino de Viano de Lexona, 1521.

[M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Seconda edizione riveduta e aumentata per cura di G. Frizzoni*, circa 1521-1543; ed. Bologna 1884.

Alberto da Castello, *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Venezia, Marchio Sessa & Piero Rauani compagni, 1522.

Pietro da Lucca (Pietro Bernardini), *Arte nova del ben pensare e contemplare la passione dil nostro signor Giesu Christo benedetto*, Bologna, Girolamo de Benedetti, 1523.

Girolamo Casio de' Medici, *Vite de santi*, [Bologna] [1524?].

Pietro da Lucca (Pietro Bernardini), *La arte del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Iesu Christo, con uno singolare Trattato de imitar Christo. Di novo corretta e istoriata*, Venezia, Bernardino Bindoni, 1541.

Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia, per Paulo Gherardo, 1548; ed. a cura di R. Pallucchini, Venezia 1946.

Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, per Paulo Gherardo, Venezia 1548; ed. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 93-139, 396-432.

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550; ed. a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986.

Bartolomeo Pellegrino, *Opus diuinum de sacra, ac fertili Bergomensis vinea, ex diuersis autenticis, catholicisque libris et scripturis diligenti cura collectum, senatui, populoque Bergomensis...*, Brescia, D. Ludovicum Britannicum, 1553.

Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato L'aretino*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; ed. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 141-206, 433-493.

Francesco Sansovino, *Delle orationi recitate a principi di Venetia nella loro creatione da gli ambasciatori di diuerse città. Libro primo. Nelle quali con grandissimo vtile de' lettori si vede la forza dell'eloquenza di molti huomini illustri di vna materia sola*, Venezia, Franciscum Sansovinum, 1562.

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, appresso i Giunti, 1568; ed. a cura di G. Milanese, 7 voll., Firenze 1878-1881.

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, appresso i Giunti, 1568; ed. in G.V., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.

Agostino Gallo, *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa di M. Agostino Gallo delle quali, sette non sono più state date in luce, & tredici di nuouo son ristampate con molti miglioramenti. Con le figure de gli istrumenti pertinenti, & con due tavole: una della dichiarazione di molti uocaboli, & l'altra delle cose notabili*, Venezia, appresso Gratiioso Percaccino, 1569.

Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milano, P. Pontius, 1577; ed. Città del Vaticano 2000.

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, appresso Iacomo Sansovino, 1581.

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, per Alessandro Benacci 1582, ed. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, pp. 117-510.

Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, appresso Francesco Tebaldini 1587; ed. a cura di M. Gorreri, Torino 1988.

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare descritta già in XIII libri et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuoue ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa*, Venezia 1604.

K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604; ed. ingl. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, a cura di H. Miedema, 6 voll., Doornspijk 1994-1999.

Thomae Malleoli a Kempis, *Opera omnia*, 3 voll., Antverpiae 1615.

O. Rossi, *Elogi storici di bresciani illustri*, Brescia 1620.

B. Faino, *Catalogo delle chiese di Brescia*, circa 1630-1669; ed. a cura di C. Boselli, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1961", Brescia 1961.

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648; ed. a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924.

F. Paglia, *Il Giardino della Pittura: manoscritti queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8*, circa 1670-1713; ed. a cura di C. Boselli, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1967", 2 voll., Brescia 1967.

V.M. Coronelli, *Blasone veneto*, Venezia 1693.

P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704; ed. Napoli 1763.

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia 1733.

G.B. Albrizzi, *Forestièr illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia, e dell'isole circonvicine*, Venezia 1740; ed. Venezia 1784.

S. Santinelli, *Vita di S. Girolamo Miani fondatore della Congregazione dei Chierici Regolari di Somasca*, Venezia 1740; ed. Lissone 1906.

P.A. Serassi, *Lettere di Bernardo Tasso*, Padova 1751.

G.B. Carboni, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia 1760.

C. Doneda, *Notizie istoriche del monastero di Santa Croce di Brescia*, Brescia 1764.

C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura*, Genova 1766.

C. Doneda, *Vita della B. Angela Merici da Desenzano fondatrice della Compagnia di sant'Orsola*, Brescia 1768; ed. Brescia 1822.

G. Grasselli, *Guida storica sacra della R. città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona 1818.

P. Brognoli, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826.

G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1829.

P. de Commynes, *Mémoires. Nouvelle édition sur les manuscrits de la Bibliothèque Royale*, II, Paris 1843.

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, 23 voll., Leipzig 1843-1876.

F. Odorici, *Guida di Brescia. Rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia 1853.

*Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria Manfrin in Venezia*, Venezia 1856.

S. Bongì, *Storia di Lucrezia Buonvisi*, Lucca 1864.

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, London 1871; ed. a cura di T. Borenius, London 1912.

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872.

S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877.

M. Sanudo, *I diarii di Marino Sanuto. MCCCCXCVI-MDXXXIII. Dall'autografo marciano italiano CLVII Codd. CDXIX-CDLXXVII*, a cura di R. Fulin, 58 voll., Venezia 1879-1903.

R. Fulin, *Girolamo Priuli e i suoi Diarii*, in "Archivio Veneto", XII, 1881, pp. 137-154.

H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885.

E. Müntz, E. Molinier, *Le Chateau de Fontainebleau au XVIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris 1886.

W. Bode, *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (il Pseudo Bocaccino)*, in "Archivio storico dell'arte", III, 1890, pp. 192-195.

I. Lermolieff (G. Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria*

*Panfilii in Rom*, Leipzig 1890; ed. it. *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano 1991.

A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, II ed., 2 voll., Torino 1891.

P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia. Ricerche storico-artistiche*, 2 voll., Venezia 1893-1897.

B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance, with an index to their works*, New York 1894.

J. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild, das Porträt in der Malerei, die Sammler*, Basel 1898; ed. it. *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, introduzione di C. Cieri Via, trad. e note di D. Pagliai, Roma 1993.

A. Warburg, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXIII, 1902, pp. 247-266; ed. it. in A.W., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze 1966.

*Catalogue de la collection de feu Madame veuve Arigoni de Milano*, Milano, Angelo Genolini, Galleria Sangiorgi, 7-15 gennaio 1903.

A. Medin, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Milano 1904.

H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, II ed., Berlin 1904; ed. it. *Francesco d'Assisi e l'origine dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Roma 1993.

G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, pp. 1-159.

A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano 1907.

V.M. Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, 6 voll., Firenze 1907-1914.

E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses source d'inspiration*, Paris 1908; II ed. Paris 1922.

L. Carcereri, *Appunti e documenti sull'eretico Giovanni Antonio Zurletta (Ciurletti)*, in "Rivista Tridentina", IX, 1909, I, pp. 26-31.

E. Mâle, *Les Rois Mages et le drame liturgique*, in "Gazette des Beaux-Arts", IV, 1910, 4, pp. 261-270.

L. Beltrami, *Luini 1512-1532. Materiale di studio*, Milano 1911.

F. Cavicchi, *Girolamo da Casio (1464-1533)*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LXVI, 1915, fasc. 196-197, pp. 1-51.

R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, in "L'Arte", XX, 1917, pp. 99-114; ried. in R.L., *Opere complete*, I, 1, Firenze 1961, pp. 327-343.

V. Cian, in *Bollettino bibliografico*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1923, 81-82, p. 197.

V. Rossi, in *Rassegna bibliografica*, in "Studi danteschi", 1923, 7, p. 138.

P. Zorzanello, *Echi della "Commedia" in un poema veneziano inedito del primo '500*, in Dante. *La poesia, il pensiero, la storia*, Padova 1923, pp. 271-280.

R. van Marle, *The development of Italian schools of painting*, 19 voll., Den Haag 1923-1938.

J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924; ed. it. (con aggiunte di O. Kurz), *Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1999.

S. Ortolani, *Di Gian Girolamo Savoldo*, in "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 163-173.

R. Longhi, *Due dipinti inediti di Giovan Gerolamo Savoldo*, in "Vita Artistica", II, 1927, pp. 72-75; ried. in R.L., *Opere complete*, II, 1, Firenze 1967, pp. 149-156.

E. Panofsky, *Imago Pietatis. Ein Betrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261-308; ed. fr. in E.P., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997, pp. 13-28.

R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane. 1. R. Galleria Borghese*, edizioni di "Pinacotheca", Roma 1928; ried. in R.L., *Opere complete*, II, 1, Firenze 1967, pp. 265-366.

L. Febvre, *Une question mal posée: les origines de la Réforme française et le problème des causes de la Réforme*, in "Revue historique", CLXI, 1929, I, pp. 1-73; ed. it. in L.F., *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, II ed., Torino 1966, pp. 5-70.

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in "Pinacotheca", 1929, 5-6, pp. 258-320; ried. in R.L., *Opere complete*, IV, Firenze 1968, pp. 97-138.

P. Paschini, S. *Girolamo Emiliani e l'attività benefica del suo tempo*, in "Rivista della Congregazione di Somasca", XXVII, 1929, pp. 190-203.

W.E. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929; ed. it. *Leonardo e i leonardeschi*, a cura di M.T. Fiorio, Vicenza 2001.

*Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, IV, Leipzig 1930.

A. Ferrigato, *Attraverso i "misteri" di Giorgione*, Ca-stelfranco Veneto 1933.

G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

Dictionnaire de spiritualité ascétique e mystique. Doctrine et histoire, 17 voll., Paris 1937-1995.

A. Venturi, *Gruppo di cose inedite*, in "L'Arte", XLI, 1938, 1, pp. 44-77.

C. Gamba, *Pittori bresciani del Rinascimento*. Gian Girolamo Savoldo, in "Emporium", XLV, 1939, 534, pp. 373-388.

C. Pasero, *Notizie sul Sacro Monte delle Biade di Brescia e sugli Istituti di Beneficenza bresciani durante il sec. XVI*, in *Atti e memorie del terzo congresso storico lombardo* (Cremona, 29-31 maggio 1938), Milano 1939, pp. 381-399.

G. Nicco Fasola, *Lineamenti del Savoldo*, in "L'Arte", XLIII, 1940, 2, pp. 51-81.

L. Febvre, *La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?*, in "Annales d'histoire sociale", III, 1941, pp. 5-20; ed. it. in L.F., *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, II ed., Torino 1966, pp. 501-519.

M. Bonfantini, *Le Sacre Rappresentazioni italiane: raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Milano 1942.

G. Poggi, *Note michelangelolesche*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del Giudizio Universale (1541-1941)*, Firenze 1942, pp. 113-132.

A. Chastel, *Art et religion dans la Renaissance. Essai sur la Méthode*, in "Bibliothèque d'humanisme et renaissance. Travaux et documents", VII, 1945, pp. 7-61.

C. Gilbert, *Milan and Savoldo*, in "The Art Bulletin", XXVII, 1945, 2, pp. 124-138.

W.E. Suida, *Clarifications and identifications of works by Venetian painters*, in "The Art Quarterly", IX, 1946, pp. 283-298.

F. Antal, *Florentine paintings and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici advent to power. XIV and early XV centuries*, London 1947; ed. it. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960.

R.H. Bainton, *Dürer and Luther as the Man of Sorrows*, in "The Art Bulletin", XXIX, 1947, 4, pp. 269-272.

A. Cistellini, *Figure della Riforma pretridentina*, Brescia 1948.

Amédée (Teetaert) de Zedelgem, *Aperçu historique sur la dévotion au Chemin de la Croix*, in "Collectanea Franciscana", 1949, XIX, pp. 45-142; ed. it. *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis. Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo*, Casale Monferrato 2004, pp. 65-137.

L. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia narrata col sussidio delle fonti inedite. I. La vita religiosa in Italia durante i primordi dell'ordine*, Roma 1950.

M. Reggiani Rajna, *Un po' d'ordine tra tanti Casii*, in "Rinascimento", II, 1951, 3-4, pp. 337-383.

W.E. Suida, *Savoldo's paintings in the Samuel H. Kress collection*, in "The Art Quarterly", XV, 1952, pp. 165-170.

I. Tassi, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, Roma 1952.

A. Vaccari, *Le "Meditazioni della Vita di Cristo" in volgare*, in A.V., *Scritti di erudizione e filologia. I. Filologia biblica e patristica*, Roma 1952, pp. 341-378.

U. Vicentini, *Francesco Zorzi e la Palestina*, in "Le Venezie Francescane", XIX, 1952, pp. 174-176.

E.K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth-century England: some records of a forgotten transaction*, in "Italian Studies", VII, 1952, pp. 1-23.

*I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano 1953.

R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti, in I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano 1953, pp. I-XIX.

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953; ed. fr. *Les primitifs flamands*, Paris 2003.

A. Chastel, *Un épisode de la symbolique urbaine au XVe siècle: Florence et Rome, Cités de Dieu*, in *Urbanisme et Architecture. Études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan*, Paris 1954, pp. 75-79.

G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edinburgh 1954.

E. Rosenthal, *The Crib of Greccio and Franciscan realism*, in "Art Bulletin", XXXVI, 1954, 1, pp. 57-60.

P. Bianconi, *Tutta l'opera di Lorenzo Lotto*, Milano 1955.

C. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo*, Dissertation, New York 1955; ried. in C.G., *The Works of Girolamo Savoldo. The 1955 Dissertation, with a Review of Research, 1955-1985*, New York-London 1986.

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. I. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956.

E. Panofsky, *Jean Hey's Ecce Homo. Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography*, in "Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts", V, 1956, pp. 95-132; ed. fr. in E.P., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997, pp. 109-123.

A. Ghidiglia Quintavalle, *Alessandro Araldi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", n.s., VII, 1958, pp. 292-333.

C. Marcora, *Il cardinale Ippolito I d'Este arcivescovo di*

Milano

, in "Memorie Storiche della Diocesi di Milano", V, 1958, pp. 325-520.

G. Panazza, *I Civici Musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo 1958.

C. Santoro, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1958.

M.T. Casella, G. Pozzi, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, 2 voll., Padova 1959.

G. Cracco, *La fondazione dei canonici secolari di S. Giorgio in Alga*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", XIII, 1959, pp. 70-88.

H. Jedin (a cura di), *Contarini und Camaldoli*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", II, 1959, pp. 51-117.

L. Coletti, *Giunte a Gerolamo Savoldo*, in "Acropoli", I, 1960-1961, pp. 39-53.

M. Davies, *The earlier Italian schools. National Gallery Catalogues*, London 1961.

I. Ragusa, R.B. Green, *Meditationes on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Princeton 1961; ed. cons. Princeton 1977.

A. Ballarin, *Cima at Treviso*, in "The Burlington Magazine", CIV, 1962, 716, pp. 482-487.

E. Castelnovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962; ed. cons. Torino 1991.

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. II. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962.

W. Prinz, *Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna*, in "Berliner Museen", XII, 1962, pp. 50-54.

S. Tramontin, *Un programma di riforma della Chiesa per il Concilio Lateranense V: il Libellus ad Leonem X dei veneziani Paolo Giustiniani e Pietro Querini, in Venezia e i concili*, Venezia 1962, pp. 67-93.

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, 3 voll., Venezia 1962-1991.

A. Boschetto, *Giovan Girolamo Savoldo*, Milano 1963.

G.T. Faggin, *Bonifacio ai Camerlenghi*, in "Arte Veneta", XVII, 1963, pp. 79-95.

O. Pacht, recensione a *Meditationes on the Life of Christ...*, in "Medium Aevum", XXXII, 1963, pp. 234-236.

S. Sandström, *Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963.

A. Ventura, ad vocem *Badoer, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, pp. 108-109 (cit. Ventura 1963a).

A. Ventura, ad vocem *Badoer, Giovanni*, in *Diziona-*

rio biografico degli italiani, V, Roma 1963, pp. 116-119 (cit. Ventura 1963b).

G. Mariani Canova, *Paris Bordon*, Venezia 1964.

G. Picasso, *La preghiera nel movimento spirituale di S. Giustina*, in *La preghiera nella Bibbia e nella tradizione patristica e monastica*, Roma 1964, pp. 735-769.

W. Stechow, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, a cura di W. Lotz e L.L. Möller, München 1964, pp. 289-302.

A. Ballarin, *Palma il Vecchio*, Milano 1965 ('I Maestri del colore', 64).

S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965; *Second edition, revised and augmented with a postscript* 1983, Doornspijk 1984.

A. Ballarin, *Gerolamo Savoldo*, Milano 1966 ('I Maestri del colore', 116).

M. Billanovich, *Coi Domenicani dei SS. Giovanni e Paolo. Dal Colonna al Lotto*, in "Italia Medioevale e Umanistica", IX, 1966, pp. 453-459.

H. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Washington 1966; ed. cons. Princeton 1979.

G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, in *Giacomo Ceruti. Mostra di 32 opere inedite*, catalogo della mostra (Milano, Finarte), a cura di G. Testori, Milano 1966, pp. V-XXXI.

*Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca, 1480, con l'itinerario di Gabriele Capodilista, 1458*, a cura di A.L. Momigliano Lepschy, Milano 1966.

J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford. Catalogue*, London 1967.

D. Cantimori, *Le idee religiose del Cinquecento. La storiografia*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, V. Il Seicento, Milano 1967, pp. 7-53.

M.L. Ferrari, *Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo*, in "Paragone", XVIII, 1967, 211, pp. 18-38.

K. Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXIII, 1967, pp. 39-80.

A. Ballarin, *Pittura veneziana dei musei di Budapest, Dresda, Praga e Varsavia*, in "Arte Veneta", XII, 1968, pp. 237-255.

K. Garas, *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXIV, 1968, pp. 181-278.

F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools. XV-XVI Century*, London 1968.

U. Ulbert-Schede, *Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. Von den Anfängen bis zum Beginn des. 16 Jahrhunderts. Eine ikonographische Untersuchung*, München 1968.

Lorenzo Lotto, *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia 1969.

A. Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma 1969.

S. Ringbom, *Devotional images and imaginative devotions. Notes on the place of art in late medieval private piety*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXIII, 1969, pp. 159-170.

M. Tentorio, *Cenni storici sull'orfanotrofo della Misericordia di Brescia diretto dai PP. Somaschi*, Supplemento della "Rivista dell'ordine dei PP. Somaschi", 1969, 175, pp. 7-11.

H.E. Wethey, *The paintings of Titian. Complete edition*, 3 voll., London 1969-1975.

N. Cecini, *La pala di Pesaro di Giovanni Gerolamo Savoldo a Brera (1524)*, in "Studia oliveriana", XVIII, 1970, pp. 87-91.

E. Fahy, *A portrait of a Renaissance Cardinal as St. Jerome*, in "The Minneapolis Institute of Arts Bulletin", 1970, 59, pp. 4-19.

A. Ballarin, *La Salomè del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano (1970-1971)*, ed. in A.B., *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, 2 voll., Padova 2006, I, pp. 45-121.

B. Nardi, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, a cura di P. Mazzantini, Padova 1971.

B. Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice: the Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford 1971; ed. it. *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, 2 voll., Roma 1982.

Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, Roma 1971.

Stanislao da Campagnola, *Il "Giardino di orazione" e altri scritti di un anonimo del Quattrocento. Un'errata attribuzione a Niccolò da Osimo*, in "Collectanea Franciscana", LXI, 1971, pp. 5-59.

G. Schiller, *Iconography of Christian art*, 2 voll., London 1971-1972.

*Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli 1971-1977.

D. Arasse, *Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quatre images de Raphaël*, in "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité", LXXXIV, 1972, pp. 403-492; ried. in D.A., *Les visions de Raphaël*, Paris 2003, pp. 9-112.

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of the Pictorial Style*, Oxford 1972; ed. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.

C. Boselli, *Nuovi documenti sull'arte veneta del secolo XVI nell'archivio della famiglia Averoldi di Brescia*, in "Arte Veneta", XXVI, 1972, pp. 234-236.

C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia. I. I caratteri originali*, Torino 1972, pp. 601-659.

M. Meiss, E.W. Kirsch, *The Visconti Hours. National Library, Florence*, New York 1972.

H. Roosen-Runge, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt*, Wiesbaden 1972.

S. Tramontin, *Lo spirito, le attività, gli sviluppi dell'oratorio del Divino Amore nella Venezia del Cinquecento*, in "Studi veneziani", XIV, 1972, pp. 111-136.

F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972.

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Milano 1972.

E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia. V: I documenti*, 2, Torino 1973, pp. 1033-1094.

F. Gilbert, *Venice in the crisis of the League of Cambrai*, in *Renaissance Venice*, a cura di J.R. Hale, London 1973, pp. 274-292.

M.A. Grignani, *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli 1973, pp. 78-115.

B.W. Meijer, *Harmony and satire in the work of Niccolò Frangipane: problems in the depictions of music*, in "Simiolus", VI, 1973, 2, pp. 94-112.

A. Olivieri, *Un momento della sensibilità religiosa e culturale del Cinquecento veneziano: i diari di G. Priuli e gli orizzonti della "esperientia"*, in "Critica storica", X, 1973, 3, pp. 397-414.

M.A. Jacobsen, *Savoldo and Northern Art*, in "The Art Bulletin", LVI, 1974, 4, pp. 530-534.

R. Steinberg, *Fra Bartolomeo, Savonarola and a divine image*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVIII, 1974, 3, pp. 319-328.

A. Tempestini, *Addenda to Rocco Marconi*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, 856, p. 391.

D. Koepplin, T. Falk, *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, 2 voll., Basel 1974-1976.

Leon Battista Alberti, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Bari-Roma 1975.

M.T. Binaghi, *L'immagine sacra in Luini e il Circolo di Santa Marta*, in *Sacro e profano nell'opera di Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Luino, Civico istituto di cultura

popolare), a cura di P. Chiara, G.A. Dell'Acqua, G. Mulazzani, M.T. Binaghi e L. Tognoli, Milano 1975, pp. 49-76.

I. Chiappini, *Le opere*, in P. Zampetti, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 128-143.

C. Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools. National Gallery Catalogues*, London 1975.

G. Mariani Canova, *Apparati critici e filologi*, in *L'opera completa del Lotto*, presentazione di R. Pallucchini, ('Classici dell'Arte Rizzoli', 75), Milano 1975, pp. 81-126.

J. Sumption, *Pilgrimage. An Image of Mediaeval Religion*, London 1975.

L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 373-467.

*Von Bembo bis Guardi. Meisterwerke ober-italienischer Malerei aus der Pinacoteca di Brera in Mailand und aus einigen Privatsammlungen*, catalogo della mostra (Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle), a cura di H.A. Peters, Baden-Baden 1975.

C. Abbott Conway, *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and the late medieval devotion centred on the Incarnation: a descriptive analysis*, Salzburg 1976.

F. Cortesi Bosco, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto*, in "Bergomum", LXX, 1976, 1-2, pp. 3-25.

R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi "Adoration". A study in pictorial context*, Princeton 1976.

M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, in *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di M. Muraro e D. Rosand, introduzione di F. Benvenuti, presentazione di R. Pallucchini, Vicenza 1976, pp. 43-68.

W.R. Rearick, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, Firenze 1976.

D. Rosand, *Titian's Presentation of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carità*, in "The Art Bulletin", LVIII, 1976, 1, pp. 55-84.

F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia. Atlante. 19. Pittura e cartografia*, Torino 1976, pp. 51-114.

C. Boselli (a cura di), *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, 2 voll., Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1976", Brescia 1977.

A. Chastel, *Le donateur "in abisso" dans les "pale"*, in *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, a cura di L. Grisebach e K. Renger, Frankfurt am Main 1977, pp. 273-283; ried. in A.C., *Fables, Formes, Fi-*

*gures*, Paris 1978; ed. it. *Favole Forme Figure*, Torino 1988, pp. 191-200.

C. Del Bravo, *La dolcezza della immaginazione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, VII, 1977, 2, pp. 759-799.

J. Fleming, *An introduction to the Franciscan literature of the Middle Age*, Chicago 1977.

F. Gibbons, *Giovanni Bellini's Topographical Landscapes*, in *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin e J. Plummer, New York 1977, I, pp. 174-184.

C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza: un seminario sul 'Beneficio di Cristo'*, Torino 1977.

W. Hood, C. Hope, *Titian's Vatican Altarpiece and the Picture Underneath*, in "The Art Bulletin", LIX, 1977, 4, pp. 534-552.

J.H. Marrow, *Circumdederunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, in "Art Bulletin", LIX, 1977, 2, pp. 167-181.

R.M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola. Florentine Art, and Renaissance Historiography*, Athens (Ohio) 1977.

*Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign catalogue. Paintings, drawings, watercolours, tapestry, sculpture, silver, ceramics, prints, photographs*, a cura di E. Morris e M. Hopkinson, Liverpool 1977.

D. Battilotti, M.T. Franco, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, in "Antichità viva", XVII, 1978, 4-5, pp. 58-86.

A. Hagopian van Buren, *The Canonical Office in Renaissance Painting. Part II: More About the Rolin Madonna*, in "The Art Bulletin", LX, 1978, 4, pp. 617-633.

D. Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano 1978.

B. Marx, *Venezia altera Roma? Ipotesi sull'umanesimo veneziano*, Venezia 1978 (Centro Tedesco di Studi Veneziani, 'Quaderni', 10).

G. Mulazzani, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milano 1978 ('Classici dell'Arte Rizzoli', 95).

L. Puppi, *Verso Gerusalemme*, in "Arte Veneta", XXXIII, 1978, pp. 73-78; ried. in L.P., *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche*, Roma 1982, pp. 62-76.

S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978.

H.W. van Os, *The Discovery of an Early Man of Sorrow on a Dominican Triptych*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XII, 1978, pp. 65-75.

F. Ames-Lewis, *Domenico Veneziano and the Medici*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XXI, 1979, pp. 67-90.

A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione. La ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 227-252.

P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 5-81.

A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 115-263.

D. Delcorno Branca, *Sulla tradizione delle Rime del Poliziano*, Firenze 1979.

*Giovan Battista Moroni (1520-1578)*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione e Accademia Carrara), a cura di M. Gregori e F. Rossi, Bergamo 1979.

M. Gregori, *Giovan Battista Moroni, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento. III*, Bergamo 1979, pp. 97-379.

F. Luisi, *Apografo miscelaneo marciano*, Venezia 1979.

J.H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.

F. Rossi, *Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979.

S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume terzo. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, pp. 175-271.

R. Terner, *Bemerkungen zur 'Madonna des Kanonikus van der Paele*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLII, 1979, pp. 83-91.

B. Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume terzo. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, pp. 273-318.

E. Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven-London 1979; ed. it. *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982.

*Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), a cura di L. Puppi, Milano 1980.

S. Béguin, *A propos de la Sainte Conversation et de la Vierge au lapin de Titien du Louvre*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Ve-

nezia, 27 settembre - 1° ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 479-484.

M. Calì, 'Verità' e 'religione' nella pittura di Giovan Battista Moroni (a proposito della mostra di Bergamo), in "Prospettiva", 1980, 23, pp. 11-23.

A. Corboz, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), a cura di L. Puppi, Milano 1980, pp. 63-68.

L. Gargan, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattro e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra (Treviso, chiesa di San Nicolò; Quinto, chiesa di Santa Cristina; Asolo, duomo), a cura di G. Dillon, Treviso 1980.

F. Lepori, *La scuola di Rialto dalla fondazione alla metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3/II, Vicenza 1980, pp. 539-605.

G. Lucchetta, *Viaggiatori e racconti di viaggi nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3/II, Vicenza 1980, pp. 433-489.

L. Olivato, "La submersione di Pharaone", in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre - 1° ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 529-537.

W.R. Rearick, *The Portraits of Jacopo Bassano*, in "Artibus et Historiae", I, 1980, 1, pp. 99-114.

Marin Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, ed. a cura di A. Caracciolo Aricò, Milano 1980.

S. Sinding-Larsen, *L'immagine della repubblica di Venezia*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), a cura di L. Puppi, Milano 1980, pp. 40-49.

*The Illustrated Bartsch. XI. Sixteenth Century German artists. Hans Burgkmair the elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach the elder*, New York 1980.

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; ed. it. *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.

M. Calì, *La "religione" di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 243-277.

L. Campbell, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, 941, pp. 467-473.

S. Coltellacci, I. Reho, M. Lattanzi, *Problemi di ico-*

*nologia nelle immagini sacre - Venezia c.1490-1510*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*. Mito, allegoria, analisi iconologica, atti del convegno (Roma, novembre 1978), Roma 1981, pp. 97-112.

J. Fletcher, *Marcantonio Michiel: his friends and collection*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, 941, pp. 453-467.

V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981.

M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

M. Manzelli, *Lorenzo Lotto governatore dell'Ospedale di S. Maria dei Derelitti in Venezia*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, pp. 202-203.

A. Mazza, *La pala dell'Elemosina di Sant'Antonino nel dibattito cinquecentesco sul pauperismo*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 347-364.

L. Puppi, *Giorgione e l'architettura*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1981, I, pp. 343-371; ried. col titolo "...nel vero non si ritrova storie che abbiano ordine", in L.P., *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche*, Roma 1982, pp. 77-106.

L. Puppi, *Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 393-399.

G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. VI. Dal Cinquecento all'Ottocento*, 1. *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 3-85.

*The Engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence [KS], Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas), a cura di I.H. Shoemaker e E. Brown, Lawrence (KS) 1981.

F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982; ed. cons. Milano 1992.

K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, New York 1982.

P. Humfrey, *Cima da Conegliano a Parma*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 13, 1982, pp. 33-46.

J. Le Goff, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in *Storia d'Italia. Annali. 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino 1982, pp. 3-43.

M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1982.

L. Puppi, "Rex sum justice". *Note per una storia metaforica del Palazzo dei dogi*, in *I Dogi*, a cura di G. Benzoni, Milano 1982, pp. 183-213.

G. Romano, *Idea del paesaggio italiano*, in *Storia d'Italia, Annali. 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino 1982, pp. 265-367.

G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, "maniera"*, in "Ricerche di storia dell'arte", 1982, 17, pp. 5-27; ried. in G.R., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 23-62.

M. Tanzi, *Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo*, in "Ricerche di storia dell'arte", 1982, 17, pp. 49-56.

*The Cleveland Museum of Art. Catalogue of the Paintings. Part three. European Paintings of the 16th, 17th, and 18th Centuries*, Cleveland 1982.

A. Baiocchi, ad vocem *Contarini, Alvise*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma 1983, pp. 74-76 (cit. Baiocchi 1983a).

A. Baiocchi, ad vocem *Contarini, Alvise*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma 1983, pp. 76-78 (cit. Baiocchi 1983b).

A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento, I, Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 481-541.

G. Bora, *La decorazione pittorica: sino al Settecento, in Santa Maria delle Grazie in Milano*, Cinisello Balsamo 1983, pp. 140-187.

M. Boskovits, *La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione*, in "Arte Cristiana", n.s., LXXI, 1983, pp. 11-24.

V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983.

D.A. Brown, *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*, in "Arte Lombarda", 1983, pp. 102-116.

F.O. Büttner, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983.

W. Dorigo, *Venezia Origini. Ipotesi e ricerche sulla formazione della città*, 3 voll., Milano 1983.

A. Foscarini, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983.

P. Frasson, ad vocem *Contarini, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma 1983, pp. 263-264.

M. Giammarioli, *Fra Gregorio Belo*, in *Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), a cura di B. Contardi e A. Gentili, Roma 1983, pp. 119-124.

N. Gramaccini, *La déploration de Niccolò dell'Arca*. Re-

ligion et politique aux temps de Giovanni II Bentivoglio, in "Revue de l'Art", 1983, 62, pp. 21-34.

G. Gullino, ad vocem *Contarini, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma 1983, pp. 265-268 (cit. Gullino 1983a).

G. Gullino, ad vocem *Corner, Alvise*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 142-146 (cit. Gullino 1983b).

P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge (Mass.) 1983.

*Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), a cura di B. Contardi e A. Gentili, Roma 1983.

F.W. Kent, *Lorenzo di Credi, his patron Jacopo Bongianni and Savonarola*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 1983, 966, pp. 539-541.

G. Ladner, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, a cura di F. Deuchler, Bern 1983, pp. 78-97.

R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983.

E. Rama, *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio tra Quattrocento e Cinquecento*, in "Arte Lombarda", 64, 1983, pp. 79-86.

S. Ringbom, recensione a H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, in "The Art Bulletin", LXV, 1983, 2, pp. 339-340.

M. Rossi, A. Rovetta, *Indagini sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste*, in *La dimora di Dio con gli uomini' (Ap 21, 3): immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, catalogo della mostra (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1983, pp. 77-115.

J. Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983.

A.J. Schutte, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550: a Finding List*, Genève 1983.

*The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts), a cura di J. Martineau e C. Hope, London 1983.

W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983; ed. it. *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987.

B. Aikema, *Lorenzo Lotto and the "Ospitale de San Zuane Polo"*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 43-350.

M. Dall'Acqua, *Correggio e il suo tempo*, Parma 1984.

A.M. Erba, *Ascesi e riforma nel cenacolo lombardo dei primi barnabiti*, in *Eremiti e pastori della Riforma cattolica nell'Italia del '500*, atti del VII convegno del Centro di studi avellaniti (Fonte Avellana, 31 agosto - 2 settembre 1983), Fonte Avellana 1984, pp. 199-232.

A. Ghidoli, *La donazione Contini. Un'operazione del regime*, in *Il politico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo. Contributi per la pittura tardogotica lombarda*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), a cura di A. Ghidoli, Firenze 1984, pp. 127-134.

V. Guazzoni, *Pittori della realtà ed esperienza del sacro*, in *La Lombardia spagnola*, a cura di A. Annoni e C. Pirovano, Milano 1984, pp. 153-196.

M. Inghenoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen 1984.

J. Leclercq, *Ludovico Barbo e storia dell'immaginario*, in *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il sesto centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), a cura di G.B.F. Trolese, Cesena 1984, pp. 385-399.

P.G. Longo, *Alle origini del Sacro Monte di Varallo: la proposta religiosa di Bernardino Caimi*, in "Novarien", XIV, 1984, pp. 19-98.

O. Magnabosco, *Per gli esordi del Savoldo e i suoi rapporti con la cultura lombarda tra Quattro e Cinquecento*, in "Paragone", XXXV, 1984, 417, pp. 23-43.

A. Markham Schulz, *Bartolomeo di Francesco Bergamasco*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 257-274.

B. Marx, *Il mito di Venezia nel primo Cinquecento*, in *La città italiana del Rinascimento tra utopia e realtà*, a cura di A. Buck e B. Guthmüller, Venezia 1984, pp. 137-163 (Centro Tedesco di Studi Veneziani, 'Quaderni', 27).

*Paris Bordon*, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento), a cura di E. Manzato, Milano 1984.

G. Picasso, *L'Imitazione di Cristo e l'ambiente di S. Giustina*, in *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il sesto centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), a cura di G.B.F. Trolese, Cesena 1984, pp. 263-276.

G. Scarabello, *Strutture assistenziali a Venezia nella prima metà del '500 e avvisi europei della riforma dell'assistenza*, in "Renovatio Urbis". Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538), a cura di M. Tafuri, Roma 1984, pp. 119-133.

V. Sgarbi, *Savoldo tra Giorgione e Caravaggio: l'Annunciata di San Domenico di Castello a Venezia*, in "Paragone", XXXV, 1984, 409, pp. 62-69.

S. Tramontin, *Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga*, in *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il sesto centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), a cura di G.B.F. Trolese, Cesena 1984, pp. 90-107.

*Andrea Solario en France*, a cura di S. Béguin, Paris 1985 ('Les dossiers du département des peintures', 31).

C.P. Arisio, *Girolamo Savoldo nelle interpretazioni di G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe nella 'History of painting in North Italy'*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 135-158.

E. Ashtor, *Venezia e il pellegrinaggio in Terrasanta nel basso medioevo*, in "Archivio storico italiano", CXLIII, 1985, pp. 197-223.

A. Ballarin, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio* (1985), in A.B., *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di M. Menegatti e B.M. Savy, 4 voll., Verona 2010, I, pp. 5-45.

M.T.R. Barezzi, *Musica e strumenti musicali nelle opere del Savoldo*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 113-128.

H. Belting, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in venezianischen Malerei*, München 1985; ed. it. *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena 1996.

P.L. De Vecchi, *Il ritratto di un'apparizione*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 34-42.

G. Fossaluzza, *Vittore Belliniano, fra' Marco Pensaben e Giovan Girolamo Savoldo: la 'Sacra Conversazione' in San Nicolò a Treviso*, in "Studi trevisani", II, 1985, 4, pp. 39-88.

A. Gentili, con la collaborazione di F. Lattanzi e F. Polignano, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, Roma 1985.

N. Giannetto, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze 1985.

C. Gilbert, *Lo stile nelle firme del Savoldo*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 21-28.

C. Harbison, *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, in "Simiolus", XV, 1985, 2, pp. 87-118.

H. Levi, *L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu*, in "Archives de l'art français", XXVII, 1985, pp. 9-83.

J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

C. Slim, *Giovanni Girolamo Savoldo's Portrait of a Man with a Recorder*, in "Early Music", XIII, 1985, 3, pp. 398-406.

V. Sgarbi, *Ritrovamenti. Giovanni Agostino da Lodi*, in "FMR", IV, 1985, 35, pp. 56-64; ried. in V.S., *Davanti all'immagine. Artisti quadri libri polemiche*, Milano 1989, pp. 232-243.

R. Stradiotti, *L'opera del Savoldo attraverso la grafica*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 129-133 (cit. Stradiotti 1985a).

R. Stradiotti, *Note d'archivio su G.G. Savoldo*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1983, pp. 13-19 (cit. Stradiotti 1985b).

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

*The Travel Diaries of Otto Mündler*, a cura di C. Togneri Dowd, Leeds 1985 ('The fifty-first volume of the Walpole Society').

F. Valcanover, *Gli 'Eremiti' di Giovanni Gerolamo Savoldo delle Gallerie dell'Accademia*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 43-49.

*Vita del clarissimo signor Girolamo Miano gentil huomo venetiano (di anonimo autore)*, ed. a cura di C. Pellegrini, Rapallo 1985 ('Fonti per la storia dei padri somaschi', 1).

P. Zampetti, *Gian Gerolamo Savoldo e la pala di Pesaro*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 21-22 maggio 1983), a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 51-58.

G. Agosti, *Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*, in "Ricerche di storia dell'arte", *Archeologia dell'arte. Cicli perduti e procedure di ricostruzione*, a cura di S. Settis, 1986, 30, pp. 61-87.

A. De Marchi, *Sugli esordi veneti di Dosso Dossi*, in "Arte Veneta", XL, 1986, pp. 12-28.

G. Del Torre, *Venezia e la terraferma dopo la guerra di Cambrai: fiscalità e amministrazione (1515-1530)*, Milano 1986.

C. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo. The 1955 Dissertation, with a Review of Research, 1955-1985*, New York-London 1986.

V. Guazzoni, *Temi religiosi e contenuti devozionali*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 17-31.

R. Lightbown, *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986.

B. Martinelli, *Agostino Gallo: una vita per l'agricoltura. Tracce per una nuova biografia*, in A. Gallo, *Le tredici giornate della vera agricoltura & dei piaceri della villa [...] Nuovamente ristampate con molti miglioramenti & con l'aggiunta di tre giornate*, Venezia 1566; ed. Pandeghe sul Garda 1986, pp. 1-26.

*Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cinisello Balsamo 1986.

A. Quazza (a cura di), *Repertorio delle opere di Bernardino Lanino*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Chieri 1986, pp. 239-289.

S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 373-486.

P. Shakeshaft, *To much bewiched with thoes intysing things: the letters of James, third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635-1639*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 1986, 995, pp. 114-132.

J. Shearman, *The expulsion of Heliodorus*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 75-88, ried. in J.S., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007.

S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in "Saggi e memorie di storie dell'arte", XV, 1986, pp. 83-134.

F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986.

A. Ballarin, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo Bramantino* (1987), ed. in A.B., *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di M. Menegatti e B.M. Savy, 4 voll., Verona 2010, I, pp. 46-64.

F. Bellini, *Introduzione*, in *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e da altri luoghi*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe), a cura di F. Bellini, Ravenna 1987, pp. 25-36.

E. Borea, *Appunto sulla fortuna delle xilografie antiche*, in *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e da altri luoghi*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe), a cura di F. Bellini, Ravenna 1987, pp. 17-22.

A. Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987.

D.A. Brown, *Andrea Solario*, Milano 1987.

K. Christiansen, *Dates and non-dates in Savoldo's paintings*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1987, 1007, pp. 80-81.

C. Dionisotti, *Giorgione e la letteratura di corte*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica, al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di M. Muraro, Roma 1987, pp. 11-15; ried. in C.D., *Appunti su lettere e arti*, Milano 1995, pp. 111-116.

*Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di G. Bora, L. Cogliati Arano, M.T. Fiorio e P.C. Marani, Milano 1987.

G. Fossaluzza, *Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Treviso, 28-30 ottobre 1985), a cura di G. Fossaluzza e E. Manzato, Treviso 1987, pp. 183-202.

G. Gentile, *L'apparato iconografico*, in *Il Codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis (Milano 1476)*, a cura di A. Vitale Brovarone, Torino 1987, I, pp. 43-84.

V. Guazzoni, *Tempi ed immagini della Controriforma bergamasca*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione), Bergamo 1987, pp. 31-45.

E.M. Guzzo, *Appunti sul Savoldo in margine al Convegno di Brescia*, in "Brixia sacra", n.s., XXII, 1987, 5-6, pp. 158-173.

P.G. Longo, *Fonti documentarie sui Francescani a Varallo tra XV e XVI secolo*, in *Quaderno di studio n. 5. Sacro Monte di Varallo Sesia*, Novara 1987, pp. 29-108.

*Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

G. Romano, *Usi religiosi e produzione figurativa nel Cinquecento: qualche sintomo di crisi*, in *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, atti delle giornate di studio (Ferrara, 3-5 aprile 1986), Modena 1987, pp. 155-163.

A. Rovetta, *La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età dell'umanesimo*, in *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, atti del convegno nazionale di studi (Torino, 2-4 maggio 1985), a cura di R. Uglione, Torino 1987, pp. 269-287.

D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII-XV siècle)*, Paris 1987.

G. Zarri, *Note su diffusione e circolazione di testi devoti (1520-1550)*, in *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, atti delle giornate di studio (Ferrara, 3-5 aprile 1986), Modena 1987, pp. 131-154.

F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di*

*leggere l'arte*, redazione a cura di L. Ripa di Meana, Milano 1987; ed. cons. Vicenza 1998.

*Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di M. Boskovits, Milano 1988.

A. Ballarin, *La cappella del Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia* (1988), ed. in A.B., *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, 2 voll., Padova 2006, I, pp. 157-194.

P.V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.

M. Boskovits, *Immagine e preghiera nel tardo Medioevo: osservazioni preliminari*, in "Arte Cristiana", LXXVI, 1988, pp. 94-104; ried. in M.B., *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XIV*, Milano 1994, pp. 73-106.

M. Collareta, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 1988, II, pp. 569-580.

*Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, catalogo della mostra (Venezia, Libreria Sansoviniana), a cura di M. Zorzi, Roma 1988.

R.L. Falkenburg, *Joachim Patinier. Landscape like an image of the pilgrimage of life*, Amsterdam 1988.

P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988.

G. Fragnito, *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988.

*Gothic to Renaissance. European Painting 1300-1600*, catalogo della mostra (Londra e New York, P. and D. Colnaghi and Co.), a cura di D. Garstang, New York 1988.

E. Massa, *Gasparo Contarini e gli amici, tra Venezia e Camaldoli*, in *Gaspare Contarini e il suo tempo*, atti del convegno (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di F. Cavazzana Romanelli, Venezia 1988, pp. 39-91.

G. Mazzi, *Il ritratto e la documentazione*, in *Città murate del Veneto*, a cura di S. Bortolami, Cinisello Balsamo 1988, pp. 195-206.

A. Nova, *La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 1988, I, pp. 105-124.

B. Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia*, Brescia 1988.

E. Pilliod, *'In tempore poenitentiae': Pierfrancesco Foschi's portrait of Cardinal Antonio Pucci*, in "The Burlington Magazine", CXXX, 1988, 1026, pp. 679-687.

F.B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Stuttgart 1988.

A. Prosperi, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 1988, II, pp. 581-592.

P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988.

F. Rossi, *Accademia Carrara. I. Catalogo dei dipinti. Sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo 1988.

P. Zampetti, *Raffaello: la Messa di Bolsena*, in *Lecture di storia dell'arte*, a cura di R. Varese, Ancona 1988, pp. 11-18 ('Quaderni di Notizie da Palazzo Albani', I, a cura dell'Istituto di storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Urbino).

F. Bonali, *La "polizza" di magistro Hieronymo de Savoldi*, in "Studia oliveriana", n.s., VIII-IX, 1988-1989, pp. 7-11.

B. Aikema, *L'immagine della "carità" veneziana*, in *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, a cura di B. Aikema e D. Meijers, Venezia 1989, pp. 71-98 (cit. Aikema 1989a).

B. Aikema, *Lorenzo Lotto: la pala di Sant'Antonino e l'osservanza domenicana a Venezia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, 1989, I, pp. 127-140 (cit. Aikema 1989b).

*Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), a cura di P.C. Marani e J. Shell, Firenze 1989.

G. Cracco, *'Angelica societas': alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *La Chiesa di Venezia tra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. Vian, Venezia 1989, pp. 91-112.

D. Despres, *Ghostly Sights. Visual Meditation in Late-Medieval Literature*, Norman (OK) 1989.

D. Freedberg, *The Power of Images. Study in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; ed. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993.

G. Gentile, *Testi di devozione e iconografia del Compianto*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, atti del convegno (Bologna, 26-27 maggio 1987), a cura di G. Agostini e L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 167-203.

A. Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leoncino e Lucina Brembati*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali I*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 155-181.

R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven 1989; ed. cons. New Haven 1994.

M.L. King, *Umanesimo cristiano nella Venezia del Quattrocento*, in *La chiesa di Venezia tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Vian, Venezia 1989, pp. 15-39.

J. Kristof, *Michelangelo as Nicodemus. The Florence Pietà*, in "The Sixteenth Century Journal", XX, 1989, 2, pp. 163-182.

J. Manca, *The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471-1505)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LII, 1989, pp. 522-538.

F. Moro, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino. Appunti per un unico percorso*, in "Paragone", XL, 1989, 473, pp. 23-61.

*Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, a cura di B. Aikema e D. Meijers, Venezia 1989.

M. Pardo, *The subject of Savoldo's Magdalen*, in "The Art Bulletin", LXXI, 1989, 1, pp. 67-91.

C. Parisio, *Ipotesi sul Savoldo*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1989, pp. 443-451.

C. Pellegrini, *San Gaetano da Thiene, Giampietro Carafa e San Girolamo Miani, i Teatini e la Compagnia dei servi dei poveri, in San Girolamo Miani nel V centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia, 29-31 gennaio 1987), Venezia 1989, pp. 58-77.

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989.

B. Pullan, *La nuova filantropia nella Venezia cinquecentesca*, in *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, a cura di B. Aikema e D. Meijers, Venezia 1989, pp. 19-34.

D. Rigaux, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris 1989.

S. Ringbom, *Vision and conversation in early Netherlandish painting: the Delft master's 'Holy Family'*, in "Simiolus", XIX, 1989, 3, pp. 181-190.

D. Sadini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano-Roma 1989.

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

A. Ballarin, *Profilo di Savoldo (1990)*, in A.B., *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, 2 voll., Padova 2006, I, pp. 197-216.

G. Benzoni, *Una città caricabile di valenze religiose, in La chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990, pp. 37-61 ('Contributi alla storia della chiesa di Venezia', 4, a cura di G. Gullino).

L. Berti, *Un ritrovamento: il ritratto di Francesca Capponi del Pontormo*, in "Critica d'arte", n.s., LV, 1990, 2-3, pp. 20-33.

A. Binion, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990.

E.P. Bowron, *European Paintings before 1900 in the*

*Fogg Art Museum. A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge (Mass.), 1990.

D.A. Brown, *The Master of the "Madonna Litta", in I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale (Milano, 25-26 settembre 1990), a cura di M.T. Fiorio e P.C. Marani, Milano 1990, pp. 25-34.

L. Campbell, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven 1990.

F. Cappelletti, L. Testa, *Ricerche documentarie sul "San Giovanni Battista" dei Musei Capitolini e sul "San Giovanni Battista" della Galleria Doria Pamphilj, in Identificazione di un Caravaggio*, a cura di G.P. Correale, Venezia 1990, pp. 85-101.

F. Caroli, *Un nuovo ritratto di Girolamo Savoldo*, in "Notizie da Palazzo Albani", XIX, 1990, pp. 41-44.

M. Dall'Acqua, *Il Monastero di San Paolo*, in *Il Monastero di San Paolo*, a cura di M. Dall'Acqua, Parma 1990, pp. 11-42.

P.L. De Vecchi, *La mimesi allo specchio*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 59-64.

M. Di Tanna, *Lorenzo Lotto, 1523: "Nozze mistiche di Santa Caterina"*, in "Osservatorio delle Arti", 1990, 4, pp. 58-67.

*Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense; Rennes, Musée des Beaux-Arts), a cura di P. Ramade, Rennes 1990.

S. Ebert-Schifferer, *Il Savoldo e il Nord. Un processo di appropriazione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 71-77.

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

F. Frangi, *Gerolamo Savoldo: difficoltà e continuità di una vicenda critica*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 48-53.

C. Franzoni, *Le raccolte del Theatro di Ombrone e il viaggio in oriente del pittore: le epistole di Giovanni Filoteo Achillini*, in "Rivista di Letteratura Italiana", VIII, 1990, 2, pp. 287-335.

A. Gentili, *Savoldo, il ritratto e l'allegoria musicale*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di

Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 65-70.

C.E. Gilbert, *Savoldo cortese*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 38-47.

*Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990 (citato nelle note come GGS).

S. Guarino, M. Pennini Alessandri, *Il "Battesimo di Cristo" di Tiziano alla Pinacoteca Capitolina*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", n.s., IV, 1990, pp. 53-62.

P. Humfrey, *Fra Bartolommeo, Venice and St Catherine of Siena*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 1990, 1048, pp. 476-483.

P. Joannides, *Savoldo: Minimalist Refinement*, in "Apollo", LXVI, 1990, 341, pp. 56-57.

A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990.

S. McNamer, *Further evidence for the date of the Pseudo-Bonaventura Meditationes Vitae Christi*, in "Franciscan Studies", XXVIII, 1990, 51, pp. 235-261.

B.W. Meijer, *Fiamminghi nella Serenissima nel primo Cinquecento*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 78-86.

A. Nova, *Brescia und Frankfurt Savoldo*, in *Exhibition Reviews*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 1990, 1047, pp. 431-434.

N. Penny, *La notte nella pittura veneziana tra Bellini ed Elsheimer*, in *Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana 1550-1850*, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum; Londra, Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate), a cura di R.M. Letts, Roma 1990, pp. 21-44.

*Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990.

*Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), a cura di L. Bellosi, Milano 1990.

R. Prestini (a cura di), *Regesto, in Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia; Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Milano 1990, pp. 316-324.

*Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale; Washington, National Gallery of Art), Venezia 1990.

B. Toscano, *Tra "necessità" e libertà". Appunti su pittori e committenti tra Quattro e Cinquecento*, in *Scritti in*

*onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina e L. Trezzani, Milano 1990, pp. 61-70.

G.Z. Zanichelli, *Alessandro Araldi e la Camera di San Paolo*, in *Il Monastero di San Paolo*, a cura di M. Dall'Acqua, Parma 1990, pp. 81-111.

G. Zarri, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino 1990.

F. Colalucci, *Lorenzo Lotto, don Pietro da Lucca, Elisabetta Rota e il tema del Congedo di Cristo dalla Madre*, in "Venezia Cinquecento", I, 1991, 1, pp. 27-61.

*Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991.

C. Gilbert, *Newly discovered paintings by Savoldo in relation to their patronage*, in "Arte Lombarda", 96-97, 1991, 1-2, pp. 29-46.

C. Harbison, *Jan Van Eyck. The play of realism*, London 1991; ed. cons. London 1995.

P.C. Marani, *Una "Madonna Litta" tedesca*, in "Achaemia Leonardi Vinci", IV, 1991, pp. 200-203.

N. Massi, *Lorenzo Lotto's "Nativity" and "Christ Taking Leave from His Mother": Pendant Devotional Paintings*, in "Artibus et Historiae", XII, 1991, 23, pp. 103-119.

M. Papetti, *Il ruolo di Giulio Cantalamessa nell'incremento delle raccolte veneziane e romane: l'acquisto di "Tobiolo e l'angelo" del Savoldo per la Galleria Borghese*, in "Paragone", LII, 1991, 493-495, pp. 142-146.

*Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano 1991.

G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1991.

M. Tanzi, *Boccaccio Boccaccio*, Soncino 1991.

P. Thornton, *The Italian Renaissance interior: 1400-1600*, London 1991.

F. Torella, *La Cena in Emmaus di San Salvador. I: Documenti per la committenza e la cronologia*, in "Venezia Cinquecento", I, 1991, 2, pp. 203-213.

G. Agosti, C. Zani, *Il ritorno dei profeti. Un ciclo di affreschi del Moretto per Brescia*, Brescia 1992.

E. Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, 2 voll., Milano 1992.

G. Bonacina, *L'opera delle Convertite di Bergamo dalla fondazione al 1550*, in "Sommascha", XVII, 1992, 1-2, pp. 59-78.

Bonaventura da Bagnoregio, *Lignum Vitae*, in *Opere di san Bonaventura. XIII. Opuscoli spirituali*, Roma 1992.

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992.

F. Frangi, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

A. Gentili, *La pala Gozzi di Tiziano: Venezia tra Ancona e Ragusa*, in "Venezia Cinquecento", II, 1992, 3, pp. 89-97.

C. Gilbert, *Several of the contexts of Savoldo's Dead Christ*, in "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXIX, 1992, 1, pp. 16-35.

*Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di P.C. Marani e G. Nepi Scirè, Milano 1992.

*Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992.

E. Massa, *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in umanisti veneti del primo Cinquecento*, Napoli 1992.

*Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*, a cura di A. Mazza, Scorzè 1992.

M. Pardo, *Testo e contesti del "Dialogo di pittura" di Paolo Pino*, in *Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*, a cura di A. Mazza, Scorzè 1992, pp. 33-49.

R. Prestini, *Il borgo dei nazariani tra cronaca e storia*, in V. Volta, P.V. Begni Redona, R. Prestini, G. Sambonet, C. Giannelli Buss, *La collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, Brescia 1992, pp. 181-230.

*Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, Académie de France), a cura di D. Cordellier, Roma 1992.

J. Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992; ed. it. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Milano 1995.

A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

L. Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992, pp. 147-155.

R. Zaccaria, ad vocem *Dovizi, Piero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 604-608.

D. Zardin, *Mercato librario e letture devote nella svolta del Cinquecento tridentino. Note in margine a un inventario milanese di libri di monache*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. Raponi e A. Turchini, Milano 1992, pp. 135-246 ("Biblioteca di storia moderna e contemporanea", 3).

M. Ceriana, *Due esercizi di lettura: la cappella Moro*

*in San Giobbe e le fabbriche dei Gussoni a Venezia*, in "Annali di architettura", IV-V, 1992-1993, pp. 22-41.

B. Aikema, *Savoldo, la Città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, in "Venezia Cinquecento", III, 1993, 6, pp. 99-120.

A. Chastel, *La Pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993.

*Drawings by German Artists and Artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530*, a cura di J. Rowlands, con l'assistenza di G. Bartrum, 2 voll., London 1993.

A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi, pittore (c.1476-1559)*, Faenza 1993.

L. Freedman, *The Counter-Portrait: the quest for Ideal in Italian Renaissance-Portraiture*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, Roma 1993, pp. 63-81.

A. Gentili, *Tiziano e la religione*, in *Titian 500*, atti del convegno (Washington, 25-27 ottobre 1990), a cura di J. Manca, in "Studies in the History of Art", 45, 1993, pp. 147-165.

E.G. Gleason, *Gasparo Contarini. Venice, Rome, and Reform*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.

C. Harbison, *Miracles Happen: Image and Experience in Jan van Eyck's Madonna in a Church*, in *Iconography at the Crossroads*, atti del convegno (Princeton, 23-24 marzo 1990), a cura di B. Cassidy, Princeton 1993, pp. 157-166.

P. Holberton, *The Pastorale or Fête champêtre in the Early Sixteenth Century*, in *Titian 500*, atti del convegno (Washington, 25-27 ottobre 1990), a cura di J. Manca, in "Studies in the History of Art", 45, 1993, pp. 245-262.

P. Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993.

J.L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

*Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais), a cura di M. Laclotte e G. Nepi Scirè, Paris 1993.

Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, ed. a cura di C. Scarpati, Milano 1993.

J.W. O'Malley, *The First Jesuits*, Cambridge (Mass.)-London 1993; ed. it. *I primi gesuiti*, Milano 1999.

F. Rinaldi, *Povertà e assistenza a Venezia nel primo Cinquecento: la Confraternita dei poveri vergognosi*, in "Venezia Cinquecento", III, 1993, 6, pp. 141-160.

C. Schleif, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, in "The Art Bulletin", LXXV, 1993, 4, pp. 599-626.

H. Thode, *Francesco d'Assisi e l'origine dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Roma 1993.

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, 3 voll., Ferrara 1993-1997.

B. Aikema, *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LVII, 1994, pp. 48-59.

D. Battilotti, M.T. Franco, *La committenza e il collezionismo privato*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. Maschio, Roma 1994, pp. 204-229.

M. Boskovits, *Arte e formazione religiosa: il caso del Beato Angelico*, in M.B., *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 369-395.

P. Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994.

A. De Marchi, *Bernardino Zaganelli inedito: due 'Facies Christi'*, in "Prospettiva", 1994, 75-76, pp. 124-135.

A.G. De Marchi, *Girolamo d'Antonio, pittore eccentrico nella Firenze rinascimentale*, in "Paragone", XLV, 1994, 515, pp. 3-20.

D. De Vos, *Memling*, Bruges 1994.

F. Finotto, *San Giobbe. La chiesa dei Santi Giobbe e Bernardino in Venezia*, Verona 1994.

F. Frangi, *Girolamo da Brescia, pittore carmelitano, in Vocazione artistica dei religiosi*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 15-17 novembre 1993), in "Arte Cristiana", LXXXII, 1994, 764-765, pp. 399-410.

C. Gilbert, *Savoldo, Cima, Parma and the Pio Family*, in "Venezia Cinquecento", IV, 1994, 8, pp. 113-125.

C. Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo di Arezzo. La Flagellazione di Urbino. Con l'aggiunta di quattro appendici*, Torino 1994.

T.K. Kustodieva, *Italian painting. Thirteenth to sixteenth centuries. The Ermitage. Catalogue of Western European painting*, Firenze 1994.

V. Mancini, *In margine a un volume monografico su Paolo Pino, artista e teorico dell'arte*, in "Arte Veneta", XLVI, 1994, pp. 83-91.

A. Nordio, *Presenze femminili nella nascita dell'ospedale degli Incurabili di Venezia*, in "Regnum Dei", L, 1994, 120, pp. 11-39.

A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

*Pregare nel segreto. Libri d'Ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. Cavallo, Roma 1994.

L. Testa, *Un collezionista del Seicento: il cardinale Carlo Emanuele Pio*, in *Quadri rinomatissimi. Il collezio-*

*nismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 93-100.

A. Bacchi, B. Bentivoglio Ravasio, R. Bentivoglio Ravasio, A. De Marchi, S. Pettenati, *Francesco Marmitta*, Torino 1995.

A. Bacchi, A. De Marchi, *La pala di San Quintino*, in A. Bacchi, B. Bentivoglio Ravasio, R. Bentivoglio Ravasio, A. De Marchi, S. Pettenati, *Francesco Marmitta*, Torino 1995, pp. 253-288.

A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani, con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, 2 voll., Padova 1995.

Bonaventura da Bagnoregio, *Lignum Vitae*, ed. in *Dizionario francescano. I mistici. Scritti di mistici francescani del secolo XIII*, I, Bologna 1995, pp. 379-418.

J. Cox-Rearick, *The collection of Francis I. Royal treasures*, Anversa 1995.

L. Gelfand, *Girolamo Savoldo in the Cleveland Museum of Art. A question of mistaken identities*, in "Apollo", CXXI, 1995, 397, pp. 14-19.

R. Giudici, *Agostino Gallo. Nota introduttiva*, in *Scritti teorici e tecnici di agricoltura. I. Dal Quattrocento alla fine del Seicento*, a cura di S. Zaninelli, Milano 1995, pp. 131-147.

C. Harbison, *Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary approach*, a cura di M.W. Ainsworth, New York-Turnhout 1995, pp. 21-34.

R. Hatfield, *Botticelli's Mystic nativity, Savonarola and the Millennium*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LVIII, 1995, pp. 88-114.

Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali. Ricerca sulle fonti*, a cura di P. Schiavone, Cinisello Balsamo 1995.

I. Lechi, *La collezione Avogadro di Brescia*, in "Arte Lombarda", 113/115, 1995, 2-4, pp. 170-180.

R. Longhi, *Il Palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Milano 1995.

M. Lucco, *Giorgione*, Milano 1995.

A. Luchs, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice. 1490-1530*, Cambridge 1995.

A.J. Martin, *Savoldo's sogenannten 'Bildnis des Gaston de Foix'. Zum Problem des Paragone in der Kunsttheorie der italienische Renaissance*, Sigmaringen 1995 (Centro Tedesco di Studi Veneziani, 'Studi', 12).

A. Nordio, *Protettori dell'ospedale degli Incurabili di Venezia, amici di san Girolamo Miani*, in "Somascha", XX, 1995, 1, pp. 1-27.

A. Nova, "Popular" Art in Renaissance Italy: Early Response to the Holy Mountain at Varallo, in *Reframing*

the Renaissance. *Visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, a cura di C.J. Farago, New Haven 1995, pp. 113-126.

T. Pignatti, F. Pedrocchi, *Veronese*, 2 voll., Milano 1995.

G. Rebecchini, *Tiziano e Mantova. La "Cena in Emmaus" per Nicola Maffei*, in "Venezia Cinquecento", V, 1995, 10, pp. 41-68.

J. Shell, G. Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari and the Monument to Erasmo Brasca*, in "Raccolta Vinciana", XXVI, 1995, pp. 159-183.

S. Stefani Perrone, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino 1995.

A. Ballarin, *Jacopo Bassano: scritti 1964-1995*, vol. I, tomi 2, a cura di V. Romani; *Tavole*, vol. II, parte I, tomi 3, Cittadella 1995-1996.

G. Agosti, M. Hirst, *Michelangelo, Piero d'Argenta and the 'Stigmatisation of St. Francis'*, in "The Burlington Magazine", CXXXVIII, 1996, 1123, pp. 683-684.

M. Ceriana, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 105-192.

A. Châtelet, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Antwerpen 1996.

M.C. Chiusa, *Alessandro Araldi: la "maniera antico-moderna" a Parma*, Parma 1996, pp. 7-119 ('Quaderni di Parma per l'arte').

*Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. De Seta, Napoli 1996.

E. Fahy, *Ritornando alle origini. Riconsiderazioni della produzione giovanile di Fra' Bartolomeo*, in *Leta di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), a cura di S. Padovani, con la collaborazione di M. Scudieri e G. Damiani, Venezia 1996, pp. 3-12.

G. Gentile, *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari. Immaginario e regia del Sacro Monte, L'immagine e l'immaginario al Sacro Monte di Varallo*, atti del convegno (Varallo, novembre 1993), in "de Valle Siccida", VII, 1996, pp. 207-287.

A. Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia 1996.

*L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), a cura di S. Padovani, con la collaborazione di M. Scudieri e G. Damiani, Venezia 1996.

A.J.M. Loechel, *Le rappresentazioni della comunità*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. IV. Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma 1996, pp. 603-721.

*L'officina della maniera. Varietà e fiera nell'arte*

*fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), a cura di A. Cecchi e A. Natali, Venezia 1996.

M. Lucco, *Venezia 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento. I*, a cura di M. Lucco, Milano 1996, pp. 13-146.

S. Marinelli, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento. I*, a cura di M. Lucco, Milano 1996, pp. 339-412.

A. Nordio, *I canonici regolari lateranensi e l'assistenza veneziana del primo '500*, in "Regnum Dei", LII, 1996, 122, pp. 3-24 (cit. Nordio 1996a).

A. Nordio, *L'ospedale degli Incurabili nell'assistenza veneziana del '500*, in "Studi veneziani", n.s., XXXII, 1996, pp. 165-185 (cit. Nordio 1996b).

D. Romano, *L'assistenza e la beneficenza*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. V. Il Rinascimento. Società ed economia*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma 1996, pp. 355-406.

D. Russo, *Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, atti del convegno (Erice, 17-23 ottobre 1992), a cura di J. Basquet e J.C. Schmitt, Paris 1996, pp. 133-153.

A. Serafini, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. I. Il programma, il contesto*, in "Venezia Cinquecento", VI, 1996, 11, pp. 75-162.

V. Volta, *Chiese conventi ospedali per la storia di San Lorenzo. Il disegno di un borgo sommerso*, in V. Volta, P.V. Begni Redona, R. Prestini, I. Panteghini, *La chiesa prepositurale di San Lorenzo in Brescia*, Brescia 1996, pp. 9-92.

G.Z. Zanichelli, *I conti e il minio. Codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Firenze 1996 (Università di Parma, 'Quaderni di storia dell'arte', 18).

*Aggiunte alla Vita di San Girolamo Miani che scrisse il padre don Stanislao Santinelli C.R.S.*, a cura di P. Ottavio Paltrinieri C.R.S., a cura di C. Pellegrini, Roma 1997 ('Fonti per la storia dei somaschi', 15) (cit. *Aggiunte* 1997a).

*Aggiunte alla Vita di San Girolamo Miani che scrisse il padre don Stanislao Santinelli C.R.S.*, a cura di P. Ottavio Paltrinieri C.R.S., a cura di C. Pellegrini, Roma 1997 ('Fonti per la storia dei somaschi', 16) (cit. *Aggiunte* 1997b).

J. Arrizabalaga, J. Henderson, R. French, *The Great Pox. The French Disease in Renaissance Europe*, New Haven-London 1997.

E. Berselli, *Un committente e un pittore alle soglie del Cinquecento. Girolamo Casio e Giovanni Antonio Boltraffio*, in "Schede umanistiche", n.s., XI, 1997, 2, pp. 123-143.

E.M. Dal Pozzolo, *Quale religiosità in Giorgione?*, in *Le tende cristiane nella Castellana*, atti delle giornate di studio (Castelfranco Veneto, 11-18-25 novembre 1996), a cura di G. Cecchetto, Castelfranco Veneto 1997, pp. 123-154 (cit. Dal Pozzolo 1997a).

E.M. Dal Pozzolo, *Tra Cariani e Rocco Marconi*, in "Venezia Cinquecento", VI, 1997, 13, pp. 5-37 (cit. Dal Pozzolo 1997b).

M. Danzi, *Per Liberale da Verona (1487)*, in "Rinascimento", s. II, XXXVII, 1997, pp. 235-241.

R. De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo. Precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in "Prospettiva", 1997 (1998), 87-88, pp. 168-174.

D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997.

L. Finocchi Ghersi, *Artisti e committenti a San Salvador*, in "Arte Veneta", LI, 1997, pp. 20-39.

A. Fontana, *Civitas Metaphysica*, in *Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di A. Bettagno, Venezia 1997, pp. 47-59.

E. Hüttinger, *Venezia come mito*, in *Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di A. Bettagno, Venezia 1997, pp. 9-35.

P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven-London 1997.

Johannes de Caulibus, *Meditaciones vite Christi olim S. Bonaventurae attributae*, a cura di M. Stallings-Taney, Turnhout 1997.

G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, *Il tema di Emmaus nella pittura veneziana e veneta*, in *Incontrarsi ad Emmaus*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà), a cura di G. Mariani Canova e A.M. Spiazzi, Padova 1997, pp. 117-143.

S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in "Prospettiva", 1997 [1998], 87-88, pp. 14-41.

*Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo I*, Milano 1997.

L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997.

G. Pozzi, *Dall'orlo del visibile parlare*, in "Visibile parlare". *Le scritture esposte nel volgare italiano dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Cassino e Montecassino, 26-28 ottobre 1992), Napoli 1997, pp. 15-41.

*Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di A. Bettagno, Venezia 1997.

Vittoria Colonna, *Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di S. Ferino-Padgen, Milano 1997.

Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 5 voll., Roma 1997-2002.

G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti, G. Agosti, C.B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 39-93.

*Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici; Certosa di Pavia), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998.

A. Bayer, *Il pubblico di Dosso: la corte estense a Ferrara*, in *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica; New York, The Metropolitan Museum of Art; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), a cura di A. Bayer, P. Humfrey e M. Lucco, Ferrara 1998, pp. 27-54.

G. Benzoni, ad vocem Gallo, *Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 693-697.

D. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998.

G. Bora, *Giovanni Agostino da Lodi*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, pp. 251-274.

L. Borean, "Ricchezze virtuose". *Il collezionismo privato a Venezia nel Seicento (1630-1700)*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, tutor S. Mason, 2 voll., Università degli Studi di Udine, 1998.

L. Campbell, *The fifteenth century Netherlandish schools. National Gallery catalogues*, London 1998.

M. Chiesa, *Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI*, in *Scrivere di santi*, atti del II convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dall'agiografia (Napoli, 22-25 ottobre 1997), Roma 1998, pp. 205-226.

F. Colalucci, *Lorenzo Lotto, e altri, nelle chiese di Borgo Sant'Antonio a Bergamo*, in "Venezia Cinquecento", VIII, 1998, 15, pp. 143-210.

F. Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto. Il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, in "Bergomum", LXXXIII, 1998, 1-2, pp. 7-73.

*Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica; New York, The Metropolitan Museum of Art; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), a cura di A. Bayer, P. Humfrey e M. Lucco, Ferrara 1998.

M. Faries, *Jan van Scorel's Jerusalem landscapes*, in *In detail. New studies of northern renaissance art in honor of Walter S. Gibson*, a cura di L.S. Dixon, Turnhout 1998, pp. 113-134.

*Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, catalogo della mostra (Fi-

renze, Casa Buonarroti), a cura di F.B. Doménech e F. Sricchia Santoro, Valencia 1998.

F. Frangi, *Una traccia per la storia della pittura a Milano dal 1499 al 1535*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1998, pp. 23-36, 219-249.

J.F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.

*La collezione Cagnola. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits e G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998.

Lorenzo Lotto. *Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; Bergamo, Accademia Carrara; Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey e M. Lucco, Milano 1998.

*Masaccio's Trinity*, a cura di R. Goffen, Cambridge (Mass.) 1998.

L.C. Matthew, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in "The Art Bulletin", LXXX, 1998, 4, pp. 616-648.

S. Mostafawy, *Die Flucht nach Ägypten. Ein Beitrag zur Ikonographie des biblischen Reisegechehens in der italienischen Kunst von den Anfängen bis ins Cinquecento*, Frankfurt am Main 1998.

F. Mozzetti, *Educare per immagini: gesti di carità e attivismo caritatevole*, in "Venezia Cinquecento", VIII, 1998, 16, pp. 53-80.

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

A. Nova, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's fate. Painting and court culture in Renaissance Italy*, atti del convegno (Santa Monica, 9-11 maggio 1996; Trento, 3-5 aprile 1997), a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow e S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 41-62.

O. Niccoli, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma-Torino 1998.

G. Petró, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, in "La Rivista di Bergamo", n.s., 1998, 12-13, pp. 74-129.

E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998.

G.C. Sciolla, *Bergognone giovane: problemi iconografici*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici; Certosa di Pavia), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 139-151.

B. Aikema, *Il gusto dei fiamminghi. Opere 'ponentine' nelle collezioni veneziane del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di*

*Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di B. Aikema e B.L. Brown, Milano 1999, pp. 83-91.

R. Bernardo, *L'Orfanotrofo maschile della Misericordia di Brescia*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 1999, 4, pp. 42-66.

B.L. Brown, *Genere e significato: scambi tra Venezia e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di B. Aikema e B.L. Brown, Milano 1999, pp. 105-113 (cit. Brown 1999a).

B.L. Brown, *Two entries for Savoldo*, in "Paragone", L, 1999, s. 3, 23, pp. 85-95 (cit. Brown 1999b).

P. Burke, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento. III*, a cura di M. Lucco, Milano 1999, pp. 1079-1118.

D.E. De Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999.

L. Finocchi Ghersi, *Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano Family*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, 1999, 1157, pp. 455-461.

*From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish painting in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art), a cura di M.W. Ainsworth e K. Christiansen, New York 1999.

G. Gentile, *Le fonti dell'immaginario del Sacro Monte di Varallo, tra letteratura francescana e memorie di Terra Santa*, in *Terra santa e sacri monti*, atti della giornata di studio (Milano, 25 novembre 1998), Milano 1999, pp. 37-52.

M. Gregori, *Savoldo ante 1521. Riflessione per una inedita 'Crocefissione'*, in "Paragone", L, 1999, s. 3, 23, pp. 47-85.

S. Guerrini, *Alle radici della pittura del Savoldo*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 1999, 1, pp. 19-31.

G. Helke, *Giorgione als Maler des Paragone*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien", I, 1999, pp. 11-79.

*Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di B. Aikema e B.L. Brown, Milano 1999.

*La Cena in Emmaus di San Salvador*, a cura di E. Merkel, Milano 1999.

*Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano 1999.

G. Longo, *La "fessura" del pellegrino*, in *Terra santa e sacri monti*, atti della giornata di studio (Milano, 25 novembre 1998), Milano 1999, pp. 63-72.

A. Manno, *La devozione privata veneziana nelle Sacre*

*Conversazioni di Vincenzo Catena*, in "Studi giorgioneschi", III, 1999 [2000], pp. 10-16.

*Omobono. La figura del santo nell'iconografia. Secoli XII-I-XIX*, catalogo della mostra (Cremona, Palazzo Vesco-vile), a cura di P. Bonometti, Cinisello Balsamo 1999.

C. Parisio, *La pittura bresciana dei secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Brescia 1999.

W.R. Rearick, *The rediscovery of Carpaccio's "Supper at Emmaus", dated 1513, in the Church of San Salvador*, New York 1999, pp. 14-17 ('Studies in Venetian Art and Conservation').

*Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te; Vienna, Grafische Sammlung Albertina), a cura di A. Gnann e K. Oberhuber, Milano 1999.

A. Rovetta, *Itinerari in Terra Santa di ambito milanese tra XV e XVI secolo*, in *Terra santa e sacri monti*, atti della giornata di studio (Milano, 25 novembre 1998), Milano 1999, pp. 139-142.

L. Sebregondi, *Santo, eretico, precursore della Riforma: la diffusione dell'immagine di Girolamo Savonarola*, in *Girolamo Savonarola. L'uomo e il frate*, atti del XXV convegno storico internazionale (Todi, 11-14 ottobre 1998), Todi 1999, pp. 331-352.

S. Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il Messale-Libro d'Ore Lat. 757*, in "Arte Lombarda", 126/2, 1999, pp. 29-60.

A. Tempestini, *La "Sacra Conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento. III*, a cura di M. Lucco, Milano 1999, pp. 939-1014.

D. Ambrosini, "Victor Carpathius fingeat". *Viaggio intorno e fuori lo studio di Sant'Agostino nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, in "Studi veneziani", n.s., XXXIX, 2000, pp. 47-96.

K.T. Brown, *The painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Firenze 2000.

J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven-London 2000.

F. Caprara, *Girolamo Casio e il ritratto a Bologna, tra religione, moda e letteratura*, in "Il Carrobbio", XXVI, 2000, pp. 61-82.

*Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, a cura di S. Mason, Milano 2000.

*Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto. 1984-2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di G. Fossaluzza, Venezia 2000.

*Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte dal Quattrocento al Seicento*, catalogo della mostra (Cre-

mona, Santa Maria della Pietà; Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di S. Ferino-Padgen, Milano 2000.

M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano-Roma 2000.

J. Fletcher, recensione a D. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 2000, 1171, pp. 637-638.

G. Fossaluzza, *Moretto, Savoldo e Paris Bordon*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari e L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 153-161.

M.L. Gatti Perer, *Gli studi sulle origini del Sacro Monte di Varallo e sulla personalità di Bernardino Caimi*, in *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca*, atti del convegno di studi in occasione del V centenario di fondazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1498-1998) (Saronno, 9 maggio 1998), a cura di L. Saccardo e D. Zardin, Milano 2000, pp. 95-119.

*Giovan Battista Moroni. Renaissance Portraitist*, catalogo della mostra (Fort Worth, Kimbell Art Museum), a cura di P. Humfrey, Fort Worth 2000.

M. Hirst, *A portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino*, in "Apollo", LXXVI, 2000, 460, pp. 43-47.

*I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba), a cura di S. Mason e R. Polacco, Venezia 2000.

*Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di R. Goffen e G. Nepi Scirà, Milano 2000.

G. Neher, *Moretto and the Congregation of S. Giorgio in Alga 1540-1550. Fashioning a visual identity of a religious congregation*, in *Fashioning identities in Renaissance art*, a cura di M. Rogers, Aldershot 2000, pp. 131-147.

G. Pavanello, *La collezione di Antonio Canova. Dipinti e disegni dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia 2000, pp. 327-379 ('Studi di arte veneta', 1).

F. Robecchi, *Spedali civili di Brescia. Mezzo millennio di carità e di assistenza sanitaria*, I, Brescia 2000.

E. Villata, *Macrino d'Alba*, Savigliano 2000.

S. Zanuso, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in "Nuovi Studi", V, 2000 [2001], 8, pp. 17-33.

Aelredo di Rievaulx, *Gesù dodicenne. Preghiera pastorale*, a cura di D. Pezzini, Milano 2001.

G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001.

B. Aikema, "Stravaganze e bizarie de chimere, de mo-

stri, e d'animali". *Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento*, in "Venezia Cinquecento", XI, 2001 [2002], 22, pp. 111-135.

M. Arosio, ad vocem *Giovanni de' Cauli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma 2001, pp. 768-774.

L. Bellingeri, *Per una storia delle raccolte*, in *Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, in "Annali della Biblioteca Statale di Cremona", LIII, a cura di L. Bellingeri, 2001, pp. 21-85.

Bergamo. *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

Caravaggio e i Giustiniani. *Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani; Berlino, Altes Museum), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001.

D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza 2001.

El Renacimiento Mediterráneo. *Viajes de artistas e itinerarios de obras entro Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza; Valencia, Museo de Bellas Artes), a cura di M. Natale, Madrid 2001.

M. Faberi, *Camilla Pio contemplativa in azione*, Santa Maria degli Angeli 2001.

M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2001.

R. Fontana, *L'instoria del samaritan" di Jacopo Bassano, un "phisico" di Treviso e un evaso recidivo*, in "Venezia Cinquecento", XI, 2001 [2002], 21, pp. 103-119.

M. Gregori, *Giovanni Girolamo Savoldo, The Death of St. Peter Martyr*, in *MMI*, catalogo della mostra (Londra-New York, Galleria Hall & Knight), London-New York 2001, pp. 70-77.

*Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di P.C. Marani, Milano 2001.

P. Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New Haven 2001.

M. Lucco, *Bergamo, 1513-1525: gli anni d'oro*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara), a cura di F. Rossi, Milano 2001, pp. 49-58.

*M'illumino d'immenso. Brescia, le Sante Croci*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia), a cura di C. Bertelli e C. Stella, Milano 2001.

D. Princivali, *Francesco Santacroce*, in "Musica e Storia", IX, 2001, 2, pp. 307-374.

W.R. Rearick, *Le "Maddalene penitenti" di Tiziano*, in "Arte Veneta", LVIII, 2001 [2003], pp. 23-41.

*Riflessi di una Galleria. Dipinti dell'Eredità Bardini: Galleria di palazzo Mozzi-Bardini*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini), Livorno 2001.

D. Rosand, *Myths of Venice. The Figuration of a State*, Chapel Hill-London 2001.

L. Signori, *Angela Merici, una pellegrina tra Medioevo ed età moderna*, in *Lungo le strade della fede. Pellegrini e pellegrinaggio nel Bresciano*, atti della giornata di studio (Brescia, 16 dicembre 2000), a cura di G. Archetti, in "Brixia Sacra", VI, 2001, pp. 281-292.

M. Visioli, *Palazzo Raimondi. Nuove ricerche in occasione dei restauri della facciata, con una nota dell'architetto Paolo Rambaldi*, Viareggio 2001 ("Quaderni di storia e tecniche dell'architettura", 2, Sezione storica).

D. Zardin, *L'arte dell'apprendere "soave". Poesie e canti religiosi nell'Italia del Cinque-Seicento*, in *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, studi di G. Rostirolla, D. Zardin e O. Mischiati, Roma 2001, pp. 695-739.

C. Quattrini, *I primi anni di Bernardino Luini. Dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in "Nuovi Studi", VI-VII, 2001-2002 [2003], 9, pp. 57-76.

E. Barbieri, *Fra tradizione e cambiamento: note sul libro spirituale del XVI secolo*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. Barbieri e D. Zardin, Milano 2002, pp. 5-61.

L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002.

A. Cecchi, *Nuovi contributi sulla committenza fiorentina di Masolino e Masaccio*, in *Masolino e Masaccio. Il gioco delle parti*, a cura di A. Baldinotti, A. Cecchi e V. Farinella, con un saggio bibliografico di L. Pisani, Milano 2002, pp. 23-71.

M. Chiesa, *Poemi biblici fra Quattrocento e Cinquecento*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXIX, 2002, pp. 1-192.

F. Cortesi Bosco, *La Pietà di Lotto "opera molto affettuosa"*, in *Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi*, atti della giornata di studi (Bergamo, 14 dicembre 2001), Cinisello Balsamo 2002, pp. 11-35.

*Da Bergognone a Tiepolo. Scoperte e restauri in provincia di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2002.

C. Debiaggi, *Elogio della chiesa di San Cristoforo, in 1899. Ritorno dei Domenicani a Vercelli. Occasione per una memoria*, Vercelli 2002, pp. 39-83.

R. Gallotti, *Gli orfani della Misericordia*, in *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Brescia 2002, pp. 45-56.

L.D. Gelfand, W.S. Gibson, *Surrogate selves: the Rolin Madonna and the late-medieval devotional portrait*, in "Simiolus", XXIX, 2002, 3-4, pp. 119-138.

R. Lauber, "Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi". *Per Giorgione e Marcantonio Michiel*, in "Arte Veneta", LIX, 2002 [2004], pp. 99-115 (cit. Lauber 2002a).

R. Lauber, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 25-85 (cit. Lauber 2002b).

Leonardo da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano 2002.

E.R. Knauer, *Portrait of a lady? Some reflections on images of prostitutes from the later fifteenth century*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", XLVII, 2002, pp. 95-117.

*Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio), a cura di L. Bellosi, con la collaborazione di L. Cavazzini e A. Galli, Milano 2002.

D. Montanari, *Gli Incurabili e le orfane della Pietà*, in *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Brescia 2002, pp. 23-41 (cit. Montanari 2002a).

D. Montanari, *La costruzione del sistema ospedaliero*, in *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Brescia 2002, pp. 13-22 (cit. Montanari 2002b).

M. Olivari, *Novità documentarie intorno alla pala di Pesaro di Giovanni Gerolamo Savoldo*, in "Verona Illustrata", XV, 2002, pp. 59-70.

M. Pegrari, *Le Convertite della Carità*, in *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Brescia 2002, pp. 57-76.

J. Schmid, *Et pro remedio animae et pro memoria. Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella*, München-Berlin 2002.

G. Sciré Nepi, A. Gentili, G. Romanelli, P. Rylands, *I dipinti di Venezia*, Udine 2002.

D. Solfaroli Camillocci, *I devoti della carità. Le confraternite del Divino Amore nell'Italia di primo Cinquecento*, Napoli 2002.

*Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarín, 6 voll., Cittadella 2002-2007.

A. Bayer, *North of the Apennines. Sixteenth-Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LX, 2003, 4, pp. 4-64.

E. Boillet Caravagios, *Il Congedo di Cristo dalla Madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, in "Venezia Cinquecento", XIII, 2003 [2004], 24, pp. 99-130.

M. Ceriana, *L'architettura e la scultura decorativa, in Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana e W. Wolters, Venezia 2003, pp. 51-122.

M. Collareta, *Qualche appunto su latino e volgare nella denominazione delle tecniche artistiche*, in *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, atti del convegno internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Città di Castello 2003, pp. 233-242.

R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia. L'inventario di Antonio Ruffo principe della Scialletta*, Pisa 2003.

C. Falciani, *Ricordi toscani di Savoldo*, in "Artista", XV, 2003, pp. 124-129.

*Francesco Santacroce "patavino". Opere sacre e profane*, a cura di D. Princivali, Padova 2003.

G. Frings, *The Allegory of Musical Inspiration by Niccolò Frangipane: new evidence in musical iconography in Sixteenth-century Northern Italian painting*, in "Artibus et Historiae", XIV, 1993, 28, pp. 141-160.

C. Gilbert, *Savoldo's Death of Peter Martyr*, in "Arte documento", 2003, 17-19, pp. 290-293.

*Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi, Venezia 2003.

G. Gullino, ad vocem *Gussoni, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXI, Roma 2003, pp. 581-584.

*La rappresentazione della città nella pittura italiana*, a cura di P.L. De Vecchi e A. Vergani, Cinisello Balsamo 2003.

M. Marcocchi, *La vita religiosa a Brescia nel Cinquecento*, in *Vivere il Vangelo da laico. Esemplarità e testimonianza di vita del venerabile Alessandro Luzzago*, atti del convegno di studio nel IV centenario della morte (Brescia, 11-12 maggio 2002), Brescia 2003, pp. 9-32.

*Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale; Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di L. Fornari Schianchi e S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2003.

M.C. Passoni, *Giovanni Ambrogio de Predis (1455 circa-1510)*, tesi di dottorato di ricerca, tutors F. Frangi e G. Romano, Università degli Studi di Torino, 2003.

*Pinacoteca Civica di Vicenza. Catalogo scientifico delle collezioni. I. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2003.

R. Rugolo, *Come un libro aperto. Lorenzo Lotto e fra Gregorio Belo*, in *Per il Cinquecento religioso italiano. Clero, cultura, società*, atti del convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, 2 voll., Roma 2003, II, pp. 205-230.

M. Spagnolo, *Correggio's Reclining Magdalen. Isabella d'Este and the cult of St Mary Magdalen*, in "Apollo", CLVII, 2003, 496, pp. 37-45.

*Titian*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery), a cura di D. Jaffé, C. Hope e N. Penny, London 2003.

*Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

B. Toscano, *Un pittore per i Varano fuggiaschi*, in *Da Varano e le arti. I*, atti del convegno internazionale (Camerino, Palazzo Ducale, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P.L. Falaschi, Ripatransone 2003, pp. 527-543.

E. Villata, *Bernardino de Conti: un altare leonardesco (per Sebastiano Ferrero)*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Candelò 2003, pp. 17-19.

S. Baiocco, *Gerolamo Giovenone e il contesto della pittura rinascimentale a Vercelli*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp. 147-187.

G. Bellotti, *Umanesimo cristiano e società bresciana fra Quattrocento e Cinquecento nell'esperienza di sant'Angela Merici*, in *Angela Merici. La società, la vita, le opere, il carisma*, atti del convegno (Brescia, 27 ottobre 2002), a cura di G. Bellotti, Brescia 2004, pp. 23-142.

K. Christiansen, *Giovanni Bellini and the Practice of Devotional Painting*, in *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, a cura di R. Kasl, Indianapolis (IN) 2004, pp. 7-57.

S. Colombo, *Il Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese*, Gavirate 2004.

A. Cosma, *Tra testo e contesto: la pala con la Vergine, san Giorgio e san Cristoforo di Paris Bordon a Lovere*, in *Giovani studiosi a confronto*, a cura di A. Fiabane, Roma 2004, pp. 44-48.

P. Cottrell, *Unfinished business. Palma Vecchio, Lorenzo Lotto and the early career of Bonifacio de' Pitati*, in "Venezia Cinquecento", XIV, 2004 [2005], 27, pp. 5-34.

*Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Conegliano 2004.

S. Facchinetti, *Moroni in visione*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi) a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004, pp. 131-133.

J. Fletcher, recensione a *The Age of Titian*, in "The Burlington Magazine", CIIII, 2004, 1220, pp. 778-781.

S. Frommel, *Serlio pittore: fantasma o realtà?*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 85-95.

*Giorgione. Myth and Enigma*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di S. Ferino-Padgen e G. Nepi Scirè, Milano 2004.

*Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004.

J. Habert, *La peinture vénitienne du XVIe siècle dans les collections royales, de François Ier à Louis XIV*, in *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIXe siècle*, atti della giornata di studi (Parigi, 5 febbraio 2002), a cura di G. Toscano, Paris 2004, pp. 15-38.

M. Hirst, *Michelangelo, Pontormo e Vittoria Colonna*, in M.H., *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004, pp. 4-29.

R. Kasl, *Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice*, in *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, a cura di R. Kasl, Indianapolis (IN) 2004, pp. 59-89.

*La Renaissance en Croatie*, catalogo della mostra (Château d'Ecouen, Musée National de la Renaissance; Zagabria, Galerija Klovičevi davori) a cura di A. Erlande-Brandenburg e M. Jurković, Zagreb 2004.

*Le ceneri violette di Giorgione. Natura e Maniera tra Tiziano e Giorgione*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te), a cura di V. Sgarbi e M. Lucco, Milano 2004.

L. Marshall, *Luxury and Pathos in Girolamo Romanino's Christ Carrying the Cross*, in *The "Italians" in Australia. Studies in Renaissance and Baroque Art*, a cura di D.R. Marshall, Firenze 2004, pp. 131-144.

N. Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings. Volume I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London 2004.

*Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni; New

York, The Metropolitan Museum of Art), a cura di M. Gregori e A. Bayer, Milano 2004.

L. Puppi, *Per Tiziano*, Milano 2004.

G. Romano, *Conclusioni*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Città di Castello 2004, pp. 493-500.

M.A. Schmitter, "Virtuous riches". *The bricolage of Cittadini identities in early-sixteenth-century Venice*, in "Renaissance Quarterly", LVII, 2004, 3, pp. 908-969.

M. Tanzi, *Girovagli, eccentrici, ponentini. Francesco Casella, Cremona 1517*, Milano 2004 ('Brera mai vista', 11).

*The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edimburgo, Royal Scottish Academy), a cura di P. Humfrey e A. Weston-Lewis, Edinburgo 2004.

*Tra oriente e occidente: città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. De Seta, Napoli 2004.

E. Villata, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp. 11-143.

P. Zambrano, J.K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004.

B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 71-81.

G. Agosti, *Di un libro su Paolo da Caylina il giovane*, in "Prospettiva", 2005, 119-120, pp. 165-180 (cit. Agosti 2005a).

G. Agosti, *Su Mantegna. I*, Milano 2005 (cit. Agosti 2005b).

T.-H. Borchert, *Memling and the Art of Portraiture*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza; Bruges, Groningemuseum; New York, The Frick Collection), London 2005.

H. Bredekamp, *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*, Torino 2005.

P. Cottrell, *Vice, vagrancy and villa culture. Bonifacio de' Pitati's Dives and Lazarus in its Venetian context*, in "Artibus et Historiae", XXVI, 2005, 51, pp. 131-150.

M. Faini, *Merlino e "Vinegia vaga". Riflessioni sulla cultura veneziana e Teofilo Folengo (1525-1530)*, in "Letteratura & Arte", 3, 2005 [2006], pp. 43-71.

J. Fletcher, R.C. Mueller, *Bellini and the bankers: the Priuli altarpiece for S. Michele in Isola, Venice*, in "The Burlington Magazine", CXLVII, 2005, 1222, pp. 5-15.

*Giovan Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagi-*

*ne del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di A. Zanni e A. Di Lorenzo, Milano 2005.

G. Gullino, ad vocem *Lippomano, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 235-238 (cit. Gullino 2005a).

G. Gullino, ad vocem *Lippomano, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 246-249 (cit. Gullino 2005b).

C. Harbison, *Iconography and Iconology*, in *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. van Buren e H. van Veen, Amsterdam 2005, pp. 378-406.

D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005.

V. Mandelli, ad vocem *Leonardi, Gian Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 411-413.

J.H. Marrow, *Pictorial invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the late Middle Ages: the play of Illusion and Meaning*, Paris-Leuven-Dudley 2005, pp. 22-27 ('Corpus of illuminated manuscripts', 16).

O. Niccoli, *Rinascimento anticlericale. Infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Roma-Bari, 2005.

*Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo. Dipinti dal Medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano 2005.

L. Polizzotto, *Justus ut palma florebit. Pier Soderini and Florentine Justice*, in *Rituals, Images and Words*, a cura di F.W. Kent e C. Zika, Turnhout 2005, pp. 263-276.

B. Ridderbos, *Objects and Questions*, in *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, reception and research*, a cura di B. Ridderbos, A. van Buren e H. van Veen, Amsterdam 2005, pp. 4-170.

B.L. Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005.

R. Spronk, *The reconstruction of a triptych by Jan Provoost for the Jerusalem Chapel in Bruges*, in "The Burlington Magazine", CIIII, 2005, 1223, pp. 109-111.

E. Villata, *Gaudenzio Ferrari e la Spoliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo*, in "Arte Lombarda", 145/3, 2005, pp. 76-92.

*Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005.

D. Zardin, *I Sacri Monti e la cultura religiosa e artistica dell'Italia moderna*, in *I Sacri Monti nella cultura*

religiosa e artistica del nord Italia, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo 2005, pp. 43-70, 278-279.

A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, 2 voll., Padova 2006.

Bellini, *Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art; Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di D.A. Brown e S. Ferino-Pagden, Genève-Milano 2006.

S. Buganza, C. Passoni, *Regesto e cronologia, in Girolamo Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica e F. Frangi, Cinisello Balsamo 2006, pp. 398-431.

*Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di M. Natale, con la collaborazione di A. Di Lorenzo, Milano 2006.

M. Collareta, *La "Madonna" di Oxford di Giorgione*, in "Iconographica", V, 2006, pp. 150-153.

*Da Romanino a Moretto e Ceruti. Tesori ritrovati della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Cornuda 2006.

E.M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, in "Venezia Cinquecento", XVI, 2006, 31, pp. 5-104.

P.S. De Corso, *Introduzione*, in Teofilo Folengo, *La palermitana*, a cura di P.S. De Corso, Firenze 2006, pp. 7-19.

Teofilo Folengo, *La palermitana*, a cura di P.S. De Corso, Firenze 2006.

G. Fusari, *Il libro di devozione di Lucrezia Borgia*, in *Aspirazioni e Devozioni. Brescia nel Cinquecento tra preghiera e eresia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano), a cura di E. Ferraglio, Milano 2006, pp. 60-71.

C. Gallori, *L'"Imago Pietatis" e gli istituti di carità. Problemi di iconografia*, in "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LIX, 2006, 1, pp. 75-125.

G. Gentile, *Sulle tracce degli antichi visitatori: percorsi e graffiti*, in Gaudenzio Ferrari. *La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 65-73.

J.O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), New Haven 2006.

*Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515-1532*,

catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum), a cura di C. Müller e S. Kemperdick, München 2006.

P. Humfrey, *Immagini sacre*, in Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di D.A. Brown e S. Ferino-Pagden, Genève-Milano 2006, pp. 56-63.

*Il mito di Venezia. Una città tra realtà e rappresentazione*, a cura di P. Schreiner, Roma 2006 (Centro Tedesco di Studi Veneziani, 'Venetiana', 5).

J. Karczewska, *L'Adorazione dei pastori di Bernardino Licinio. Storia, committenza, cronologia*, in "Civiltà Bresciana", XV, 2006, 1-2, pp. 59-84.

R. Lauber, "Opera perfectissima". Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aike-ma, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2006, pp. 77-116.

*Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006.

*Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2006.

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarata, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian e A. Stanzani, Venezia 2006.

T. Pugliatti, *Jacobello d'Antonio, "filius non humani pictoris"*, in *Antonello a Messina*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale), a cura di G. Molonia, Messina 2006, pp. 207-214.

C. Quattrini, *Lo Scherno di Cam. Un dipinto riscoperto di Bernardino Luini*, Milano 2006 ('Brera mai vista', 19).

*Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica e F. Frangi, Cinisello Balsamo 2006.

K.M. Rudy, *Fragments of a Mental Journey to a Passion Park*, in *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, a cura di J.F. Hamburger e A.S. Korteweg, London 2006, pp. 405-419.

J. Sander, *Anmerkungen zu Jan Gossaert*, in *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in painting and manuscript illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, a cura di J.F. Hamburger e A.S. Korteweg, London 2006, pp. 421-430.

F. Saracino, *Vincitore e Pellegrino. I pittori veneziani e l'immaginazione del Risorto*, in *La Cena di Tiziano. Immagini del Risorto tra Louvre e Ambrosiana*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), a cura di G. Morale, Milano 2006, pp. 33-89.

B.M. Savy, "Manducatio per visum". *Temì eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella 2006.

*Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), Napoli 2006.

P. Venturoli, *Le statue in legno e in terracotta della Cappella della Crocifissione e il problema di Gaudenzio scultore*, in Gaudenzio Ferrari. *La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 35-56.

D. Zardin, *Nutrire con frutto l'esperienza. Il libro devoto nell'Italia del Cinquecento*, in *Aspirazioni e Devozioni. Brescia nel Cinquecento tra preghiera e eresia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano) a cura di E. Ferraglio, Milano 2006, pp. 36-51.

G. Zarri, *La santità femminile a Brescia: percorsi e figure*, in *Aspirazioni e Devozioni. Brescia nel Cinquecento tra preghiera e eresia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano), a cura di E. Ferraglio, Milano 2006, pp. 72-85.

I. Artemieva, *La collezione Barbarigo*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 43-47.

*Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst), a cura di D. Cassinelli e P. Vanoli, Cinisello Balsamo 2007.

S. Cavicchioli, *Musica e "bellezza dell'anima". La via della virtù nel fregio della Sala dei Concerti di Palazzo Poggi a Bologna*, in *I luoghi di Niccolò dell'Abate. Pitture murali e interventi di restauro*, atti del convegno (Scandiano, 10 giugno 2005), a cura di A. Mazza, Novara 2007, pp. 127-144.

*Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna e Musei Civici d'Arte Antica), a cura di M. Natale, Ferrara 2007.

*Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Galleria Moretti, Firenze, Londra, New York), a cura di G. Caioni, con la collaborazione di F. Ganassi, Firenze 2007.

C. Davis, *Titian, 'a singular friend'*, in *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, a cura di W. Augustyn e E. Leuschner, Passau 2007, pp. 261-301.

L. De Fuccia, *Residenti, viaggiatori e "curieux" francesi*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, pp. 125-140.

G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007 ('Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario generale delle stampe', I).

M. Faries, *Jan van Scorel in Venice: crosscurrents of influence and technique*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limen-tani Virdis e M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 103-111.

V. Farinella, "Non si poteva satiare di guardare quelle figure": *Michelangelo e Alfonso I d'Este, in Michelangelo. La "Leda" e la seconda Repubblica fiorentina*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Palazzo Bricherasio; Bonn, Rheinisches Landesmuseum), a cura di P. Ragionieri, Cinisello Balsamo 2007, pp. 26-115.

L. Finocchi Ghersi, A. Gentili, C. Corsato, *La chiesa di San Giobbe*, Venezia 2007.

F. Frangi, *L'ultimo Romanino (e il primo Gambara)*, in *L'ultimo Romanino. Ricerche sulle opere tarde del pittore bresciano*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), a cura di F. Frangi e R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 17-39.

J. Habert, S. Loire, C. Scaillièrez, D. Thiébaud, *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris 2007.

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason e L. Borean, Venezia 2007.

*Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini e M. Rossi, Firenze 2007.

Q. Mazzonis, *Spiritualità, genere e identità nel Rinascimento. Angela Merici e la Compagnia di Sant'Orsola*, Milano 2007.

W.S. Melion, *Introduction: Meditative Images and the Psychology of Soul*, in *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, a cura di R. Falkenburg, W.S. Melion e T.M. Richardson, Turnhout 2007, pp. 1-36.

S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1753-1832)*, Cittadella 2007.

M. Papetti, *Ancora sulle note manoscritte di Giulio Cantalamessa al catalogo della Galleria Borghese. Le postille ai pittori veneti, lombardi e stranieri dei secoli XV e XVI*, in "Studia Picena", LXXII, 2007, pp. 261-341.

*Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna), a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano 2007.

M. Pietrogiovanna, *La Torre di Babele alla Ca' d'Oro di Venezia*, in *Nord-Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limentani Virdis e M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 113-118.

R. Sacchi, *Da Varallo alla capitale. La maturità di Gaudenzio*, in "Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione,

paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi”, 2007, 1, pp. 305-323.

F. Saracino, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano 2007.

Tiziano. *L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità), a cura di L. Puppi, Milano 2007.

L. Whitaker, M. Clayton, con il contributo di A. Loconte, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, catalogo della mostra (Londra, Queen's Gallery), London 2007.

S. Pasotti, *Gli Averoldi: una famiglia di committenti nel Rinascimento bresciano*, tesi di laurea, relatore F. Frangi, Università Cattolica di Brescia, a.a. 2007-2008.

D. Ascoli, *Il patrizio e il pellegrino. La Cena in Emmaus di Alvise Contarini "Millecroci"*, in "Venezia Cinquecento", XVIII, 2008, 35, pp. 9-37.

Brera. *Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008.

Collezione PKB. *Dipinti del Rinascimento in Italia settentrionale*, a cura di M. Natale, Bellinzona 2008.

C. Del Bravo, *Sul Savoldo come stoico*, in C.D., *Intese sull'arte*, Firenze 2008, pp. 153-157.

B. Fabjan, *Sul Cristo portacroce con i Certosini del Bergognone*, in *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno (Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005), a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, con L. Lodi e M. Mapelli, Milano 2008, pp. 219-223.

V. Farinella, *Un problematico rilievo bronzeo di Antonio Lombardo (e un documento trascurato su Savoldo a Ferrara)*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di M. Ceriana e V. Avery, Verona 2008, pp. 81-108.

G. Gentile, *Imitazione dei luoghi ed evocazione dei "misteri". Da Varallo alla varia tipologia dei Sacri Monti*, in *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso tra XV e XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Cosenza, 12-13 maggio 2005), a cura di A. Barbero e G. Roma, Ponzano Monferrato 2008, pp. 21-59.

Giovanni Bellini, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008.

J.L. González García, *Los límites del retrato*, in *El retrato del Renacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), a cura di M. Falomir, Madrid 2008, pp. 125-145.

T. Herzig, *Savonarola's Women. Visions and Reform in Renaissance Italy*, Chicago-London 2008.

C. Hope, *Giorgione in Vasari's "Vite"*, in *Giorgione entmythisiert*, atti del convegno (Vienna, 11 luglio 2004), a cura di S. Ferino-Padgen, Turnhout 2008, pp. 15-37.

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008.

R. Lauber, *Artifices celebratos nominare. Riflessioni sulle opere di Tiziano nel collezionismo veneziano*, in "Venezia Cinquecento", XVIII, 2008, 36, pp. 231-292.

*L'immagine del Principe. I ritratti di Alberto III nel palazzo dei Pio a Carpi*, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio), a cura di M. Rossi, s.l. 2008.

P. Longo, *Tra Imitatio e Sequela Christi. Note sulla prima fortuna devozionale del Sacro Monte di Varallo*, in *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso tra XV e XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Cosenza, 12-13 maggio 2005), a cura di A. Barbero e G. Roma, Ponzano Monferrato 2008, pp. 187-200.

Mantegna. *1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008.

M. Marubbi, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. VI. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Azzano San Paolo 2008, pp. 300-341.

L. Mauri, *Contemplata aliis tradere: ciaramella e liuto, un organico mariano? Savoldo contemplativo*, in *Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura M. Olivari, Milano 2008, pp. 116-126.

A. Nova, *Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008, pp. 105-115.

M. Olivari, "Unam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici": *la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*, in *Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura M. Olivari, Milano 2008, pp. 10-39.

R. Perry, *Death and Devotion in Renaissance Venice: Giorgione's Boy with an Arrow and the Cult of Saint Sebastian*, in "Athanor", XXVI, 2008, pp. 15-21.

O. Pinessi, *La Disputa di Paolo Veronese. Un'opera "singolare", una storia singolare*, in "Arte Documento", 2008, 24, pp. 92-101.

*Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery), a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher e L. Syson, London 2008.

M. Rohlmann, *Luoghi del paragone. La ricezione del Trittico Portinari nell'arte fiorentina*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), a cura di B.W. Meijer e S. Padovani, Livorno 2008, pp. 66-83.

*Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia; Berlino, Gemäldegalerie), a cura di C. Strinati e B.W. Lindermann, con R. Contini, Milano 2008.

M. Vinco, *Sulle tracce di Liberale a Venezia: il San Sebastiano per San Domenico ad Ancona*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 296-303.

G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009.

*Arti figurative a Vercelli. San Cristoforo*, a cura di V. Natale, Biella 2009.

M.C. Bandera, *Bella mostra, prestiti difficili*, in "Il Sole 24 Ore", 15 novembre 2009, p. 49.

M. Bellavitis, *Intimismo e dottrina nell'iconografia della Madonna del velo*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, atti delle giornate di studio (Padova, 31 maggio - 1° giugno 2007), a cura di V. Cantone e S. Fumian, Padova 2009, pp. 121-130.

D.H. Bodart, *Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVe siècle*, in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités a Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), a cura di V. Delieuvin e J. Habert, coadiuvati da A. Galansino, Paris 2009, pp. 216-259.

*Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces*, catalogo della mostra (Budapest, Szépművészeti Múzeum), a cura di D. Sallay, V. Tátraí e A. Vécsey, Budapest 2009.

L. Campbell, J. Van der Stock, *Rogier van der Weyden 1400-1464. Master of passions*, catalogo della mostra (Lovanio, M-Museum Leuven), Zwolle 2009.

Domenico Cavalca, *Vite dei santi padri*, 2 voll., Firenze 2009.

Tomaso Ceva, *Iesus puer*, traduzione e commento di F. Milani, Milano 2009.

A. Châtelet, *Portrait et dévotion*, in *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation. XIIIe-XVe siècles*, a cura di D. Olariu, Berna 2009, pp. 153-165.

E.M. Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milano 2009.

A. Devitini, *Note storico-artistiche e iconografiche sulla Natività di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. La Natività*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano), a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo 2009, pp. 17-28.

R. Echols, F. Ilchman, Les Pèlerins d'Emmaüs et la fête biblique, in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités a Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), a cura di V. Delieuvin e J. Habert, coadiuvati da A. Galansino, Paris 2009, pp. 262-270.

P. Ervas, *Breve ricognizione su Vittore Belliniano*, in "Arte Documento", 2009, 25, pp. 84-87.

M. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. Itinéraire d'Anton Springer*, Paris 2009.

J. Fletcher, *Portraits de donateurs dans les retables de Venise et de la Vénétie durant la Renaissance*, in *Paolo Véronèse. Le Retable Petrobelli*, catalogo della mostra (Londra, Dulwich Picture Gallery; Ottawa, National Gallery of Canada; Austin [Texas], Blanton Museum of Art), a cura di X.F. Salomon, Cinisello Balsamo 2009, pp. 25-57.

H. Flora, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris "Meditationes Vitae Christi" and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout 2009.

F. Forsgren, *Generic transfer in the Tornabuoni frescoes. Domenico Ghirlandaio and the Sacra Rappresentazione*, in *The formation of the genera in early modern culture*, a cura di C.L. Guest, Pisa 2009, pp. 193-230.

F. Frangi, *Come "li pastori semplici et puri". Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. La Natività*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano), a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo 2009, pp. 29-46.

*Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2009.

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009.

*Il portale di Santa Maria della Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2009.

*Juan Bautista Maíno 1581-1649*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2009.

B.G. Lane, *Hans Memling. Masters Painter in Fifteenth-Century*, Bruges 2009.

R. Lauber, *Una lucente linea d'ombra. Note per Giorgione nel collezionismo veneziano*, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2009, pp. 189-206.

*Le botteghe di Tiziano*, testi di G. Tagliaferro e B. Aikema, con M. Mancini e A.J. Martin, Firenze 2009.

*Lorenzo Lotto. La Natività*, catalogo della mostra (Mi-

lano, Museo Diocesano), a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo 2009.

A. Mazzotta, *Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini*, in "Prospettiva", 2009 [2010], 134-135, pp. 2-24.

B. Noble, *Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation*, Lanhan (MD) 2009.

X.F. Salomon, *Les vestiges de la piété. Le Retable Petrobelli de Véronèse*, in *Paolo Véronèse. Le Retable Petrobelli*, catalogo della mostra (Londra, Dulwich Picture Gallery; Ottawa, National Gallery of Canada; Austin [Texas], Blanton Museum of Art), a cura di X.F. Salomon, Cinisello Balsamo 2009, pp. 59-101.

P. Sanvito, *Imitatio. L'amore dell'immagine sacra*, Città di Castello 2009.

*Scoperte e riscoperte del patrimonio artistico della Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Regione), a cura di M. Gregori, Milano 2009.

*Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano, Castello Sforzesco), a cura di L. Giordano e M. Olivari, Milano 2009.

*The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum; Berlino, Gemäldegalerie), a cura di S. Kemperdick e J. Sander, Ostfildern 2009.

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69.

A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di M. Menegatti e B.M. Savy, 4 voll., Verona 2010.

L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

*Cima da Conegliano. Itinerari nel Veneto*, Venezia 2010 (cit. 2010a).

*Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna), a cura di G.C.F. Villa, Venezia 2010 (cit. 2010b).

E. Francescutti, *Paesaggi di devozione: Cima da Conegliano e il tema della Madonna col Bambino*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna), a cura di G.C.F. Villa, Venezia 2010, pp. 43-49.

C. Gallori, *Il trittico del Diözesanmuseum di Vienna*, in "Arte Lombarda", 159, 2010, 1-2, pp. 24-38.

G. Gentile, *Dagli itinerari di Terra Santa alla rappresentazione della vita, passione e morte di Cristo, in La bisaccia del pellegrino: fra evocazione e memoria. Il pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi*, atti del convegno internazionale (Torino, Moncalvo, Casale Monferrato, 2-6 ottobre 2007), a cura di A. Barbero e S. Piano, Ponzano Monferrato 2010, pp. 333-368.

A. Gentili, *Una lettera a Lorenzo Lotto (e altri dettagli) nel Congedo di Cristo dalla madre*, in "Venezia Cinquecento", XX, 2010, 39, pp. 7-18.

G. Horváth, *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*, thesis, University of East Anglia, Norwich, School of World Art Studies and Museology, 2010.

*I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante), a cura di G. Valagussa e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2010.

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst; Varese, Musei Civici, Sala Veratti), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.

G. Lechi, A. Conconi Fedrigolli, P. Lechi, *La grande collezione. Le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo: storia e catalogo*, Brescia 2010.

D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghisberti*, Milano 2010.

M.M. Lombardi, *Prime avvisaglie d'Arcadia nel "Jesus puer" di Tommaso Ceva. In margine a una recente edizione*, in "Strumenti critici", XXV, 2010, 3, pp. 425-435.

P. Lüdemann, "Un giovinetto con pelliccia [...] estimado singolare". *Proposte e idee su un ritratto veneziano di primo Cinquecento all'Ermitage*, in "Studi di storia dell'arte", XXI, 2010, pp. 41-70.

*Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art; Londra, The National Gallery), a cura di M.W. Ainsworth, New York 2010.

M. Minardi, *Una Madonna poco nota di Giovanni Bellini: un approfondimento e il quesito di un prototipo perduto*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 2010, 859, pp. 269-278.

*Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti e F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010.

G.L. Podestà, *Dalla visione di Brigida di Svevia all'Adorazione di Filippo Lippi*, in *Filippo Lippi. La Natività*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesa-

no), a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo 2010, pp. 35-53.

M. Fiori, *Francesco Ricchino*, tesi di dottorato di ricerca, tutor G. Agosti, Università degli Studi di Milano, 2010-2011.

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco de Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2011, pp. 15-49.

Leon Battista Alberti, *De Pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2011.

B.L. Brown, *Travellers on the Rocky Road to Paradise: Jacopo Bassano's Flight into Egypt*, in "Artibus et Historiae", XXXII, 2011, 64, pp. 193-219.

D.A. Brown, *Art and Espionage: Michael Straight's Giorgione*, in "Artibus et Historiae", XXXIV, 2013, 67, "Papers dedicated to Peter Humfrey. Part I", 2011, pp. 101-116.

M. Ceriana, *La chiesa e il monastero del Santo Sepolcro di Venezia ai tempi di Chiara Bugni*, in *La "Vita" e i "Sermoni" di Chiara Bugni clarissa veneziana (1471-1514)*, a cura di R.C. Mueller e G. Zarri, Roma 2011, pp. 31-61.

M. Collareta, *In spirito e verità, in Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 145-155.

G. Ellero, "Ho voltato l'animo a poveri de Jesu Christo". *Lorenzo Lotto all'ospedale dei Derelitti*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di R. Battaglia e M. Ceriana, Venezia 2011, pp. 49-57.

A. Franci, S. Tomasini, *Scultura lignea rinascimentale a Gandino. "...omnes vero auro ornatae"*, Bergamo 2011 ("Quaderni del Museo", II).

C.T. Gallori, *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio di Girolamo Romanino*, in "Arte Cristiana", IC, 2011, 864, pp. 211-222.

A. Gentili, *Povero, ma non vergognoso*, in "Artedossier", 2011, 275, pp. 58-63.

P. Humfrey, *La fortuna critica di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 61-69.

*La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011.

R. Lauber, *Per un itinerario tre le opere rinascimentali a Bergamo, dall'osservatorio privilegiato di Marcantonio Michiel*, in *La luce del Rinascimento. Temi, concetti, dinamiche della cultura artistica rinascimentale*, Torino 2011, pp. 79-119.

*Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei Civici*

*di Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo), a cura di T. Kustodieva e S. Zatti, Milano 2011.

*Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery), a cura di L. Syson, London 2011.

*Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011.

M. Lucco, *Antonello da Messina*, Milano 2011.

A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011.

*Museo diocesano*, Milano 2011.

O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. All'origine del potere delle immagini*, Bari 2011.

*Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di R. Battaglia e M. Ceriana, Venezia 2011.

A. Ricci, *I corpi della pietà. L'assistenza a Cremona intorno al complesso di S. Maria della Pietà (XV secolo)*, in "Annali della Biblioteca statale di Cremona", LX, 2011.

G. Romano, *Per Francesco de Tatti*, in *Francesco de Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2011, pp. 9-13.

K.M. Rudy, *A Virtual Pilgrimage in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2011.

F. Saracino, *Passionis Mysteria. Una visione di Marco d'Oggiono*, in "Raccolta Vinciana", XXXIV, 2011, pp. 287-340.

A. Spiriti, *Un inedito ciclo di affreschi "alla fiamminga" nel palazzo della Zecca di Milano*, in "Storia dell'Arte", 128, n.s., 28, 2011, pp. 5-15.

C. Tanzi, *Poesia e mistica nella Lombardia francese: la "Meditatio in hebdomoda olivarum" di Lancino Curzio*, in *Loca sancta tra Piemonte e Lombardia. Letteratura e rappresentazione iconografica*, atti del convegno di studi (Monte Mesma, 8-9 ottobre 2010), Bolzano Novarese 2011, pp. 117-133.

*The Alana Collection. Vol. II. Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, a cura di M. Boskovits, Calenzano 2011.

*The travel notebooks by Sir Charles Eastlake*, a cura di S. Avery-Quash, 2 voll., Wakefield 2011.

R. van Leeuwen, *The portrait historié in religious context and its condemnation*, in *Pokerfaced. Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*, a cura di K. van der Stighelen, H. Magnus e B. Watteeuw, Turnhout 2011, pp. 109-124.

G. Zarri, *Chiara Bugni e Francesco Zorzi suo biografo: saggio introduttivo*, in *La "Vita" e i "Sermoni" di Chiara Bugni clarissa veneziana (1471-1514)*, a cura di R.C. Mueller e G. Zarri, Roma 2011, pp. XI-XXXIX.

A. Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il 'Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro' del Museo di Capodimonte*, in "Prospettiva", 2012, 147-148, pp. 126-149.

B.L. Brown, recensione a *Lorenzo Lotto*, in "Renaissance Studies", XXVI, 2012, 3, pp. 450-459.

Carlo Ceresa, *Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara), a cura di S. Facchinetti, F. Frangi e G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2012.

A. De Marchi, *Im Laufe der Zeit: la "Pietà" di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo e L. Galli Michero, Torino 2012, pp. 17-31.

C. Frugoni, *Sul Natale di Greccio e le sue rappresentazioni*, in *Il Mistero Gioioso. Il Presepe di Greccio e le sculture del Gesù Bambino benedicente*, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala), a cura di C. Frugoni e F. Siddi, Monteriggioni 2012, pp. 11-30.

E.M. Guzzo, *Iconografia gibertiana*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno di studi (Verona, 2-3 dicembre 2009), Cittadella 2012, pp. 121-126.

P.G. Longo, *Iconographica. Intorno a Fermo Stella*, in *Una lunga fedeltà all'arte e alla Valsesia. Scritti in onore di Casimiro Debiaggi*, a cura di E. Ballarè e G. Garavaglia, Borgosesia 2012, pp. 231-268.

A. Mazzotta, *Giovanni Bellini's Dudley Madonna*, Verona 2012.

*Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Sculture lapidee. Tomo primo*, Milano 2012.

P. Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Milano 2012.

*The early Dürer*, catalogo della mostra (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), a cura di D. Hess e T. Eser, Bönen-London-New York 2012.

*Titian. A fresh look at nature*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery), a cura di A. Mazzotta, London 2012.

*Tiziano, Bordon e gli Acquaviva di Aragona: pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati e L. Puppi, Foggia 2012.

*Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di M. Lucco, Firenze 2012.

*Un succès de librairie européen. L'imitatio Christi 1470-1850*, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque Mazarine), a cura di M. Delaveau e Y. Sordet, Paris 2012.

D. Zardin, *Le Adnotationes et meditationes illustratae di Nadal sui Vangeli del ciclo liturgico: il modello e il riuso*, in *Visibile teologia. Il libro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. Ardisino e E. Selmi, Roma 2012, pp. 3-23.

M. Zorzi, *San Romualdo e i Camaldolesi a Venezia. Cenno storico*, in *San Michele in Isola. Isola della conoscenza. Ottocento anni di storia e cultura camaldolesi nella laguna di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Museo Archeologico Nazionale, Biblioteca Nazionale Marciana), a cura di M. Brusegna, P. Eleuteri e G. Fiaccadori, Torino 2012, pp. 9-22.

B. Aikema, *Tiziano, Venezia e il papa Borgia. Le ragioni di una mostra: dati, proposte e qualche provocazione*, in *Tiziano, Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo), a cura di B. Aikema, Firenze 2013, pp. 19-37.

E. Barbieri, *I fratelli da Legnano editori a Milano e il libro religioso nel primo quarto del XVI secolo*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, atti del convegno (Milano, 29-30 novembre 2012), a cura di E. Bellini e A. Rovetta, in "Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna", 27, 2013, pp. 145-168.

F. Biferali, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*, Roma 2013.

B.L. Brown, *In hoc signo vinces*. Il vescovo Jacopo Pesaro e papa Alessandro Borgia davanti a San Pietro di Tiziano, in *Tiziano, Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo), a cura di B. Aikema, Firenze 2013, pp. 47-89.

M. Faini, *La tradizione del poema sacro nel Cinquecento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, collana diretta da P. Gibellini, V, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Melli e M. Sipione, Brescia 2013, pp. 591-608.

G. Fossaluzza, *Identificazione di Pase Pace e appunti sulle "Sette maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette maniere"*. Scoperte e nuove attribuzioni tra Cinque e Seicento a Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, Palazzo della Ragione; Nembro, Biblioteca di Centro Cultura), a cura di A. Pacia, Cinisello Balsamo 2013, pp. 47-117.

F. Fracassi, *Non tantum pedes sed et manus et caput. Viaggio intorno all'iconografia della Lavanda dei piedi*, in *Il cammino di Pietro*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), a cura di A. Geretti, Milano 2013, pp. 77-87.

D. Gasparotto, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura, Venezia 2013, pp. 48-65.

A. Gentili, *Qualche precisazione sul ritratto del vescovo Tomaso Negri di Lorenzo Lotto*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, Treviso 2013, pp. 170-173.

R. Gill, *Galeazzo Alessi and the redevelopment of the Sacro Monte di Varallo in Tridentine Italy*, in *Aid Monuments. Conoscere, progettare, costruire*, a cura di G. Conforti e V. Gusella, Ariccia 2013, pp. 101-114.

P.G. Longo, *I due pellegrini nel tramezzo del 1513 e nel Monte Calvario di Gaudenzio Ferrari (1517-1520)*, in "Bollettino del Sacro Monte di Varallo", 2013, 2, pp. 5-7.

P. Milani, *I Sermoni di Bernardino Caimi*, in P.G. Longo, P. Milani, D. Pomi, *Parola e immagine. I sermoni di Bernardino Caimi e la Parete Gaudenziana in Santa Maria delle Grazie di Varallo*, Invorio 2013, pp. 21-40.

*Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami: recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, 1, VIII, Leiden 2013.

M. Pavesi, *Qualche riflessione sull'attività pittorica di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta e F. Tedeschi, Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'arte, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2013, pp. 155-162 ('Quaderni di Storia dell'arte', 2).

*Piero della Francesca. Personal encounters*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art), a cura di K. Christiansen, New York 2013.

*Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura, Venezia 2013.

A. Pizzati, *The family of Girolamo Amadi: a lucchese silk merchant in Venice*, in *Piero della Francesca. Personal encounters*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art), a cura di K. Christiansen, New York 2013, pp. 59-71.

Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2013.

*Tiziano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2013.

C. Vecce, *Viaggio in Arcadia*, in Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2013, pp. 9-41.

C.C. Wilson, *St Joseph and the Process of Decoding Vincenzo Catena's Warrior Adoring the Infant Christ and*

the Virgin

, in "Artibus et Historiae", XXXIV, 2013, 67, "Papers dedicated to Peter Humfrey. Part I", pp. 117-136.

J. Woods-Marsden, *The Sitter as "Guest". Reception in the Portrait in the Renaissance*, in *Renaissance Studies in honor of Joseph Connors*, a cura di M. Israëls e L.A. Waldman, Firenze-Milano, 2013, I, pp. 152-158.

B. Aikema, *L'esordio*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di P. Marini e B. Aikema, Milano 2014, pp. 21-36.

M.E. Avagnina, M. Barausse, M. Lucco, G.C.F. Villa, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Treviso 2014.

R. Bacchiddu, ad vocem *Panigarola, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXX, Roma 2014, pp. 777-780.

G. Benzoni, *Venezia, 11 agosto 1508: mille orecchie per Luca Pacioli*, in "Studi veneziani", LXIX, 2014, pp. 53-326.

*Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014 (cit. *Bernardino Luini* 2014a).

*Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi e J. Stoppa, Milano 2014 (cit. *Bernardino Luini* 2014b).

C. Bertelli, *Gerusalemme vicina*, in *Barocco dal Santo Sepolcro. L'immagine di Gerusalemme nelle Prealpi*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Camesso), a cura di M. Khan-Rossi e C. Naldi, Lugano 2014, pp. 33-46.

E.M. Dal Pozzolo, *Un libro, undici corde e un pennello. Giorgione e la nascita del 'ritratto d'amore' a Venezia nel primo '500*, in *Rinascimento. Giorgione e Savoldo. Note di un ritratto amoroso*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia), a cura di P. Bolpagni e E. Lucchesi Ragni, Genova 2014, pp. 13-33.

E. De Filippis, *La cappella del Sepolcro della Vergine nel contesto del Sacro Monte di Varallo*, in *Dossier gaudenziani. Restauri alla Pinacoteca di Varallo*, a cura di S. Amerigo e C. Falcone, Borgosesia 2014, pp. 25-53.

B. de Klerck, *Jerusalem in Renaissance Italy. The Holy Sepulchre on the Sacro Monte di Varallo*, in *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, a cura di J. Goudeau, M. Verhoeven e W. Wijers, Leiden-Boston 2014, pp. 215-236.

*Dipinti in Valpadana tra Medioevo e Rinascimento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in ricordo di Miklós Boskovits*, a cura di F. Frangi, Milano 2014.

A. Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014.

V. Farinella, *Alfonso I d'Este: le immagini e il potere. Da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano 2014.

S. Ferrari, *Le ragioni culturali del 'dipingere moderno'. Paesaggio, ritratto e allegoria a Venezia negli anni di Giorgione*, tesi di dottorato di ricerca, tutors A. Bal-larin e V. Romani, Università degli Studi di Padova, 2014.

Giovan Battista Moroni, catalogo della mostra (Lon-dra, Royal Academy of Arts), a cura di S. Facchinetti e A. Galansino, con l'assistenza di K. Pisvin, London 2014.

Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena. *Splendori delle corti italiane*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria), a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014.

G. Gullino, *Da Padova al Prado: la Disputa di Gesù tra i dottori del tempio*, in *Veronese e Padova. L'artista, la committenza, la sua fortuna*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici degli Eremitani), a cura di G. Baldissin Molli, D. Banzato e E. Gastaldi, Milano 2014, pp. 27-31.

S. Mason, *La "presenza" dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*, in *Paolo Veronese. L'illusione della real-tà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di P. Marini e B. Aikema, Milano 2014, pp. 153-163.

C. Nichols, *Rethinking Savoldo's Magdalenes: A "Mud-dle of Maries"?*, in "California Italian Studies", 5, 2014, pp. 175-203.

Paolo Veronese. *L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di P. Marini e B. Aikema, Milano 2014.

A. Pattanaro, *Ritratti di principi, condottieri, umanisti e cortigiani*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio), a cura di V. Fari-nella, con L. Camerlengo e F. De Gramatica, Cinisello Balsamo 2014, pp. 107-117.

Pinacoteca Tosio Martinengo. *Catalogo delle opere. Se-coli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti e E. Lucche-si Ragni, con R. D'Adda, Venezia 2014.

Pontormo e Rosso Fiorentino. *Divergenti vie della "ma-niera"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Stroz-zi), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2014.

X.F. Salomon, *Veronese*, London 2014.

San Sebastiano. *Bellezza e integrità nell'arte tra Quat-trocento e Seicento*, catalogo della mostra (San Secon-do di Pinerolo, Castello di Miradolo), a cura di A. D'Amico e V. Sgarbi, San Secondo di Pinerolo 2014.

V. Segre, *Nuove puntualizzazioni sulle vedute di Geru-salemme in Santa Maria degli Angeli a Lugano*, in *Bar-occo dal Santo Sepolcro. L'immagine di Gerusalemme nelle Prealpi*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Canesso), a cura di M. Khan-Rossi e C. Naldi, Lugano 2014, pp. 115-124.

P. Tóth, D. Falvay, *New light on the date and authorship of the Meditationes vitae Christi*, in *Devotional culture in late Medieval England and Europe. Diverse imagina-tions of Christ's life*, a cura di S. Kelly e R. Perry, Turn-hout 2014, pp. 17-104.

Un Cinquecento inquieto. *Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra (Co-negliano, Palazzo Sarcinelli), a cura di G. Romanelli e G. Fossaluzza, Venezia 2014.

H. van Asperen, *'As if they had phisically visited the holy places'. Two Sixteenth-century Manuscripts Guide a Mental Journey through Jerusalem (Radboud Univer-sity Library, mms 205 and 233)*, in *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, a cura di J. Goudeau, M. Verhoeven e W. Weijers, Leiden-Boston 2014, pp. 190-214.

D. Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venise. The Dominicans and their Artists (1391 - ca. 1545)*, Roma 2014.

M. Faini, *Folengo a Venezia, Folengo e Venezia. Note su cultura devozionale e cultura figurativa nei primi decenni del Cinquecento*, in "Quaderni folenghiani", 9, 2014-2017, pp. 113-166.

L. Attardi, *Il tema privato della Sacra conversazione e della Madonna con il Bambino*, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, catalogo della mostra (Ber-gamo, Accademia Carrara-GAMEC), a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 139-159 (cit. Attardi 2015a).

L. Attardi, *L'esordio di Palma. La Madonna con il Bambino di Berlino. La Sacra conversazione con due committenti della Galleria Borghese*, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, catalogo della mo-stra (Bergamo, Accademia Carrara-GAMEC), a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 77-90 (cit. Attardi 2015b).

A. Cosma, *La memoria di un guerriero. Paris Bordon e la pala di Lovere*, in "Venezia Cinquecento", XXV, 2015 [2018], 50, pp. 115-159.

F. De Carolis, *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel Libro di spese diverse. Casi di studio e spunti per una ricerca*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende*, atti della giornata di studi (Loreto, 22 giugno 2013), Loreto 2015, pp. 65-93 (cit. De Carolis 2015a).

F. De Carolis, *Il Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto. Analisi e commento*, tesi di dottorato di ricerca, tutor S. Cavicchioli, Università di Bologna, 2015 (cit. De Carolis 2015b).

S. Facchinetti, *Lontano da Venezia. Jacopo Palma il Vecchio nelle chiese bergamasche*, Busto Arsizio 2015.

G. Matino, *Identità e rappresentazione. I ritratti di gruppo dei cittadini originari della Scuola Grande di San Marco, 1503-1534*, in "Venezia Cinquecento", XXV, 2015 [2016], 49, pp. 5-63.

Piero di Cosimo 1462-1522. *Pittore eccentrico fra Rina-scimento e Manierismo*, catalogo della mostra (Firen-ze, Galleria degli Uffizi), a cura di E. Capretti, A. For-lani Tempesti, S. Padovani e D. Parenti, Firenze 2015.

V. Punzi, *Il ritratto del vescovo Tommaso Negri: una traccia di Lorenzo Lotto in Dalmazia*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende*, atti della giornata di studi (Loreto, 22 giugno 2013), Loreto 2015, pp. 95-108.

E. Rossetti, *"Arca marmorea elevata a terra per brachia octo". Tra sepolture e spazi sacri: problemi di memoria per l'aristocrazia milanese del Rinascimento*, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici e E. Rossetti, Milano 2015, pp. 169-227.

S. Settis, *Premessa*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Vene-zia, Palazzo Ducale), a cura di D. Calabi e L. Galeazzo, Venezia 2015, pp. 19-23.

B. de Klerck, *The Portrait Historié in Passion Scenes in Renaissance Italy*, in *Exempla or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, a cura di W. Manuth, R. van Leeuwen e J. Koldewej, Turnhout 2016, pp. 159-172.

*Exempla or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, a cura di W. Manuth, R. van Leeuwen e J. Koldewej, Turnhout 2016.

*In the Age of Giorgione*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts), a cura di S. Facchinetti, A. Galansino e P. Rumberg, London 2016.

L. Magnani, *Immagine, meditazione, visione*, in *Imma-gine, meditazione, visione*, a cura di L. Magnani, "Ar-chivio italiano per la storia della pietà", XXIX, 2016, pp. 19-72.

C. Quattrini, *Artisti e committenti a S. Marta al tempo di Arcangela Panigarola*, in *Angeliche visioni. Veronica da Binasco nella Milano del Rinascimento*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, E. Paoli e P. Piatti, Firenze 2016, pp. 481-502.

D. Sanguineti, *Penso, vedo e dimostro: il ritratto del committente nelle pale d'altare. Il caso genovese in Età Moderna*, in *Immagine, meditazione, visione*, a cura di L. Magnani, "Archivio italiano per la storia della pietà", XXIX, 2016, pp. 119-154.

F. Frangi, *Romanino tra Bramantino e Tiziano. Integra-zione al politico di San Cristo*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, atti del conve-gno di studi (Lugano, 6-7 novembre 2014), a cura di M. Natale, Milano 2017, pp. 427-442.

B. Tanzi, *Sofonisba sotto l'ala di Colombino*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari e A. Agresti, Roma 2017, pp. 73-79.

S.M. Barillari, *Vergini e draghi: alterità in contrap-*

*punto nella Passio di santa Margherita*, in *Predica-tori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, a cura di G. Mascherpa e G. Strinna, Mantova 2018, pp. 157-188.

A.M. Casciello, *Per l'iconografia del profeta Elia di Girolamo Savoldo*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, XLI, 2018, 73, pp. 243-281.

F. Frangi, *Sacre conversazione e immagini di medita-zione, tra Venezia e Brescia*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mo-stra (Brescia, Museo di Santa Giulia), a cura di F. Fran-gi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 118-124 (cit. Frangi 2018a).

F. Frangi, *ad vocem Savoldo, Giovan Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, 2018, www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-savoldo\_%28Dizionario-Biografico%29/ (cit. Frangi 2018b).

A. Goletti, F. Negri Arnoldi, F.C. Vallino, *Fortunato Martinengo. Informazioni tratte dall'Archivio Storico della famiglia*, in *Fortunato Martinengo. Un gentiluomo del Rinascimento tra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarrini e E. Selmi, Brescia 2018, pp. 17-50.

*Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo, Vercelli, Novara), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2018.

*Lorenzo Lotto. Retratos*, catalogo della mostra (Ma-drid, Museo Nacional del Prado), a cura di E.M. Dal Pozzolo e M. Falomir, con la collaborazione di M. Wi-vel, Madrid 2018.

*Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery; Berlino, Gemäldegalerie), a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley e S. Vowles, London-Berlin 2018.

C. Quattrini, *"Un zovine con una friza in mano"*, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Ber-gamo, Accademia Carrara), a cura di E. Daffra, G. Di Pietrantonio e M.C. Rodeschini, Venezia 2018, pp. 69-85.

B.M. Savy, *Ritratto e pratiche di orazione mentale*, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno di studi (Pa-dova, 21-22 giugno 2016), a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri e Z. Murat, Roma 2018, pp. 281-294.

B. Tanzi, *Sofonisba sotto l'ala di Colombino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari e A. Agresti, Roma 2018, pp. 73-80.

*Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Bre-scia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo 2018.

W.L. Barcham, C.R. Puglisi, *Art and faith in the Vene-*

tian world. *Venerating Christ as the Man of Sorrows*, London 2019.

M. Bonciani, *Il Christilogos peregrinorum di Pietro Contarini*, tesi di dottorato di ricerca di Italianistica, supervisore T. Zanato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2019.

C. Cairati, *San Barnaba a Brescia nel Rinascimento. Note per una ricostruzione del complesso agostiniano osservante*, in *Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*, atti della giornata di studi (Almenno San Bartolomeo, Almenno San Salvatore, 22 ottobre 2016), a cura di A. Rovetta e L. Binda, Almenno San Bartolomeo 2019, pp. 95-112.

S.J. Campbell, *The Endless Periphery. Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago 2019.

I. Falque, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*, 2 voll., Leiden-Boston 2019.

*Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, catalogo della mostra (Biella, Palazzo Ferrero, Palazzo La Marmora, Museo del Territorio Biellese), a cura di M. Natale, Milano 2019.

*Leonardo e la Madonna Litta*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di A. Di Lorenzo e P.C. Marani, Milano 2019.

C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino 2019.

R. Tomić, *Il ritratto di Toma Niger a Spalato*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari e E.M. Dal Pozzolo, con la collaborazione di C. Paparello, Quinto di Treviso 2019, pp. 123-134.

L. Sala, *Agostino Gallo (1499-1570). I rapporti con la cultura religiosa e artistica del suo tempo*, tesi di laurea magistrale, relatore F. Frangi, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2019-2020.

*Caroto. Giovan Francesco Caroto (1480 circa - 1555)*, a cura di F. Rossi, G. Peretti e E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020.

S. Facchinetti, *La maturità: Peterzano a Milano*, in *Peterzano, allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara), a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, P. Plebani e M.C. Rodeschini, Milano 2020, pp. 43-52.

Q. Mazzonis, *Riforme di vita cristiana nel Cinquecento italiano*, Soveria Mannelli 2020.

*Peterzano, allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara), a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, P. Plebani e M.C. Rodeschini, Milano 2020.

*Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scu-

derie del Quirinale), a cura di M. Faietti e M. Lafranchi, con F.P. Di Teodoro e V. Farinella, Milano 2020.

R. Barilli, *Savoldo*, inserto del n. 393 di "Artedossier", Milano 2021.

E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, con la collaborazione di R. Poltronieri e di V. Castegnaro e M. Paraventi, Milano 2021.

S. Facchinetti, *Giovani Battista Moroni. L'opera completa*, Milano 2021.

S. Facchinetti, F. Frangi, *Il Rinascimento di Bergamo e Brescia: Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, in *Il Rinascimento di Bergamo e Brescia. Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino), a cura di S. Facchinetti e F. Frangi, Milano 2021, pp. 20-35.

D. Falvey, *Le versioni volgari delle MVC e il ruolo del manoscritto parigino*, in *Le Meditationes Vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico*, a cura di D. Dotto, D. Falvey e A. Montefusco, Venezia 2021, pp. 27-39.

M. Fried, *Painting with Demons. The Art of Gerolamo Savoldo*, London 2021.

*Il Rinascimento di Bergamo e Brescia. Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino), a cura di S. Facchinetti e F. Frangi, Milano 2021.

N. Joyeux, *Les peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, Cinisello Balsamo 2021.

*La Collezione Piccolomini Spannocchi. Siena, Santa Maria della Scala*, Ospedaletto 2021.

*Le Meditationes Vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico*, a cura di D. Dotto, D. Falvey e A. Montefusco, Venezia 2021.

A. Montefusco, *Alla prova della storia (francescana): le MVC, testo senza autore*, in *Le Meditationes Vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico*, a cura di D. Dotto, D. Falvey e A. Montefusco, Venezia 2021, pp. 19-25.

B. Savy, "Bordone. Il più bello che esista". *Indagini storiche e critiche sulla pala Manfron*, in *Il giovane Paris / Il giovane Longhi. La pala Manfron dell'Accademia Tadini tra storia, critica, restauro*, a cura di M. Albertario e B.M. Savy, Milano 2021, pp. 43-62.

## Indice dei nomi

*Il nome di Giovan Girolamo Savoldo non è indicizzato.*

Aelredo di Rievaulx 61n  
Agosti, Giovanni 211n, 219n, 230n, 315n, 327n  
Aikema, Bernard 147, 203, 212n, 264, 276, 277, 297, 315n, 321n  
Albani, famiglia 314n  
Alberti, Leon Battista 72n, 81n  
Alberto da Castello 70n, 327n  
Alberto da Sarteano (Alberto Berdini) 329n  
Alberto III Pio da Carpi *si veda* Pio da Carpi, Alberto III  
Aleandro, Girolamo 148, 192, 193, 194  
Alençon, Anna d' 74n  
Alessandro III, papa (Rolando Bandinelli) 80n  
Alessandro VI, papa (Rodrigo Borgia) 49, 50  
Alvise dal Friso (Alvise Benfatto) 232n  
Amadi, Girolamo di Agostino 69n  
Amboise, Georges d' 220n  
Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Bargilla) 80n  
Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) 205n, 206n  
Anguissola, Europa 72n  
Anichino, Luigi 316n  
Antonello da Messina 66n, 69n  
Antonio di Bettino 140  
Aragona, Alfonso II d' 305  
Aragona, Eleonora d' 222n, 326n  
Aragona, Ferrante I d' 305  
Araldi, Alessandro 74n, 133, 205n  
Arcimboldi, Giovanni Angelo 74n  
Ardier, Suzanne 227n, 230n, 231n  
Aretino, Pietro 75n, 140, 144, 188, 226n, 322n  
Arnolfini, Massimiliano 218n, 219n  
Arrivabene, Cesare 70n  
Aspertini, Amico 74n  
Auricalco, Girolamo 219n  
Averoldi, Alessandro 324n  
Averoldi, Altobello 137, 230n  
Averoldi, Antonio di Giovanni 79n  
Averoldi, Aurelio 231n  
Averoldi, Bartolomeo 75n  
Averoldi, Cesare 231n  
Averoldi, Cesare di Giovanni 79n  
Averoldi, famiglia 199, 200  
Averoldi, Giovan Paolo 8, 194-203, 230n, 231n, 232n, 263, 280, 313, 324n  
Averoldi, Giovanni 197  
Averoldi, Lorenzo 199, 200, 231n  
Averoldi, Mario 75n  
Averoldi, Pietro Giacomo 197

Averoldi, Vincenzo 231n  
Avogadro, famiglia 199  
Avogadro, Giovanni 231n  
Avogadro, Girolamo 231n  
Avogadro, Luigi 231n  
Avogadro, Paola 231n  
Avogadro, Scipione 231n  
Bacchi, Innocenzo de' 138, 146, 212n  
Badile, Antonio 160, 161  
Badoer, Francesco 322n  
Badoer, Giovanni 315n, 322n  
Baglioni, famiglia 323n  
Baglioni, Giampaolo 318n  
Balistero, Enrico 74n  
Ballarin, Alessandro 137, 208n  
Bandinelli, Baccio (Bartolomeo Brandini) 326n  
Barbarigo, Cristoforo 306, 327n  
Barbaro, Ermolao 265, 316n  
Barbo, Ludovico 28, 29, 64n  
Bardi, famiglia 69n  
Bargnani Prato, Isabetta 196, 201, 232n  
Bargnani, Bartolomeo 148, 211n, 213n, 230n  
Bargnani, Vincenzo 232n  
Barna da Siena 70n  
Barocchi, Paola 212n  
Baroncelli, Maria 310  
Bartolomeo Bergamasco *si veda* Terrandi, Bartolomeo di Francesco  
Bartolomeo da Alzano 213n  
Bartolomeo Veneto 160, 223n  
Basaiti, Marco 51, 78n, 220n  
Baschenis di Averara, famiglia 140  
Baschenis di Averara, Girolamo 209n  
Baslini, Giuseppe 231n  
Bassano, Jacopo (Jacopo da Ponte) 72n, 83n, 203, 220n, 233n, 314n, 329n  
Bassano, Leandro (Leandro da Ponte) 71n, 327n, 333n  
Bastiani, Lazzaro 75n  
Beati, Giovan Francesco 136, 146, 212n  
Beato Angelico (Giovanni da Fiesole) 62n, 79n, 156, 326n  
Beaumont, Jean de 73n  
Bellini, Gentile 51, 54, 75n, 220n  
Bellini, Giovanni 42, 44, 51, 55, 56, 57, 66n, 69n, 75n, 77n, 82n, 83n, 135, 156, 157, 158, 160, 161, 220n, 221n, 224n, 225n, 266, 315n, 328n, 332  
Bellini, Jacopo 220n  
Bellini, Nicolosia 220n  
Bellintani, Mattia 63n  
Bellotti, Giovanni Antonio 204n  
Belo, Gregorio 45, 71n

Belting, Hans 35  
 Bembo, Bernardo 265, 267, 268, 317n, 318n  
 Bembo, Giovan Francesco 81n  
 Bembo, Pietro 80n, 186, 265  
 Bening, Simon 69n  
 Bentivoglio, Alessandro 156, 219n, 301, 309  
 Bentivoglio, Anton Galeazzo 219n, 300, 301, 308, 309, 328n  
 Bentivoglio, Giovanni II 156, 300  
 Bergognone, Ambrogio (Ambrogio da Fossano) 68n, 73n, 78n, 195, 229n, 307, 328n  
 Bernardini, Pietro (Pietro da Lucca) 26, 27, 29, 34, 41, 48, 63n, 64n, 303  
 Bernardino da Asola 207n  
 Bernardino da Bessana 140, 152  
 Bernardino da Siena (Bernardino degli Albizzeschi) 61n, 63n  
 Bernardo di Clairvaux 21, 61n  
 Berto di Bartolomeo 73n  
 Bibbiena, Bernardo (Bernardo Dovizi) 274  
 Bibbiena, Piero (Piero Dovizi) 274, 317n, 318n, 319n  
 Bissolo, Francesco 160, 223n  
 Bladario, Evangelista 266, 318n  
 Bladelin, Pieter 37, 66n  
 Boccaccino, Boccaccio 81n, 211n  
 Bocheta, Ginevra 220n  
 Bologna, Ferdinando 62n  
 Bologni, Girolamo 231n, 315n  
 Boltraffio, Giovanni Antonio 48, 135, 160, 223n, 308, 328n  
 Bon, Alvise 221n  
 Bonamini, Francesco Maria 325n  
 Bonaventura da Bagnoregio 20, 61n, 63n, 219n  
 Bonghi, Niccolò 54, 55, 82n, 146  
 Bongianni, Jacopo 300, 303, 323n, 324n  
 Bonifacio Veronese (Bonifacio de' Pitati) 79n, 203, 221n, 232n, 279, 280, 320n, 322n, 324n  
 Bonomi, Gino 314n  
 Bordon, Paris 13, 44, 50, 51, 52, 70n, 76n, 79n, 132, 220n  
 Borean, Linda 207n, 227n  
 Borghi, Bartolomeo 85n  
 Borgia, Cesare (il Valentino) 315n  
 Borgia, Lucrezia 64n  
 Borgia, Rodrigo *si veda* Alessandro VI, papa  
 Borromeo, Carlo 218n  
 Bosca, Pietro Paolo 209n  
 Bosch, Jeronimus 187, 225n  
 Boschetto, Antonio 154  
 Boschini, Marco 76n  
 Boselli, Camillo 197, 199, 323n  
 Boskovits, Miklós 21  
 Botticelli, Sandro (Alessandro Filipepi) 156, 299  
 Bouts, Dieric 209n  
 Bragadin, famiglia 203  
 Bramantino (Bartolomeo Suardi) 136, 314n  
 Brasca, Santo 329n  
 Bremuda, Bartolo 210n  
 Breydenbach, Bernhard von 212n, 330n  
 Briçonnet, Denis 326n  
 Briçonnet, Guillaume IV 326n  
 Brigida di Svezia (Brigida Birgesdotter) 37, 67n, 142, 269, 317n, 325n  
 Brognoli, Paolo 299, 323n  
 Brown, Beverly Louise 70n, 225n  
 Bruini, Guglielmo 217n  
 Bruschetti, Gioacchino 230n  
 Bugni, Chiara 310, 329n  
 Buonafede, Leonardo 84n  
 Buonarroto, Giovansimone 134, 206n  
 Buonarroto, Michelangelo 134, 135, 202, 206n, 326n  
 Buonvisi, Lucrezia 218n  
 Busati, Andrea 326n  
 Busti, Bernardino 63n  
 Buti, Lucrezia 219n  
 Büttner, Frank Olaf 306, 307, 327n  
 Caimi, Bernardino 34, 66n, 311  
 Cali, Maria 19, 23, 66n, 70n  
 Calvo, Giovanni 324n  
 Campagnola, Domenico 203, 233n  
 Campagnola, Girolamo 207n  
 Campagnola, Giulio 315n  
 Campi, Giulio 76n, 77n  
 Campsa, Paolo 209n  
 Cantalamessa, Giulio 210n  
 Cappello, Domenico 221n  
 Cappello, Pietro 267  
 Capponi, Francesca 222n  
 Capponi, Gino 222n  
 Capponi, Ludovico 222n  
 Caprioli, Lucrezia 230n  
 Capriolo, Domenico 221n  
 Carafa, Giovan Pietro 85n, 190, 192, 193  
 Caraglio, Jacopo 225n  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 8, 80n, 139, 146, 204n  
 Caresini, Antonio 141, 146, 209n, 212n  
 Cariani, Giovanni (Giovanni Busi) 52, 78n, 160, 223n, 226n, 324n, 327n  
 Carlo I d'Inghilterra 153, 207n, 216n  
 Caroto, Giovan Francesco 207n  
 Caroto, Giovanni 228n  
 Carpaccio, Vittore 48, 49, 51, 54, 81n, 83n, 312, 330n, 331n  
 Casciello, Alberto Maria 207n  
 Caselli, Cristoforo 205n  
 Casio, Francesco (Francesco Pandolfi) 48, 308, 309  
 Casio, Girolamo (Girolamo Pandolfi) 26, 48, 64n, 156, 159, 219n, 300, 308, 309, 324n, 328n  
 Cassiano dal Pozzo *si veda* dal Pozzo, Cassiano  
 Cassotti, Agnese 55  
 Cassotti, famiglia 82n  
 Cassotti, Giovannino 82n  
 Cassotti, Marsilio 82n  
 Cassotti, Paolo 55, 82n  
 Castagna, Francesco 140  
 Castellani, Castellano 157  
 Castelli, Caterina 210n  
 Castelnuovo, Enrico 81n  
 Castiglione, Baldassarre 147  
 Catanio, Alessandro 83n  
 Catena, Vincenzo 46, 76n, 78n, 83n, 156, 157, 160, 220n, 223n, 224n, 226n, 231n, 301, 302, 303, 320n, 324n  
 Cavagna, Giovan Paolo 85n  
 Cavalca, Domenico 63n, 70n  
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 207n  
 Cavalli, Girolamo 192, 195, 232n  
 Cavazzini, Laura 264  
 Cavazzola (Paolo Morando) 78n, 219n, 326n  
 Cavazzoni, Marc'Antonio 147, 152  
 Caylina, Paolo da, il Giovane 328n  
 Ceresa, Carlo 72n  
 Cernotto, Stefano 228n  
 Ceva, Tommaso 325n  
 Chastel, André 72n  
 Chizzola, Giacomo 230n  
 Cicala, famiglia 77n  
 Cicerchia, Niccolò di Mino 63n  
 Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima) 51, 205n, 220n, 321n, 324n, 326n  
 Cistellini, Antonio 189  
 Citolini, Alessandro 147  
 Cleve, Joss van 223n  
 Cogliati Arano, Maria Luisa 222n  
 Colalucci, Francesco 41  
 Colleoni, Bartolomeo 318n  
 Colonna, Vittoria 202, 232n  
 Combi, Giovan Battista 226n, 227n  
 Commynes, Philippe de 278, 319n  
 Contarini, Pietro, del Bovolo 315n  
 Contarini, Alvise di Galeazzo 157, 211n, 221n, 313  
 Contarini, Alvise 211n, 316n  
 Contarini, famiglia 82n  
 Contarini, Gaspare 59, 65n, 186, 224n, 225n  
 Contarini, Giovanni 211n  
 Contarini, Marco 211n, 316n  
 Contarini, Marco di Zaccaria 229n  
 Contarini, Michele 266, 316n  
 Contarini, Paolo di Zaccaria 85n  
 Contarini, Pietro di Gian Ruggero 8, 9, 10, 211n, 263 sgg.  
 Contarini, Pietro di Zaccaria 59, 85n, 198, 199, 229n, 231n, 313  
 Contarini, Taddeo 225n, 266, 268, 315n  
 Contini Bonacossi, Alessandro 210n, 321n, 327n  
 Corboz, André 277, 321n  
 Cornaro, Caterina 224n  
 Cornaro, Giorgio 56, 82n  
 Cornaro, Giovanni 318n  
 Corradi di Lignana, famiglia 81n, 299  
 Correggio (Antonio Allegri) 133  
 Cortese, Cristoforo 65n  
 Cortesi Bosco, Francesca 18, 19, 23, 41, 191  
 Costa, Lorenzo 134  
 Cozzi, Gaetano 186  
 Cranach, Lucas 44, 69n, 71n, 187, 225n, 327n  
 Cristoforo da Lendinara (Cristoforo Genesini o Cristoforo Canoz) 74n  
 Croy, Philippe de 68n  
 Cucchi, Leone 59, 72n, 84n  
 Curzio, Lancino 160, 222n, 311, 330n  
 da Mula, Agostino 193  
 dal Pozzo, Cassiano 149, 150, 213n  
 dall'Arzere, Stefano 302  
 dalla Nave, Bartolomeo 153, 207n, 216n  
 Dan, Pierre 213n  
 D'Ancona, Alessandro 158  
 David, Gerard 69n  
 de Beatis, Antonio 219n  
 de Caulibus, Giovanni 60n  
 de Conti, Bernardino 75n  
 de Cucchis, Jacopo 84n  
 de Klerck, Bram 305  
 de Lonardi, Antonio 208n  
 De Marchi, Andrea 213n  
 de Mundis, Giorgio 217n  
 de Rossi, Damisella 201  
 dei Conti, Sigismondo 73n  
 del Cossa, Francesco 327n  
 del Lama, Gaspare 156, 299  
 del Pero, Lionello 73n  
 della Rovere, Francesco Maria I 140-141, 202, 209n  
 della Seta, Giacomo Giovanni 193  
 della Vecchia, Pietro 227n  
 Della Torre, famiglia 148, 209n  
 dell'Olmo, Pietro 140, 152, 208n  
 Dente, Girolamo 77n, 81n  
 Dolce, Daniele 229n  
 Dolce, Ludovico 80n  
 Domenico Veneziano (Domenico di Bartolomeo) 80n, 323n  
 Donà, Vittore 221n  
 Dossi, Battista (Battista Luteri) 325n  
 Dossi, Dosso (Giovanni Luteri) 75n, 206n, 216n, 220n, 325n  
 Dragan, Giorgio 156, 220n, 328n  
 Duglioli Dall'Olio, Elena 189, 191  
 Dürer, Albrecht 43, 56, 84n, 136, 207n, 265, 322n, 328n  
 Dyel, Jean 230n  
 Eastlake, Charles 207n, 213n  
 Edwards, Pietro 207n  
 Egnazio (Giovanni Battista Cipelli) 226n, 231n, 266, 302, 319n  
 Emo, Giorgio 267, 318n  
 Erasmo da Rotterdam 276, 319n  
 Este, Alfonso I d' 135, 206n, 220n, 325n  
 Este, Ercole I d' 222n, 229n, 326n  
 Este, Francesco d' 220n, 326n  
 Este, Isabella d' 222n  
 Eyck, Barthélemy d' 69n  
 Eyck, Jan van 36-37, 38, 39, 40, 67n, 69n  
 Faber, Felix 278, 319n, 329n  
 Facchinetti, Simone 15  
 Fadino, Giovanni Maria 211n  
 Faini, Marco 276  
 Faino, Bernardino 58, 201, 231n, 328n  
 Falier, Giovanni (Zuan) 316n  
 Falkenburg, Reindert 265

Farinella, Vincenzo 134, 206n, 207n  
 Fasolo, Giovanni Antonio 216n  
 Febvre, Lucien 11, 27, 63  
 Federico Barbarossa (Federico I Hohenstaufen) 54, 80n  
 Federico III di Sassonia, detto il Saggio 44, 71n  
 Feilding, Basil 207n, 216n, 217n  
 Fenaroli, Bartolomeo 231n  
 Ferrari, Defendente 74n  
 Ferrari, Gaudenzio 74n, 81n, 143, 196, 299, 311, 329n, 330n  
 Ferrari, Piero de' 158  
 Ferretti, Angelo 161, 224n  
 Feruffini, Antonio 75n  
 Fieschi, Caterina 189  
 Filippo II di Borgogna 73n  
 Filippo II di Spagna 326n, 327n  
 Filippo Dal Legname 266  
 Filippo il Buono (Filippo III di Borgogna) 38  
 Firpo, Massimo 10, 186  
 Fisogni, Bartolomeo 230n  
 Flaminio, Marcantonio 148, 190  
 Fletcher, Jennifer 50, 85n  
 Florigerio, Sebastiano 211n  
 Folengo, Teofilo 318n  
 Fontana, Giovan Battista 203  
 Fontana, Prospero 72n  
 Foppa, Vincenzo 197  
 Fortini Brown, Patricia 54  
 Foscari, famiglia 211n  
 Foscarini, Antonio 316n  
 Foscarini, Pietro 232n  
 Fra Bartolomeo (Bartolomeo di Paolo, detto Baccio della Porta) 135, 158, 161, 213n, 218n  
 Fra Dioniso 219n  
 Fragnito, Gigliola 186  
 Francesco I di Francia 213n  
 Francesco Napoletano (Francesco Galli) 316n  
 Francia, Francesco 133, 156, 159, 219n, 222n, 300, 308, 309, 328n, 333  
 Franciabigio (Francesco di Cristofano) 206n  
 Franco, Maria Teresa 316n  
 Freedberg, David 21, 35  
 Fried, Michael 160  
 Frizier, Vincenzo 192, 199, 228n  
 Frizzoni, Gustavo 316n  
 Froimont, Jean de 68n  
 Furlan, Caterina 302  
 Gaetano da Thiene 8, 131, 148, 190, 192, 193, 195, 199, 204n, 227n  
 Gallo, Agostino 196, 229n, 230n, 231n, 312, 322n, 330n  
 Gambara, Lattanzio 197, 322n  
 Gambara, Laura 196, 201, 231n, 232n  
 Ganassi, Silvestro 215n  
 Garofalo (Benvenuto Tisi) 73n, 74n, 75n  
 Gaston de Foix 149, 153, 186, 208n, 213n  
 Gavardo, Tommaso 230n  
 Geertgen tot Sint Jans 80n  
 Genga, Girolamo 140, 141, 209n  
 Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò) 53, 79n, 80n

Gentile, Guido 29, 64n, 65n, 309  
 Ghirlandaio, Domenico (Domenico Bigordi) 53, 80n, 81n, 319n, 323n  
 Ghisilieri, Curio 303  
 Giannotti, Prosperina 208n  
 Giberti, Gian Matteo 59, 148, 190, 192, 219n, 229n  
 Giglio (Zio), Francesco 188, 189, 193, 194, 226n, 227n, 313, 316n  
 Gilbert, Creighton E. 160, 204n, 205n, 210n, 214n, 217n, 222n, 315n  
 Ginzburg, Carlo 13, 24, 25  
 Giordani, Pier Matteo I 147  
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 12, 42, 62n, 78n, 138, 150, 214n, 217n, 223n, 224n, 225n, 266, 279, 298, 301, 312, 316n, 320n, 321n, 322n, 324n  
 Giotto (Giotto di maestro Stefano) 79n  
 Giotto di Bondone 80n  
 Giovannetti, Matteo 80n  
 Giovanni Agostino da Lodi 51, 52, 57, 84n, 136, 197, 223n, 228n, 301, 324n  
 Giovanni Antonio da Gandino *si veda* Terrandi, Giovanni Antonio di Francesco  
 Giovanni Climaco 265, 315n  
 Giovenone, Girolamo 74n  
 Girolamo da Brescia 134, 144, 206n, 213n  
 Girolamo da Treviso 226n  
 Giuliano di Colino 79n  
 Giulio II, papa (Giuliano della Rovere) 75n, 218n, 267, 271, 272, 275, 276, 316n, 317n, 318n, 319n  
 Giustiniani, Tommaso 59, 65n, 186, 187, 189, 224n, 226n, 266, 276, 312, 330n  
 Goes, Hugo van der 68n, 69n, 206n  
 Goffen, Rona 81n  
 Gombrich, Ernst 322n  
 Gonzaga, Eleonora 147  
 Gonzaga, Federico II 157, 221n, 324n  
 Gonzaga, Francesco 205n, 331n  
 Gossaert, Jan 68n, 69n, 223n  
 Gould, Cecil 147, 200, 222n  
 Gozzoli, Benozzo (Benozzo di Lese) 156  
 Grassi, Luigi 210n  
 Gregori, Mina 18, 207n  
 Gregorio Magno, papa 45, 84n  
 Grimani, Vincenzo 193  
 Gritti, Andrea 318n, 319n, 320n  
 Gros, Jean 68n  
 Grote, Geert 28, 64n  
 Guazzoni, Valerio 43, 70n, 191, 204n, 212n, 225n  
 Guevara, Diego de 68n  
 Guglielmo IX Paleologo 74n  
 Gussoni, famiglia 323n  
 Gussoni, Vincenzo 210n, 227n, 323n  
 Hamburger, Jeffrey 21  
 Hamilton, James 207n, 216n, 217n  
 Harbison, Craig 36, 37, 38, 39, 73n  
 Hatfield, Rab 323n  
 Holbein, Hans 50, 76n  
 Ignazio di Loyola 19, 22, 25, 26, 29, 59, 60n, 61n, 62n, 313  
 Ingannati, Pietro degli 160, 223n

Ingenhoff-Danhäuser, Monika 201  
 Innocenzo da Imola (Innocenzo di Pietro Francucci) 82n  
 Jacometto Veneziano 223n, 267  
 Jedin, Hubert 186  
 Kirsch, Edith W. 65n  
 Kress, Samuel H. 210n  
 Lamberti, Niccolò 264  
 Lattanzio da Lallio 59  
 Lauber, Rosella 216n, 264, 267, 316n  
 Laura, moglie di Francesco Casio 309  
 Lazesio, Bernardino 230n  
 Lemene, Francesco de 325n  
 Leonardi, Gian Giacomo 141, 209n  
 Leonardo da Vinci 136, 149, 214n, 219n, 316n, 321n  
 Leone X, papa (Giovanni di Lorenzo de' Medici) 156, 186, 189, 272, 274, 276, 317n, 318n  
 Leoni, Leone 75n  
 Leopoldo Guglielmo d'Asburgo 153, 216n  
 Liberale da Verona 319n, 320n  
 Licinio, Bernardino 223n, 302, 322n, 324n  
 Lippi, Filippino 323n  
 Lippi, Filippo 69n, 77n, 219n  
 Lippomano, Girolamo 318n, 319n  
 Lippomano, Luigi 232n  
 Lippomano, Niccolò 318n  
 Lippomano, Pietro 195, 232n, 318n  
 Lomazzo, Giovan Paolo 78n, 209n  
 Lombardo, Antonio 264  
 Lombardo, Tullio 264, 267, 310, 316n  
 Longhi, Roberto 8, 50, 75n, 133, 138, 146, 204n, 215n  
 Loredano, Marco 226n  
 Lorenzi, Lorenzo 210n  
 Lorenzo da Bergamo (Lorenzo Gherardi) 161, 224n  
 Lorenzo di Credi (Lorenzo d'Andrea d'Oderigo) 300, 303  
 Loro, Damiano 148, 213n  
 Lotto, Lorenzo 8, 12, 13, 17, 18, 19, 29, 34, 36, 41, 44, 50, 53, 54, 55, 58, 60n, 66n, 79n, 81n, 82n, 83n, 84n, 133, 138, 145, 146, 147, 149, 150, 153, 158, 159, 161, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 203, 207n, 209n, 212n, 214n, 215n, 217n, 222n, 224n, 226n, 227n, 228n, 229n, 232n, 268, 279, 298, 299, 303, 321n, 323n, 324n, 327n, 332  
 Lovato, Guerrino 228n  
 Lucchesi Ragni, Elena 211n, 276, 297, 317n  
 Lucco, Mauro 208n, 225n  
 Luchs, Alison 264  
 Luciani, Marcantonio 212n, 215n  
 Ludolfo di Sassonia 22, 23, 26, 27, 38, 61n, 63n, 65n, 315n  
 Ludwig, Gustav 204n, 208n, 211n  
 Luini, Bernardino 52, 78n, 159, 160, 204n, 222n, 224n, 327n  
 Lutero, Martin 43, 44, 71n, 327n  
 Luzzago, famiglia 53, 79n  
 Luzzago, Giovan Battista 230n  
 Luzzo, Lorenzo 298, 322n  
 Macrino d'Alba (Giovan Giacomo de Alladio) 74n, 328n

Maestro della Pala Sforzesca 48, 75n  
 Maestro della Pietà di Saint-Germain-des-Prés 326n  
 Maestro delle Ore Landriani 67n  
 Maestro di Flémalle 36, 38, 39, 68n, 72n  
 Maffei, Nicola 157, 221n  
 Maggi, Carlo Maria 325n  
 Mainardi, Sebastiano 319n  
 Maino, Juan Bautista 303  
 Malabi, Piero 140, 208n  
 Malatesta, Giovanna 315n  
 Mâle, Émile 11, 17, 65n  
 Malerbi, Niccolò 63n  
 Mander, Karel van 313, 321n, 331n  
 Manfrin, Girolamo 136, 207n  
 Manfron, Giulio 220n  
 Mantegna, Andrea 153, 220n, 314n, 316n  
 Marco d'Oggiono 48, 74n, 204n, 223n  
 Marconi, Rocco 50, 76n, 307, 333  
 Marescalco (Giovanni Buonconsiglio) 321n  
 Marietta Novella, moglie di Tommaso da Empoli 226n  
 Marmitta, Francesco 205n  
 Martinengo Cesaresco, Fortunato 215n, 313  
 Martinengo, Leonardo 231n  
 Marziale, Marco 12, 51, 56, 57, 78n, 82n, 83n, 84n, 302, 328n  
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni Cassai) 73n, 79n, 156  
 Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini) 156  
 Mauri, Laura 215n  
 Mazzola, Filippo 205n  
 Mazzoni, Guido 229n, 305, 326n  
 Medici, Cosimo de', il Vecchio 156, 218n  
 Medici, famiglia 299, 318n  
 Medici, Giovanni Carlo de' 76n  
 Medici, Giovanni di Cosimo de' 218n  
 Medici, Giuliano de' 218n  
 Medici, Lorenzo de' 218n, 274  
 Medici, Piero de', il Gottoso 218n, 274  
 Meiss, Millard 65n  
 Meli, Antonio 64n  
 Melone, Altobello 81n  
 Melzi, Clara 231n  
 Memling, Hans 40, 68n, 73n, 82n, 223n, 310  
 Merici, Angela 196, 210n, 230n, 232n, 312, 330n  
 Miani, Girolamo 192, 195, 196, 198, 203, 228n, 229n, 230n, 231n, 232n, 312  
 Michelangelo *si veda* Buonarroti, Michelangelo  
 Michelozzo (Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi) 326n  
 Michiel, Marcantonio 46, 55, 69n, 149, 188, 194, 210n, 225n, 226n, 229n, 266, 267, 305, 316n, 322n  
 Michiel, Parrasio 85n  
 Mignani, Laura 131, 148, 201  
 Milanese, Gaetano 211n  
 Mocenigo, Girolamo 159  
 Molanus, Johannes 218n  
 Monaco, Pietro 56, 82n

Montagna, Bartolomeo (Bartolomeo Cincani) 213n  
Montagnac, Jean de 69n  
Montefeltro, Guidobaldo da 265  
Montini, Bartolomeo 205n  
Morelli, Jacopo 316n  
Moretto (Alessandro Bonvicino) 8, 12, 13, 42, 43, 44, 47, 50, 52, 53, 58, 70n, 71n, 73n, 75n, 76n, 78n, 79n, 84n, 132, 133, 137, 145, 146, 191, 196, 197, 204n, 213n, 215n, 216n, 225n, 229n, 230n, 313, 328n, 333  
Morigia, Caterina 310, 329n  
Morone, Francesco 228n  
Morone, Girolamo 311, 330n  
Moroni, Giovan Battista 12, 13, 18, 19, 22, 29, 34, 36, 40, 41, 44, 45, 46, 59, 60n, 70n, 71n, 72n, 332, 333  
Moschetta, Lucrezia 302  
Moschetta, Vincenzo 302  
Mündler, Otto 209n, 230n, 314n  
Nadal, Jerónimo 62n  
Nasi, Giovan Antonio 84n  
Nassino, Pandolfo 140, 196, 198, 199, 209n, 230n  
Navagero, Andrea 80n  
Negri, Tommaso 190, 191, 228n  
Niccolò dell'Arca (Niccolò d'Antonio d'Apulia) 65n  
Niccolò V, papa (Tommaso Parentucelli) 156  
Nieuwenhove, Maarten van 82n  
Nordio, Andrea 193  
Nova, Alessandro 55, 147  
Odasi, Ludovico 265  
Odoni, Andrea 188, 189, 193, 194, 210n, 226n  
Odoni, Rinaldo 226n  
Oliva, Anselmo 227n, 314n  
Olivari, Mariolina 147  
Orsini, Niccolò 318n  
Pacioli, Luca 265, 315n  
Paele, Joris van der 39  
Paleotti, Gabriele 218n, 303  
Pallavicino, famiglia 74n, 326n  
Pallucchini, Rodolfo 212n  
Palma il Giovane (Jacopo Negretti) 232n  
Palma il Vecchio (Jacopo Negretti) 13, 48, 50, 51, 72n, 73n, 75n, 76n, 78n, 221n, 226n, 266, 298, 322n  
Paltrinieri, Ottavio 195, 196, 229n, 230n, 231n, 232n  
Panattieri, Maddalena 310, 311  
Panigarola, Arcangela 131, 204n, 326n  
Panofsky, Erwin 35, 66n, 67n  
Panziera, Ugo 61n  
Paoletti, Pietro 264  
Paolo IV, papa *si veda* Carafa, Giovan Pietro  
Pardo, Mary 200, 201  
Parmigianino (Francesco Mazzola) 76n  
Pastorini, Giovanni Battista 325n  
Patavino, Francesco *si veda* Santacroce, Francesco  
Patengolo, Girolamo 231n  
Patinier, Joachim 187, 265, 315n, 321n  
Pellegrino da San Daniele 330n  
Pencz, Georg 233n  
Pennacchi, Pier Maria 51, 78n, 321n  
Penny, Nicholas 71n

Pensaben, Marco 136, 147  
Perugino, Pietro (Pietro Vannucci) 62n, 74n  
Pesaro, Jacopo 49, 50, 75n  
Pesenti, Carlo 217n  
Peterzano, Simone 85n, 218n  
Piazza, Calisto 324n  
Piero d'Argenta 134, 206n  
Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi) 69n, 80n  
Piero di Cosimo (Pietro di Lorenzo) 206n, 324n  
Pierozzi, Antonino 62n, 63n, 229n  
Pino, Paolo 140, 142, 144, 150, 212n, 214n  
Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti) 78n  
Pio da Carpi, Camilla 159, 221n, 222n  
Pio da Carpi, Alberto III 159, 205n, 326n  
Pio di Savoia, Carlo Emanuele 72n, 152, 216n  
Pio di Savoia, Carlo 216n  
Pisanello (Antonio di Puccio Pisano) 53, 80n  
Pizio 317n  
Pleydenwurff, Hans 68n  
Pole, Reginald 59  
Poliziano, Angelo 265, 319n  
Pollaiuolo, Antonio del (Antonio Benci) 222n  
Pollaiuolo, Piero del (Piero Benci) 222n  
Polleross, Friedrich B. 155  
Pontormo, Jacopo (Jacopo Carucci) 84n, 202, 213n, 222n  
Pope-Hennessy, John 48, 49, 50, 85n, 305  
Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis) 209n  
Portinari, Pigello 67n  
Portinari, Tommaso 310  
Pozzoserrato, Ludovico (Lodewijk Toeput) 203  
Preti, Mattia 155, 161, 217n, 218n, 224n  
Previtali, Andrea 51, 55, 77n, 78n, 82n, 322n  
Priuli, Girolamo 56, 57, 81n, 83n, 276, 307, 319n  
Procaccini, Camillo 303  
Prosperi, Adriano 186  
Provost, Jan 39, 68n, 313, 330n  
Pseudo Boltraffio 223n  
Pseudo Bonaventura 20, 22, 63n, 66n, 303, 329n  
Pucci, Antonio 189, 190, 191, 227n  
Pucci, Lorenzo 191, 227n  
Pullan, Brian 8, 193  
Quarton, Enguerrand 69n  
Querchi della Rovere, Giovanni 323n  
Querini, Vincenzo 186, 187, 189, 224n, 226n, 266, 276n  
Radewijns, Florens 28  
Raffaello *si veda* Sanzio, Raffaello  
Raimondi, Eliseo 83n  
Raimondi, famiglia 56, 83n  
Raimondi, Giovanni Nicola 83n  
Raimondi, Marcantonio 225n  
Raimondi, Pomponio 83n  
Raimondi, Tommaso 83n, 328n  
Ram, Giovanni 46, 47, 72n, 313, 322n  
Rangone, Tommaso 85n  
Regazzoni, Giuliano 218n  
Reggiani Rajna, Maria 301, 324n  
Reuwich, Erhard 212n, 330n

Ricca, Pietro *si veda* Bernardini, Pietro  
Riccaldi, Bonaventura 219n  
Ricchino, Francesco 229n  
Richelieu, cardinale (Armand-Jean du Plessis) 214n  
Ridolfi, Carlo 199, 210n, 227n, 230n, 314n, 323n  
Ringbom, Sixten 12, 21, 35, 36, 66n  
Rinversi, Anna 220n  
Robaza, Alessandro 159  
Rolin, Nicolas 38, 67n  
Romanino (Girolamo Romani) 44, 52, 58, 71n, 77n, 81n, 84n, 132, 137, 196, 197, 203, 213n, 229n, 232n, 233n, 324n  
Romano, Giovanni 311  
Rondinelli, Niccolò 220n  
Ronzen, Antoine 319n  
Rossi, Ottavio 200  
Rossi, Giovanni Antonio de' 316n  
Rossi, Girolamo 199, 200  
Rota, Elisabetta 12, 17  
Rovellio, Galeazzo 328n  
Ruffo, Antonio 155, 161, 214n, 217n, 224n, 227n, 231n  
Sabellico, Marco Antonio 265  
Sacchi, Rossana 142, 210n  
Salimbeni, Ventura 217n, 218n  
Salvatico, Michele 65n  
Salviati, Francesco (Francesco de' Rossi) 144, 211n  
Sannazaro, Jacopo 80n  
Sansovino, Francesco 54, 63n, 80n, 277, 278, 320n  
Santacroce, Francesco di Simone 320n  
Santacroce, Francesco 151, 215n  
Santinelli, Stanislao 195, 229n, 230n  
Sanudo, Marin 148, 191, 192, 194, 267, 275, 276, 317n, 319n, 320n  
Sanzio, Raffaello 73n, 75n, 135, 191, 206n, 223n, 225n, 312, 316n  
Savonarola, Girolamo 26, 62n, 63n, 147, 161, 213n, 218n, 224n, 300, 303, 323n, 324n  
Savy, Barbara Maria 43  
Scaccabarozzi, Bernardo 142, 210n  
Scarabello, Giovanni 228n  
Schiavone, Pietro 62n  
Schwarz, Christoph 314n  
Scorel, Jan van 68n, 79n, 223n, 313, 328n, 330n, 331n  
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 223n, 298, 322n  
Sellaio, Jacopo del 319n  
Serlio, Sebastiano 147, 188, 212n, 228n  
Settis, Salvatore 12, 46, 61n, 65n, 314n  
Sforza Bentivoglio, Ippolita 156  
Sforza, Francesco II 142, 210n, 222n, 312  
Sforza, Galeazzo 208n  
Sforza, Massimiliano 69n, 75n, 222n  
Siciliano, Antonio 69n  
Silvio, Giampietro 73n, 81n, 314n  
Sittow, Michael 68n, 221n  
Sizzo, Margherita 53  
Slim, Colin 151  
Soderini, Pier (Piero di Tommaso) 134, 213n  
Soiario (Bernardino Gatti) 72n  
Solari, Cristoforo 220n

Solario, Andrea 12, 40, 42, 43, 44, 51, 70n, 78n, 135, 160, 220n, 332  
Solaro d'Asti, Nicolò 230n  
Spalatin, Georg 44, 71n  
Spanzotti, Giovanni Martino 74n  
Spavento, Giorgio 267, 316n  
Spengler, Lazarus 70n  
Spezzani, Paolo 215n  
Spina, Bartolomeo 27  
Squarciafico, Girolamo 265  
Squarcione, Francesco 207n  
Stella, Bartolomeo 190, 191, 195, 201  
Stella, Giovan Andrea 230n  
Stradiotti, Renata 317n  
Strozzi, Palla 79n, 326n  
Summonte, Pietro 305, 326n  
Tadia da Treviso 266  
Tafari, Manfredo 8, 267, 317n  
Tassi, Domenico 17, 60n, 195, 229n, 232n  
Tassi, Francesco Maria 17  
Tassi, Ildefonso 28  
Tebaldeo, Antonio (Antonio Tebaldi) 322n  
Teodoro di Urbino 224n  
Terrandi, Bartolomeo di Francesco 140, 209n  
Terrandi, Giovanni Antonio di Francesco 140, 209n  
Testerio, Giovanni 328n  
Thode, Henry 34, 65n  
Tibaldi, Rodobaldo 215n  
Thiene, Gaetano da *si veda* Gaetano da Thiene  
Tieffenbrucker il Vecchio, Magnus 152, 209n  
Tiepolo, Nicolò 266  
Tintoretto, Domenico (Domenico Robusti) 72n  
Tintoretto, Jacopo (Jacopo Robusti) 77n, 80n, 85n  
Tironi, Pietro Antonio 213n  
Tiziano *si veda* Vecellio, Tiziano  
Tomasoni, Piera 212n  
Tommaso da Empoli 210n, 213n, 226n  
Tommaso da Kempis 28, 307  
Torbido, Francesco 322n  
Tornabuoni, Dianora 62n  
Tornabuoni, famiglia 53, 80n  
Toscano, Bruno 11, 145, 146  
Tosio, Paolo 323n  
Trissino, Giovan Giorgio 319n  
Ugo da Carpi 225n  
Ugoni, Mattia 190, 191, 197, 205n, 227n  
Valentino *si veda* Borgia, Cesare  
Varano, Giovanni Maria 315n  
Varano, Giulio Cesare 315n  
Vasari, Giorgio 80n, 84n, 142, 144, 149, 156, 210n, 211n, 213n, 219n, 220n, 222n, 225n, 226n, 308, 323n, 326n  
Vecce, Carlo 222n  
Vecellio, Orazio 323n  
Vecellio, Tiziano 13, 42, 46, 47, 49, 50, 54, 58, 75n, 76n, 80n, 81n, 84n, 135, 136, 137, 141, 143, 144, 157, 202, 211, 213n, 217n, 218n, 221n, 222n, 224n, 227n, 230n, 231n, 306, 312, 313, 315, 319n, 320n, 321n, 322n, 324n, 325n, 326n, 327n, 333

Venanzio da Camerino 315n  
Vendramin, Gabriele 69n, 313  
Venier, Antonio 193  
Venier, Giovanni Antonio 312, 330n  
Venturino da Leno 208n  
Vernazza, Ettore 190  
Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 59, 77n, 84n, 85n,  
198, 210n, 233n  
Vertova, Luisa 302, 324n  
Vignerot, Marie-Madeleine de 214n  
Vittore Belliniano (Vittore di Matteo) 12, 44, 45, 79n,  
332  
Volpe, Carlo 207n  
Warburg, Aby 81n  
Weyden, Rogier van der 37, 38, 40, 66n, 67n, 223n  
Witz, Hans 69n  
Zaccaria da Fivizzano 213n  
Zaganelli, Francesco 74n  
Zambotti, Bernardino 229n  
Zardin, Danilo 10, 34, 61n  
Zarri, Gabriella 27  
Zen, Francesco 266, 316n  
Zen, Violante 266  
Zenale, Bernardo 207n  
Zocchi, Giuseppe 210n  
Zorzi, Francesco (Francesco Giorgio Veneto) 329n,  
331n  
Zuan Andrea 161, 224n  
Zuan Falier *si veda* Falier, Giovanni  
Zuccato, Francesco 327n  
Zuccato, Sebastiano 75n  
Zurletta, Giovanni Antonio 53, 79n

#### *Crediti fotografici*

© 2022. Calouste Gulbenkian Museum/Scala, Firenze  
© 2022. Cameraphoto/Scala, Firenze  
© 2022. Copyright immagine Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze  
© 2022. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze  
© 2022. Foto Austrian Archives/Scala, Firenze  
© 2022. Foto Scala, Firenze  
© 2022. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin  
© 2022. Mark E. Smith/Scala, Firenze  
© 2022. RMN-Grand Palais /Louvre, Parigi - Photographer: Daniel Arnaudet /Dist. Foto SCALA, Firenze  
© Akg-images/Mondadori Portfolio  
Archivi Alinari, Firenze  
© Archivio Mauro Magliani, Padova  
© Art Collection 2/Alamy Stock Photo  
© Ashmolean Museum/Bridgeman Images  
© Bridgeman Images  
© CSG CIC Glasgow Museums Collection/Bequeathed by Jane Graham Gilbert, 1877/Bridgeman Images  
© Danvis Collection/Alamy Stock Photo  
© Fondazione Accademia di belle arti Tadini ONLUS, Archivio Fotografico. Foto Fabio Cattabiani 2020  
Fondazione Brescia Musei, Brescia  
Fondazione Federico Zeri, Bologna  
© Foto AD Studio  
© Foto Archivio Palazzo Borromeo Isola Bella  
© Foto Josse/Bridgeman Images  
© Lukas – Art in Flanders VZW/Bridgeman Images  
© Masterpics/Alamy Stock Photo  
© Mondadori Portfolio/Electa/Bruno Balestrini  
© Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Guerra  
© Museo Borgogna, Vercelli/foto Donatello Lorenzo, Vercelli  
© Österreichische Nationalbibliothek  
© Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection  
Pinacoteca di Brera, Milano  
© PRISMA Archivio/Alamy Stock Photo  
© Luisa Ricciarini/Bridgeman Images  
Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III, 2022 / Bridgeman Images  
Su concessione del Comune di Padova – Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche  
Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo  
© The Artchives/Alamy Stock Photo  
© The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo  
Wikimedia/Sailko CC 3.0  
© Wire.Dog/Alamy Stock Photo

## biblioteca d'arte

1. Gaetano Curzi, *La pittura dei Templari*
2. Attilio Brilli, Francesca Chieli, *Piero della Francesca. Il Museo civico di Sansepolcro*
3. Lucia Fornari Schianchi (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo*. Atti del convegno internazionale di studi - Parma, 13-15 giugno 2002
4. David Alan Brown, *Leonardo da Vinci. Arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi*
5. M. Giulia Aurigemma, *Il cielo stellato di Ruggero II. Il soffitto della cattedrale di Cefalù*
6. Katy Spurrel (a cura di), *Registrar di Opere d'Arte*
7. Luigi Toccaceli, *L'Allegoria della vita umana di Giorgio Ghisi. La percezione e la lettura del segno esemplificati in un'opera (\*)*
8. Daniele Benati, Alessandro Tomei (a cura di), *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi - Chieti, Campus Universitario, 1-2 aprile 2004
9. Marco Bascapè, Francesca Tasso (a cura di), *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*. Atti della giornata di studio - Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005
10. Davide Gasparotto, Mariangela Giusto (a cura di), *Principi in posa. Ritratti del Settecento alla Galleria Nazionale di Parma. Nuove acquisizioni e restauri*
11. Anna Maria D'Achille, Francesca Pomarici, *Bibliografia arnolfiana*
12. Claudio Spadoni, Linda Kniffitz (a cura di), *San Michele in Africisco e l'età giustiniana*
13. Gaetano Curzi, *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centromeridionale. Secoli XII e XIII*
14. Anna Maria Spiazzi, Luca Majoli (a cura di), *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*. Atti della giornata di studio - Belluno, 14 gennaio 2005
15. Liber Veritatis. *Mélanges en l'honneur du professeur Marcel G. Roethlisberger*
16. Luigi Toccaceli, *Melencolia I di Albrecht Dürer (\*)*
17. Giovanna Capitelli e Carla Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*
18. *I Fondi oro della Collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano di Milano: questioni iconografiche e attributive*. Atti della giornata di studi, 11 ottobre 2004
19. Luigi Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*
20. Stefano Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*
21. Anna De Floriani, Maria Clelia Galassi (a cura di), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*
22. Arturo Calzona, *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*
23. Frédéric Elsig, Noémie Etienne, Grégoire Extermann (sous la direction de / a cura di), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*
24. Walter Baricchi, Jérôme de La Gorce (a cura di), Gaspare & Carlo Vigarani. *Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*
25. Luigi Spezzaferro, *Caravaggio*, a cura di Paolo Coen
26. *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*
27. Luca Palozzi, *Larca di Sant'Ansovino nel duomo di Camerino. Ricerche sulla scultura tardo-trecentesca nelle Marche*
28. Massimo Medica (a cura di), *Giotto e Bologna*
29. Anna Maria Spiazzi, Giovanni Carlo Federico Villa (a cura di), *Cima da Conegliano. Analisi e restauri*
30. Cristina Geddo, *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796). Un mecenate lombardo nell'Europa dei Lumi fra arte, lettere e diplomazia*
31. Gianluca Ameri, Clario Di Fabio, *Luca Fieschi - cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*
32. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre en France à la Renaissance. I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François<sup>1er</sup>*
33. Carla Bernardini (a cura di), *Bologna 1935 e 1936: dalla mostra al museo. La Mostra del Settecento Bolognese e le Collezioni Comunali d'Arte*
34. Fabio Massaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*
35. Christina Strunck (edited by / a cura di), *Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*
36. Luigi Toccaceli, *Piranesi. Il segno dell'acquaforte nell'espressione della materia (\*)*
37. Raffaella Vassena (a cura di), *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*
38. Federica Toniolo, Gennaro Toscano (a cura di), *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*
39. Giorgio Azzoni (a cura di), *La leggenda di Carlo Magno nel cuore delle Alpi. Ricerca storica e turismo culturale*
40. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre en France à la Renaissance. II. Fontainebleau et son rayonnement*
41. Francesca Rossi (a cura di), *Simone Peterzano e i disegni del Castello Sforzesco, ca. 1535-1599*
42. Mark Gregory D'Apuzzo, Massimo Medica (a cura di), *Lacquamanile del Museo Civico Medievale di Bologna*
43. Amalia Pacia (a cura di), *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*
44. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*
45. Simone Bertelli, *Luca Beltrami. Bibliografia 1881-1934*
46. Caterina Furlan, Patrizia Tosini (a cura di), *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*
47. Cristina Costanzo, *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio. Dal paesaggismo di Francesco Lojaco al Liberty di Ernesto Basile e Vittorio Ducrot*
48. Andrea Dall'Asta SJ, Giovanni Morale, *La Rivelazione dell'Apocalisse. Il destino dell'uomo nell'arte tra passato e presente*
49. *La Certosa di Pavia. Tecnologie integrate per la conoscenza e la conservazione. Recenti scoperte nei locali inaccessibili*
50. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Troyes au XVI<sup>e</sup> siècle*
51. Fabio Luca Bossetto, *Il Maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento fra Padova, Venezia e l'Europa*
52. Frédéric Elsig, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Age (1416-1536)*
53. Bernard Coulie, Paul Dujardin, *Path to Europe: from Byzantium to the Low Countries*
54. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*
55. Mark Gregory D'Apuzzo, Irene Graziani (a cura di), *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*
56. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Rouen au XVI<sup>e</sup> siècle*
57. Francesco Fratta de Tomas, *Soffitti lignei in Friuli fra Medioevo e Rinascimento*
58. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Bourges aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*
59. Serenella Rolfi Ožvald e Carla Mazzarelli (a cura di), *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*
60. Marcello Beato (a cura di), *Palazzo Noriller a Rovereto. Nuovi studi interdisciplinari*
61. Irene Graziani, *William Keable, Joseph Nollekens e James Barry. Tre artisti inglesi nella Bologna del Settecento*
62. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Avignon aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*
63. Paolo Coen, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*
64. Irene Quadri, *La pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*
65. Luca Baroni, Luigi Toccaceli, *Federico Barocci. La stampa dell'Annunciazione. Due letture a confronto (\*)*
66. Bruno Mussari, *I taccuini di Giacomo Franchini. I disegni della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena e i manuali d'architettura tra XVII e XVIII secolo*
67. Lara Calderari, *Il Rinascimento a Lugano. Arte e architettura*

68. Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo (sous la direction de / a cura di), *À travers l'Italie / Attraverso l'Italia. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français / Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850*
69. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Toulouse aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*
70. Cecilia Cavalca, *Volti nella pittura. La ritrattistica a Bologna nel secondo Quattrocento (1455-1485)*
71. Béatrice Caseau Chevallier, Elisabetta Neri (sous la direction de), *Rituels religieux et sensorialité (Antiquité et Moyen Âge). Parcours de recherche*
72. Frédéric Elsig (sous la direction de), *Peindre à Amiens et Beauvais aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*
73. Giovanna Capitelli, Maria Pia Donato, Carla Mazzarelli, Susanne Adina Meyer, Ilaria Miarelli Mariani, *Lettere d'artista. Per una storia transnazionale dell'arte (XVIII-XIX secolo)*
74. Gaetano Curzi, Chiara Paniccia, Alessandro Tomei, *Pittura medievale a Tivoli*
75. Francesco Frangi, *Giovan Girolamo Savoldo. Pittura e cultura religiosa nel primo Cinquecento*

(\*) Volumi della serie “vedere le stampe”

*In copertina*

Giovan Girolamo Savoldo  
*Madonna in adorazione del Bambino e due devoti*  
Collezioni reali inglesi  
Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III,  
2022 / Bridgeman Images



Silvana Editoriale

*Direzione*  
Michele Pizzi

*Art Director*  
Giacomo Merli

*Coordinamento editoriale*  
Sergio Di Stefano

*Redazione*  
Maria Chiara Tulli

*Impaginazione*  
Annamaria Ardizzi

*Coordinamento di produzione*  
Antonio Micelli

*Segreteria di redazione*  
Giulia Mercanti

*Ufficio iconografico*  
Silvia Sala, Carla Casu

*Ufficio stampa*  
Alessandra Olivari, [press@silvanaeditoriale.it](mailto:press@silvanaeditoriale.it)

Diritti di riproduzione e traduzione  
riservati per tutti i paesi  
© 2022 Silvana Editoriale S.p.A.,  
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice  
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,  
di questo volume in qualsiasi forma, originale  
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,  
elettronico, digitale, meccanico per mezzo  
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza  
il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.  
via dei Lavoratori, 78  
20092 Cinisello Balsamo, Milano  
tel. 02 453 951 01  
[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura  
sono state eseguite in Italia  
Stampato da Tiber S.p.A., Brescia  
Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2022