

Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)

a cura di
Mauro Natale

Sommario

- 9 Presentazione
Marco Francioli
- 11 Introduzione
Mauro Natale
- Questioni bramantiniane e problemi iconografici**
- 23 Bramantino and the *Historia* – A Strategy for a Competitive Market
Charles Robertson
- 35 *La Maestà con i magi* di Londra di Bramantino e la richiesta di restituzione delle reliquie dei Tre re alla basilica di Sant'Eustorgio
Maria Cristina Passoni
- 69 Le Muse di Bramantino nel castello di Voghera
Maria Luisa Paganin
- 91 Gian Giacomo Trivulzio e Bramantino: appunti su una committenza
Marino Viganò
- 111 Bramantino tra Roma e Milano nel primo decennio del Cinquecento: una proposta
Giovanni Meda Riquier
- 131 *La Pietà* di Bramantino, Santa Croce in Gerusalemme e la Messa di san Gregorio Magno
Corinna Tania Gallori
- 151 Le Concile de Pise-Milan, Savonarole et la production artistique de Bramantino
Claudia Gaggetta
- 171 La descrizione di Milano di Pasquier Le Moyne e alcuni affreschi perduti di Bramantino
Simone Amerigo
- Bramantino e l'architettura**
- 189 Bramantino e il Duomo di Milano
Francesco Repishti
- 205 Bramantino's Painted Architecture. Renaissance Context, Ideal Configuration and Pictorial Device
Cosmin Ungureanu
- 219 L'architettura a pianta centrale nella prima versione della *Crocifissione* di Brera
Stefano Setti
- 231 Prospettiva e scorcio in Bramantino: l'irrompere del vero
Gianni Bozzo
- Indagini tecniche e restauri**
- 247 Materiali e tecniche esecutive di Bramantino e degli artisti lombardi del suo tempo
Paolo Bensi
- 259 Il disegno di Bramantino alla luce delle analisi scientifiche. Dalla carta al dipinto
Gianluca Poldi
- 275 *La Sacra Famiglia* e l'affresco con la *Madonna con il Bambino* (Soli Deo) della Pinacoteca di Brera: *underdrawing* e procedimenti esecutivi
Letizia Lodi
- 289 Il restauro della *Madonna col Bambino e santi* Contini Bonacossi del Bramantino
Roberto Buda, Francesca de Luca, Anna Monti

- 299 Note in margine alla storia conservativa dei dipinti di Bramantino a Mezzana
Rossella Bernasconi
- 307 Il *Compianto con santi* e la *Pentecoste* di Bramantino a Mezzana. Gli interventi di restauro nel XX secolo
Isabella Marelli
- 317 La *Fuga in Egitto* di Bramantino. Le ragioni e i criteri dell'intervento di conservazione e restauro eseguito in occasione della mostra di Lugano
Lara Calderari
- 329 Sperimentazioni pittoriche e strategie conservative nella *Fuga in Egitto* di Bramantino
Sara De Bernardis
- 443 Echi lombardi da Bologna a Napoli: il caso Rimpatta
Valerio Mosso
- 463 Botteghe dimenticate e scultori poco noti del Rinascimento comasco durante l'egemonia rodariana. Le maestranze del Duomo di Como tra il 1480 e il 1530
Mirko Moizi
- 475 Girolamo Della Porta, Giovanni Antonio de Osnago e la tomba di Bassiano da Ponte nel Duomo di Lodi
Jessica Gritti
- 485 *Indice dei nomi*

Intorno e dopo Bramantino

- 347 Il marchio editoriale di Giovanni Giolito: echi bramantiniani nella xilografia pavese del primo Cinquecento
Pier Luigi Mulas
- 355 Sulle tracce di Cristoforo Volpi
Carlo Cairati
- 387 Proposte per la ricostruzione dell'attività di Pietro da Velate, pittore e maestro vetraio
Stefania Buganza
- 415 Un' *Adorazione dei pastori* per Pedro Fernández
Odette D'Albo
- 427 Romanino tra Bramantino e Tiziano. Integrazione al polittico di San Cristo
Francesco Frangi

Romanino tra Bramantino e Tiziano. Integrazione al polittico di San Cristo

Francesco Frangi

A dispetto della qualifica “de Pergamo” con cui l’artista fa il suo esordio nei documenti a noi noti¹, rivelando la propria origine bergamasca, è soprattutto tra i fatti bresciani che si coglie con chiarezza la traccia lasciata da Bramantino nei centri della Lombardia veneta di primo Cinquecento.

Per quanto è dato oggi capire, a sollecitare questo orientamento contribuirono non tanto le eventuali presenze sul territorio di opere pubbliche di Bartolomeo, peraltro taciute dai documenti e dalle fonti, quanto piuttosto le autonome scelte dei pittori attivi a Brescia e il loro interesse per ciò che avveniva a quel tempo al di là dell’Adda. Una predisposizione stimolata dalle incursioni milanesi che avevano animato il contesto locale negli anni tra Quattro e Cinquecento, dal polittico che Vincenzo Civerchio e il leonardesco Francesco Napoletano avevano realizzato nel 1495 per la chiesa di San Barnaba², alle imprese di qualche anno successive di Bernardo Zenale, tra il fortunato *Compianto* della cappella del Santissimo Sacramento di San Giovanni Evangelista e il perduto ciclo di affreschi della cappella dell’Immacolata Concezione in San Francesco³. Tutti episodi che avevano contribuito a instaurare una speciale continuità di relazioni tra Milano e Brescia, alla quale non mancò di fornire il suo apporto, nel medesimo frangente, la parabola ormai superata dagli eventi dell’anziano Vincenzo Foppa, che anche dopo essere definitivamente rientrato nella sua città natale seppe mantenere proficui contatti con la committenza ambrosiana, bene documentati dal *Compianto* realizzato nel 1498 per Renato Trivulzio e destinato alla chiesa di San Pietro in Gessate⁴.

Non è azzardato immaginare che qualcosa abbia contato, in queste trame, ciò che accadde dopo la caduta veneziana di Agnello e il conseguente passaggio di Brescia – tra il maggio del 1509 e i mesi successivi al sacco rovinoso del febbraio 1512 – nelle mani dei francesi, insediatisi da un decennio a Milano⁵. Prescindendo dai risvolti drammatici degli avvenimenti, relativi in particolare al loro epilogo, si può ragionevolmente riconoscere in quella parentesi della storia cittadina un’occasione in grado di incentivare gli

scambi culturali tra i due centri, favorendo il fiorire di presenze “milanesi” sul territorio bresciano⁶ e, al contempo, di occasioni professionali nella capitale del ducato per gli artisti locali⁷. E non è escluso che proprio in quest’ottica vada letta una vicenda che vide coinvolto il nuovo astro della pittura locale di quegli anni, il giovane Girolamo Romanino, senz’altro la figura che più di ogni altra, nella sua città, seppe intercettare e fare proprie le suggestioni che provenivano dal mondo bramantiniano⁸. I documenti ci dicono infatti che Girolamo fu con ogni probabilità attivo a Milano prima del 1517, anno in cui dichiarò di avere un credito con il capitano di giustizia della città: una circostanza da porre verosimilmente in relazione con un incarico di committenza istituzionale, forse concretizzatosi proprio nella breve stagione in cui Brescia era sotto il controllo francese e quando il pittore, nato verso la metà degli anni ottanta del Quattrocento, era all’incirca venticinquenne⁹.

Se anche le cose andarono in questi termini, tutto comunque lascia pensare che le frequentazioni milanesi di Romanino abbiano preso avvio già prima dell’estate del 1509 e della *débâcle* veneziana. Ce lo fanno capire le scelte di stile che l’artista mise in campo nell’opera che inaugura la sua cronologia accertabile, vale a dire gli affreschi del palazzo di Nicolò Orsini a Ghedi, oggi in larga parte conservati a Budapest, la cui realizzazione trova un immediato *ante quem* proprio nella battaglia di Agnadello e nella sconfitta subita in quell’occasione dallo stesso Orsini, alla guida dell’esercito della Serenissima. Databili con sicurezza nei mesi tra il 1508 e il 1509¹⁰, i grandi dipinti murali rivelano una così profonda dimestichezza con la cultura prospettica milanese – non solo Bramantino, ma anche Zenale, oltre che lo stesso Bramante – da lasciare pochi dubbi in merito a un confronto diretto e prolungato da parte di Romanino con quelle esperienze¹¹. Ne sono prova non solo gli scorci calibratissimi degli edifici che fanno da quinta alle scene, ma anche la severità marziale delle pose dei protagonisti, toccati da una luce fredda che, dove la stesura originaria ancora conserva almeno in parte le sue qualità, esaltano la nitida concezione dei volumi (figg. 225-226)¹².

Nel seguito ravvicinato del percorso dell’artista questi interessi non verranno certo meno, resistendo anche alla fascinazione per il magistero tizianesco che, con un crescendo entusiasmante,

scandirà le opere di Romanino tra primo e secondo decennio del secolo. Quelle cioè disposte lungo la traiettoria coerente che dalla pala di San Rocco in San Giovanni Evangelista a Brescia (fig. 227) e dal *Compianto* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia del dicembre 1510 (fig. 228) conduce agli affreschi della chiesa di San Pietro a Tavernola Bergamasca (fig. 230) e al coevo polittico per la chiesa, sempre bresciana, di San Cristo, commissionato nell'agosto 1511 e oggi diviso tra la Gemäldegalerie Alte Meister di Kassel e una collezione privata (figg. 231-234).

Osservando la parabola disegnata da queste opere si nota infatti con stupore come il progredire al loro interno delle risorse coloristiche, tra campiture impreziosite dalla luminosità delle lacche e impasti che si fanno sempre più roridi, non pregiudichi la solida cubatura delle figure e il rigore spaziale delle scene. Che anzi, col passare del tempo, assumono prerogative prospettiche più ricercate, in grado di sostituire all'impianto stabilizzato della pala di San Rocco e del *Compianto* di Venezia¹³ le soluzioni azzardate dell'affresco di Tavernola, con la sua spettacolare inquadratura di sotto in su dell'alta pedana che ospita una Vergine mirabilmente concepita come un monolite squadrato, ruotato in modo da offrire lo spigolo all'osservatore¹⁴. Quanto basta per comprendere come, a questa altezza cronologica, i riferimenti alle sperimentazioni condotte su quel terreno dai milanesi si siano indirizzati verso una predilezione pressoché esclusiva per le spettacolari impalcature illusionistiche del solo Bramantino e per la perentoria sintesi formale che le accompagna. La stessa che si apprezza, sia pure con effetti meno clamorosi, negli scomparti superstiti del polittico di San Cristo, e specialmente in quelli con *San Giovanni Battista e Sant'Agostino (?)* e *San Girolamo e San Bartolomeo*, oggi in collezione privata, destinati al registro superiore dell'ancona¹⁵. Non è infatti difficile verificare come le asprezze formali di derivazione "ponentina", famigliari fin da subito a Romanino, si inseriscano in quei volti entro un dettato formale essenziale e serrato, squisitamente bramantiniano, che trova un precedente irrinunciabile in certe caratterizzazioni vigorose e un poco ruvide del Suardi, sul tipo dei due protagonisti del *Noli me tangere* del Castello Sforzesco, databile all'aprirsi del nuovo secolo¹⁶.

È anche sulla scorta di simili confronti che si comprende co-

me, per il giovane Romanino, la stagione di Bramantino a contare maggiormente sia quella che si gioca entro il primo decennio del Cinquecento e che trova l'eloquente compendio nelle cadenze monumentali degli arazzi Trivulzio, due dei quali sappiamo essere in tessitura nel 1509¹⁷. Che sia proprio quello il punto di stile della storia bramantiniana a coinvolgere in maniera più stringente il pittore bresciano sembra indicarlo l'eco del panneggiare colonnare e geometricamente disciplinato degli arazzi che si coglie con particolare chiarezza nella Santa Marta della pala di San Rocco¹⁸. Ma tutto fa supporre che dai medesimi modelli, o quanto meno dalla medesima fase del Suardi, dipenda anche la grandiosa regia dell'affresco di Tavernola, per la quale non pare obbligatorio immaginare un rimando alle esperienze di Bramantino dopo il ritorno da Roma, all'altezza per esempio della *Madonna Soli Deo* di Brera, degli inizi del secondo decennio.

Del resto è sempre a quel momento di particolare solennità, ma anche di ossessiva regolarizzazione formale, del percorso bramantiniano – quello appunto dei primi anni del secolo – che si rivolge l'artista più di ogni altro contiguo a Romanino in questo frangente. Intendo alludere al cremonese Altobello Melone, la cui parabola giovanile trova un indiscutibile ancoraggio nel *Compianto* di Brera (fig. 229), realizzato come immediata risposta alla tavola di analogo soggetto congedata da Girolamo nel 1510; con la quale doveva peraltro confrontarsi in modo obbligatorio, visto che il dipinto braidense era ugualmente destinato alla chiesa di San Lorenzo a Brescia¹⁹. E che quel confronto si giocasse anche sul terreno di una comune predilezione bramantiniana lo dimostra il nitido incastro di volumi che prende forma nella tavola di Altobello, perfino più sfaccettato e tagliente di quello che si apprezza nelle opere coeve di Romanino, complice anche la minore disponibilità, da parte del cremonese, a lasciarsi contagiare dal colorismo tizianesco.

Sta di fatto che l'accertata destinazione bresciana del *Compianto* oggi a Milano si pone quale importante indizio di quanto l'esempio di Bramantino fosse decisivo, a quelle date, per gli artisti emergenti che gravitavano sulla città lombarda. Il cui orientamento in tal senso risulta confermato negli stessi anni – quelli iniziali del secondo decennio – dal discusso manipolo di dipinti composto dal cosiddetto trittico Fenaroli, dall'affresco strappato con il

Compianto, conservato nella chiesa di San Francesco a Brescia, e dalla severa *Trasfigurazione* di Budapest. Un nucleo ancora oggi in ballottaggio tra Romanino e Altobello, al quale ritengo vada ribadito²⁰, e che comunque la si pensi circa il suo autore rivela come dato incontestabile la deferenza verso la cifra stilistica messa a punto da Bramantino all'altezza circa del ciclo Trivulzio e delle opere pittoriche che lo attorniano²¹.

Ritornando entro i confini del catalogo unanimemente condiviso di Romanino, è bene fare presente come, in coincidenza con il trasferimento del pittore a Padova, avvenuto nel 1513, le istanze milanesi che avevano accompagnato la sua evoluzione tra primo e secondo decennio comincino a farsi meno preponderanti, avanzate da un più totalizzante interesse per la sontuosa tessitura cromatica di Tiziano di cui è testimonianza, nonostante l'assetto ancora bramantesco della sua ambientazione architettonica, la pala per la chiesa di Santa Giustina della città veneta (1513-1514)²².

È anche tenendo presente quest'ultima considerazione che occorre osservare il dipinto di Romanino all'origine di questo contributo (figg. 235-236): una tavola fin qui sconosciuta agli studi e oggi irreperibile, nella quale si può facilmente individuare un vertice delle predilezioni bramantiniane del pittore, con tutto ciò che ne deriva in merito alla sua sistemazione cronologica, da immaginare dunque anteriore al soggiorno padovano. Popolata da figure di poco inferiori al naturale, l'opera rappresenta una Madonna col Bambino in trono, ai cui piedi siedono due corrucciati angioletti in atto di suonare un flauto dritto e un più raro flauto a una mano²³. Vistosamente inquadrata di sotto in su, la scena si caratterizza innanzitutto per l'alta pedana del trono che ospita la Vergine, ritmata prospetticamente dai gradoni in primissimo piano, restituiti con la stessa intelligenza spaziale che contraddistingue l'analogo dettaglio dell'affresco di Tavernola. Con la differenza che la Madonna ruotata di spigolo del murale bergamasco lascia qui il posto a un'immagine quasi perfettamente frontale, senza che ciò nulla tolga, però, alla nitida concezione volumetrica della figura, garantita dalle masse squadrate dei panneggi, oltre che dalla bella invenzione del braccio destro proteso in avanti per sostenere il libro in bilico sul ginocchio. Per non dire di quello che rivela il Bambino seduto in grembo alla Madre, la cui corporatura grassoccia è

descritta con una ricercata sintesi di forme, enfatizzata dalla posa bloccata e dalla visione di scorcio delle gambe. Cosicché proprio la staticità tetragona dei due protagonisti principali appare una delle note dominanti del dipinto, che ancora una volta sembra trovare il suo più immediato aggancio, su questo terreno, nella formula rigorosa e irrigidita degli arazzi Trivulzio, cui rimanda anche la maestosa imponenza dell'immagine.

Se dall'assetto formale delle figure e dall'impaginazione della scena, l'attenzione si sposta sulle peculiarità della stesura, ben diverse risultano tuttavia le risultanze che il dipinto ci offre. Tra le pieghe della sua pittura crepitante quasi nulla si coglie infatti della meditata tecnica bramantiniana, spazzata via da una vera e propria infatuazione per il colore tizianesco, evocato non solo dalle lacche che irrorano di luce la veste rossa della Vergine, ma anche dagli impasti morbidi e inteneriti degli incarnati e dalla scioltezza impetuosa della pennellata. Ne consegue una contaminazione originale di suggestioni milanesi e veneziane che si rivela esattamente la medesima dell'affresco di Tavernola e del polittico di San Cristo, dei quali la nostra tavola condivide, peraltro, anche la disponibilità ad accogliere le alterazioni formali che provenivano dal repertorio germanico – Dürer in testa – richiamate sia dalle espressioni un poco sopra le righe dei tre bambini, sia dalle nervose cediglie che animano i panneggi.

Alla ricerca di indizi che, in accordo con questi dati di stile, possano fare luce sulla destinazione originaria dell'opera, risulta estremamente utile soffermarsi sulle informazioni in nostro possesso relative al polittico un tempo sull'altare maggiore di San Cristo, la chiesa tuttora esistente nei pressi di Santa Giulia e fondata nei tardi anni sessanta del Quattrocento da una comunità di Gesuati²⁴. Grazie a un documento ritrovato a suo tempo da Camillo Boselli, sappiamo che l'opera, prevista in sei scomparti principali, venne commissionata a Romanino dal priore "Oliverius" il 17 agosto 1511 e che essa doveva essere ultimata dal pittore bresciano entro un anno²⁵. Dal momento che il contratto non fa alcun cenno ai soggetti del polittico, l'unico appiglio di cui disponiamo al riguardo risiede nelle note tardo seicentesche di Francesco Paglia, compilate però "a memoria" in quanto l'opera, all'epoca del suo resoconto, era stata da poco rimossa dalla sede originaria e non risultava più

visibile. Una circostanza, quest'ultima, che del resto lo scrittore non ci nasconde: "Et all'altar maggiore solea essere una tavola antica, compartita in sei vani, in mezzo sedea con bella maestà, la gran Vergine con il Bambino in grembo, scherzando à piedi due angeletti con vivace leggiadria, mentre da i lati vedevasi quattro apostoli con S. Gieronimo cardinale [con un] che teneva un tempio in mano, et sottovia, con occhio pietoso miravasi il Corpo di Gesù Cristo, con la Maddalena e S. Giovanni assistenti, et in due altri vani S. Pietro e S. Paolo Heremitano, con due piccoli ovati in cui erano unicamente espresso la Vergine Annunciata dal'Angelo; seguendo in fondo un frisetto galante di piccole figure, toccate con ragionevol stile, da Ieronimo Serijni, come si vedea in lettere adorate. La qual tavola si è poi novamente levata p. certa fabbrica e rimessa non so dove"²⁶.

Confrontando i dati forniti dal contratto di commissione del 1511 con le parole del Paglia, Boselli si rese subito conto dell'opportunità di collegare l'impresa per San Cristo a quattro dipinti della giovinezza di Romanino, a quel tempo ancora in cerca di una storia antica alla quale ancorarsi: il *San Pietro* e il *San Paolo* conservati a Kassel e gli scomparsi con *San Giovanni Battista e Sant'Agostino (?)* e *San Girolamo e San Bartolomeo*, in collezione privata: tutte opere già peraltro riconosciute da Maria Luisa Ferrari, qualche anno prima, come parte di un medesimo complesso²⁷.

Fatta eccezione per qualche obiezione isolata, la proposta è stata accolta positivamente negli studi successivi, fino all'esaustiva scheda redatta per il catalogo ragionato del pittore da Alessandro Nova, nella quale sono fornite tutte le giustificazioni del caso per spiegare le incongruenze iconografiche tra il commento fornito dal Paglia e le quattro opere superstiti²⁸. Mentre per quanto riguarda la misteriosa firma "Ieronimo Serijni" registrata dallo scrittore seicentesco in corrispondenza del fregio ai piedi dell'ancona, lo studioso ha ipotizzato che essa facesse riferimento all'intagliatore della cornice oggi dispersa, per il quale Stefania Buganza, allineandosi a questa proposta, ha in seguito suggerito l'identificazione con Girolamo di Giuliano da Serle, documentato a Brescia a partire dal 1502²⁹.

Ciò che più conta, nella nostra ottica, è che seguendo il resoconto del Paglia risulta possibile ricostruire in modo pressoché

completo l'assetto delle componenti pittoriche del polittico, che presentava al centro del registro inferiore un perduto *Compianto con la Maddalena e San Giovanni Evangelista*³⁰, affiancato dai due scomparti conservati a Kassel, raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo*. Il registro superiore prevedeva invece al centro una *Madonna col Bambino e due angeli*, a sua volta affiancata dai due dipinti con le coppie di santi a mezza figura oggi in collezione privata. Completavano infine il complesso i due tondi con l'*Annunciazione*, anch'essi irreperibili, per i quali risulta del tutto verosimile una collocazione entro il registro superiore.

Non è difficile intuire come lo scomparto dell'ancona a sollecitare maggiormente la nostra attenzione sia quello che raffigurava la Madonna col Bambino in grembo e "ai piedi due angetti": esattamente ciò che si vede nel dipinto qui presentato, la cui corrispondenza con la tavola un tempo al centro del registro superiore dell'ancona trova poi conforto in altri indizi iconografici non di poco conto. Mi riferisco, innanzitutto, all'indicazione del Paglia circa la presentazione della Vergine in "maestà": un termine che, come si apprende per esempio dalle pagine del *Dialogo* di Ludovico Dolce³¹, nel linguaggio del tempo intendeva alludere alla rappresentazione frontale della figura. Dunque proprio quella adottata da Romanino per la sua Vergine in trono, a sua volta corredata da un'aureola formata da due sottili fili d'oro ravvicinati, del tutto identica a quella che compare nel *San Pietro* e nel *San Paolo* di Kassel, della quale sembra replicare anche il singolare motivo delle punte che ritmano il cerchio più interno³². Preciso che l'espressione rattristata della Vergine e dei due angeli musici, oltre che quella quasi terrorizzata del Bambino, si adattano perfettamente a un'immagine destinata a collocarsi al di sopra di un *Compianto*, occorre in ogni caso avvertire come, in assenza di informazioni certe riguardo alle prerogative materiali e alle dimensioni del dipinto³³, il riscontro decisivo in merito alla sua effettiva appartenenza al complesso destinato all'altare maggiore di San Cristo rimanga quello offerto dalle evidenze stilistiche.

Mi pare che la verifica su quel terreno non potrebbe risultare più persuasiva, dal momento che, accostata agli altri scomparti noti, la tavola presenta un'assoluta coincidenza di cultura figurativa e di scelte esecutive. Il discorso non riguarda solo il sovrapporsi

di elementi bramantiniani e tizianeschi, ma anche peculiarità più specifiche, come quelle di cui danno conto le brutali abbreviazioni fisionomiche dei volti, oppure la lavorazione dei panneggi, accomunati in tutte le opere da identici, crepitanti effetti di superficie e da un'analogia, sovraeccitata sensibilità coloristica. Basterebbe da solo a dimostrarlo il confronto tra le vibrazioni che le lacche diffondono sulla veste della Vergine e quelle che si possono apprezzare sul manto del *San Giovanni Battista* del dipinto di collezione privata, così come sulla manica del *San Pietro* di Kassel. Senza con questo dimenticare ciò che ci rivelano le finestre di cielo aperte ai lati del trono della Vergine, nelle quali compaiono piccoli cumuli di nuvole che si pongono in perfetta continuità tipologica e "metereologica" con quelli che fanno capolino in tutti e quattro i laterali del polittico.

Pochi dubbi possono insomma sussistere riguardo all'originaria destinazione della tavola, il cui maggiore sviluppo in altezza rispetto ai due scomparti che l'affiancavano non appare un elemento di difficoltà, considerato che questa difformità, oltre a ritornare con una certa frequenza nei polittici bresciani coevi³⁴, poteva trovare giustificazione, nel caso del complesso romaniniano, anche nella necessità di inserire nel registro superiore i due tondi perduti con l'*Annunciazione*, forse collocati negli angoli superiori dell'ancona (fig. 237)³⁵.

Del resto, ad assicurarci sul fatto che il dipinto apparve a Brescia in anni che coincidono con l'impresa per San Cristo giunge, quasi a sorpresa, un riscontro visivo davvero incontrovertibile, qual è quello offerto dalla pala realizzata da Floriano Ferramola per la chiesa locale di Santa Maria del Carmine, oggi conservata a Berlino (fig. 238)³⁶. L'incapacità, da parte del "petit maître" bresciano, di allinearsi alle conquiste stilistiche del suo concittadino, non impedisce infatti di verificare come quasi l'intera porzione centrale dell'opera, con la Madonna in trono e i due angioletti musicanti ai suoi piedi, si riveli un omaggio letterale alla tavola presentata in questa sede, per la quale risulta di conseguenza ribadita un'esecuzione anteriore al 1513, data vergata sulla tavola di Ferramola.

Rimane pertanto da ragionare, a questo punto, solamente su un dettaglio del nuovo dipinto che si è fin qui trascurato e che, alla luce degli accertamenti appena compiuti, contribuisce a meglio de-

finire le circostanze relative alla committenza del polittico. Intendo fare riferimento all'elegante stemma dipinto sul gradino inferiore del trono della Vergine e contraddistinto dalla presenza di tre rametti incrociati di una pianta di non immediata riconoscibilità. Proprio questa connotazione esclusivamente vegetale dell'insegna consente tuttavia di individuare in essa, con buona verosimiglianza, l'emblema araldico dei Porcellaga³⁷, la nobile casata bresciana che derivava il suo nome dalla pianta della portulaca e che di conseguenza aveva assunto come stemma di famiglia quell'erba selvatica. Ne deriva la concreta ipotesi che l'elargizione alla chiesa di San Cristo grazie alla quale il priore "Oliverius" poté commissionare il polittico a Romanino si debba proprio a uno dei rami di questa famiglia. E se l'indicazione non trova riscontro nelle poche notizie a nostra disposizione riguardanti la storia di San Cristo in quegli anni³⁸, è bene ricordare come molteplici risultino, per contro, gli indizi in grado di attestare la dimestichezza dei Porcellaga col pittore, anche se in frangenti cronologici diversi da quello che qui preme mettere a fuoco. Alcune tracce documentarie ci segnalano infatti che nei decenni della sua piena maturità Girolamo ebbe modo di coltivare con vari membri di quella casata una continuità di rapporti protrattasi almeno dalla prima metà degli anni trenta del Cinquecento, quando il pittore risulta tra l'altro affittuario di una proprietà di Galeazzo Porcellaga, fino al momento del testamento dell'artista, risalente al 1559.

Ma ancora più di queste circostanze biografiche, contano gli impegni professionali di Romanino determinati da quella costanza di relazioni e attestati in particolare dall'affresco con la *Madonna col Bambino e santi*, tuttora esistente nella chiesa di San Bernardino a Roncadelle, di patronato dei Porcellaga, e dalla perduta decorazione, realizzata ormai all'aprirsi degli anni cinquanta, di alcuni ambienti del castello che la famiglia possedeva all'interno del medesimo borgo bresciano³⁹. Quanto basta per valutare alla stregua di un dato tutt'altro che anomalo la più che probabile committenza Porcellaga anche del giovanile polittico di San Cristo, suggerita dal ritrovamento della tavola qui presentata.

¹ R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2012, p. 299, docc. 1 e 2.

² Oggi alla Pinacoteca Tosio Martinengo. Sul politico si veda da ultimo: M. Marubbi, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti e E. Lucchesi Ragni, con R. D'Adda, Venezia 2014, pp. 137-140, nn. 82a-d.

³ Sulle opere bresciane di Zenale, e in particolare sugli affreschi perduti in San Francesco e la loro fortuna figurativa: S. Buganza, *Romanino tra Zenale e Bramantino: l'incontro con la cultura artistica milanese*, in *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, F. Frangi, Cinisello Balsamo 2006, pp. 71-73.

⁴ Sul dipinto, andato distrutto presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino: M. Natale, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città), a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2003, p. 248, n. 75. Per ulteriori episodi, riguardanti anche la produzione scultorea, che documentano le penetrazioni milanesi a Brescia in questi anni: G. Agosti, *Di un libro su Paolo da Caylina il giovane*, in "Prospettiva", nn. 119-120, 2005, pp. 170-171; Buganza, *Romanino...* cit., 2006, pp. 68-69.

⁵ L'ingresso di Luigi XII a Brescia, che sancì il passaggio della città sotto il controllo di Milano, avvenne il 23 maggio 1509. Il dominio francese, che ebbe il suo momento più drammatico nel sacco del febbraio 1512, si protrasse fino alla tarda estate di quello stesso anno. Su questa stagione storica rimane imprescindibile la ricognizione di C. Pasero, *Francia Spagna Impero a Brescia. 1509-1516* (Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia" per il 1957), Brescia 1958.

⁶ Un caso emblematico in tal senso è quello dell'interessante politico di cultura zenaliana e bramantinesca, e dunque di probabile provenienza milanese, oggi diviso tra la Pinacoteca di Brera, la Pinacoteca Malaspina di Pavia e una collezione privata, del quale Giovanni Agosti ha precisato la provenienza bresciana da Orzinuovi e la realizzazione negli anni del dominio fran-

cese su Brescia, tra il 1509 e il 1512 (G. Agosti, *Vincenzo Foppa, da vecchio*, in *Vincenzo Foppa...* cit., 2003, pp. 68-69, nota 72; Agosti, *Di un libro...* cit., pp. 170-171, 178, nota 14).

⁷ Non va trascurato, a tale riguardo, il fatto che molti esponenti della nobiltà bresciana allacciarono fin da subito relazioni fruttuose con i nuovi dominatori, ottenendo importanti incarichi nella Milano francese, tra cui la nomina nel senato di quella città (Pasero, *Francia...* cit., 1958, p. 48).

⁸ La più articolata riflessione sulle componenti bramantinesche della stagione giovanile di Romanino resta quella di 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, Padova 2006, I, pp. 45-121.

⁹ La notizia si ricava dalla polizza d'estimo compilata da Romanino nel 1517, nella quale l'artista dichiara un credito "col capitano dala iusticia de Milano" (S. Buganza e C. Passoni, *Regesto e cronologia*, in *Romanino...* cit., 2006, p. 401, doc. 8), già plausibilmente interpretato come indizio di un'attività svolta dal pittore per quella figura istituzionale: G. Panazza, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano 1965, pp. 10-11; Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, p. 79; A. Nova, *Girolamo Romanino. Introduzione a un catalogo ragionato*, tesi di dottorato, Università degli studi di Milano, 1986, pp. 205-208; Buganza, *Romanino...* cit., 2006, pp. 76-77, 85, nota 64. Dal momento che dal 1513 alla metà del decennio l'attività e la vicenda biografica di Romanino sembrano gravitare in prevalenza sul Veneto, è ragionevole ipotizzare che quel credito faccia riferimento a circostanze anteriori. Il capitano di giustizia aveva sede a quell'epoca presso l'Arengo, sul luogo dell'attuale palazzo Reale di Milano. Negli anni che qui interessano abbiamo notizie dei seguenti capitani di giustizia: Robert de Toulx, signore di Pardines (1505-1509), Alexandre de Menipeny, signore di Concessault (1509-1512) e Matteo Marri da Busseto, che rivestì l'incarico tra il 1513 e il 1514, all'epoca della restaurazione di Massimiliano Sforza (S. Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese*, Milano 2004, pp. 315-324; Nova, *Girolamo...* cit., 1986, p. 206).

¹⁰ Le circostanze storiche entro le quali prese forma il ciclo Orsini sono puntualmente ricostruite in A. Nova, *Romanino*, Torino 1994, pp. 207-211, n. 2. Già il 10 giugno 1509 il palazzo di Ghedi risulta essere passato nelle mani di Charles d'Amboise (*ivi*, p. 210). Ad assicurarci tuttavia che l'intervento di Romanino precedette di pochissimo i fatti bellici del maggio 1509 contribuisce una lettera del 12 agosto 1545 di Pietro Lando, doge di Venezia, ai rettori di Brescia, nella quale si precisa che "fin dal 1509" il pittore aveva affrescato il palazzo. I tre frammenti più ampi del ciclo sono custoditi al Museo di Belle Arti di Budapest e raffigurano Nicolò Orsini in atto di ricevere il labaro (l'insegna del generalato) dal doge Leonardo Loredan (?), da Alfonso II d'Aragona e da papa Innocenzo VIII. Sugli ulteriori strappi conservati alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e alla Fondazione Ugo da Como di Lonato: M. Zambolo, in *Pinacoteca di Brescia...* cit., 2014, pp. 175-178, nn. 98a-b.

¹¹ Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, pp. 71-79; A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino quindici anni dopo: addenda et corrigenda*, 1985, ed. in A.B., *La "Salomè"...* cit., 2006, I, pp. 129-131; Buganza, *Romanino...* cit., 2006, pp. 70-71.

¹² Le riproduzioni qui presentate delle scene con Nicolò Orsini che riceve il labaro da Alfonso II d'Aragona e Nicolò Orsini che riceve il labaro dal doge Leonardo Loredan (?) fanno riferimento alle condizioni degli affreschi anteriori al restauro eccessivamente integrativo dei tre strappi di Budapest effettuato alla fine degli anni novanta del secolo scorso (É. Somos, *Il restauro degli affreschi rinascimentali provenienti da Ghedi*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts", 2000, nn. 92-93, pp. 67-82, 189-196).

¹³ Sui due dipinti: Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, pp. 49-52, 79-82; Nova, *Romanino...* cit., 1994, pp. 211-213, nn. 3-4. Per le loro componenti zenaliane e bramantiniane: Buganza, *Romanino...* cit., 2006, pp. 73-78.

¹⁴ Sugli affreschi di Tavernola: Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, in particolare pp. 50-53; Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1985, ed. 2006, I, pp. 131-133; Nova, *Romanino...* cit., 1994, pp. 216-217, n. 6; Buganza, *Romanino...* cit., 2006, pp. 76-78. Per una riflessione sulla fortuna critica e alcuni aspetti esecutivi del ciclo: *Romanino a Tavernola Bergamasca*, a

cura di G. Foresti e G. Tognazzi, con un saggio di S. Marazzani, Sarnico 2006.

¹⁵ Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, pp. 49-53; Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1985, ed. 2006, I, pp. 131-133, 145-146; Nova, *Romanino...* cit., 1994, pp. 213-215, n. 5; S. Buganza, in *Romanino...* cit., 2006, pp. 94-97, nn. 3a-3b.

¹⁶ Osservando l'affresco strappato del Castello Sforzesco, davvero sorprendente appare, in particolare, il carattere schiettamente "preromaniniano" del volto della Maddalena. Analoghe considerazioni sollecita la *Madonna col Bambino piagato* affrescata da Bramantino, tra il 1501 e il 1503, all'interno del Castello di Voghera.

¹⁷ Cara, *Regesto...* cit., 2013, pp. 310-311, doc. 68.

¹⁸ Il riferimento agli arazzi Trivulzio per quella figura è già suggerito in Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, p. 80.

¹⁹ Sul dipinto braidenese di Altobello: Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, pp. 57-58; F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino...* cit., 2006, p. 20. Il riconoscimento della sua provenienza dalla chiesa di San Lorenzo a Brescia si deve ad Agosti, *Vincenzo Foppa...* cit., 2003, pp. 60, 68, nota 71.

²⁰ Sulla travagliata vicenda critica di questo nucleo: Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1970-1971, ed. 2006, I, pp. 45-82; Ballarin, *La "Salomè"...* cit., 1985, ed. 2006, pp. 125-155; F. Frangi, *I pittori anticlassici*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, 1990, pp. 28-30, 252-253; Frangi, *Per un percorso...* cit., 2006, pp. 44-45, nota 37.

²¹ Restando in ambito bresciano e nei medesimi anni, simili cadenze bramantiniane si colgono nella *Pietà tra San Rocco e San Sebastiano* affrescata nel 1512 all'interno della Pieve della Mitria a Nave e ancora in cerca di un'affidabile identificazione attributiva.

²² Padova, Musei Civici agli Eremitani; Nova, *Romanino...* cit., 1994, pp. 219-221, n. 8.

²³ Devo la segnalazione del dipinto alla cortesia di Camillo Manzitti e Alessandro Morandotti. Ho potuto studiare la tavola qualche anno fa presso uno studio di restauro a Genova. Da allora non ho però più avuto modo di ottenere notizie sul suo conto. Non mi è pertanto possibile fornire il dato preciso delle sue dimensioni, né una documentazione fotografica migliore di

quella anteriore al restauro qui presentata.

²⁴ Sulla fondazione dell'edificio: G. Tanfoglio, *San Cristo. Un itinerario di fede tra arte e storia*, Brescia 2013, pp. 12-14.

²⁵ C. Boselli, a cura di, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560* (Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia" per il 1976), Brescia 1977, II, pp. 81-82; Buganza e Passoni, *Regesto...* cit., 2006, pp. 399-400, doc. 3. Non è dato sapere se i tempi di consegna del dipinto vennero rispettati da Romanino. Al riguardo va considerato che il periodo nel quale l'artista avrebbe dovuto lavorare all'impresa furono tutt'altro che facili per Brescia, oggetto nel febbraio del 1512 del famoso sacco delle truppe francesi. Se questa circostanza poté certo comportare delle difficoltà per Romanino, occorre anche tenere conto che i termini del contratto incentivavano comunque il pittore a realizzare l'opera in tempi serrati: l'accordo prevedeva infatti che il compenso fosse versato a rate, tutte pagate alla consegna di ciascuno dei sei scomparti principali del polittico. Come ha precisato Nova, *Romanino...* cit., 1994, p. 214, dal contratto si ricava che al momento della commissione dei dipinti la cornice dell'ancona, oggi dispersa, era già stata realizzata.

²⁶ F. Paglia, *Il giardino della pittura* (Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8), c. 1660-1713, a cura di C. Boselli (Supplemento ai "Commentari per l'Ateneo di Brescia" per il 1967), Brescia 1967, II, pp. 609-610. Si può ipotizzare che il polittico venne sottratto alla chiesa in coincidenza con la soppressione dell'ordine dei Gesuiti, avvenuta nel 1668, allorché San Cristo passò ai Francescani Minori Riformati.

²⁷ M.L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961, tavv. 15-17. Fu proprio la Ferrari a rendere noti, su segnalazione di Mauro Pelliccioli, i due scomparti di collezione privata, all'epoca di proprietà di Mariano Cunietti a Milano. Se nulla si sa circa le precedenti vicende collezionistiche di queste due opere, qualcosa di più si conosce riguardo ai due santi di Kassel (inv. 503a-b), che vennero venduti come opera di Paris Bordon all'asta della raccolta di George Augustus Wallis, tenutasi a Berlino presso J.M. Heberle il 24 maggio 1895, per poi essere acquistati dal museo tedesco nel 1896 (*Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Galerie aus dem Nachlasse des zu Florenz verstorbenen Herrn Giorgio Augusto Wallis...*, Köln 1895, lt. 23; Nova,

Romanino... cit., 1994, p. 215; B. Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, Mainz 1996, I, p. 253). Pittore paesaggista di origine inglese, Wallis visse a lungo in Italia, risiedendo in particolare a Firenze, dove morì nel 1847, lasciando in eredità la sua collezione al figlio Trajan (J.C. Bailey, *George Augustus Wallis in Italy, in Scotland & Italy. Papers presented at the fourth annual conference of the Scottish Society for Art History*, Edinburgh 1989, pp. 28-58). L'ingresso nella raccolta delle tavole di Romanino avvenne dunque certamente prima di quella data. Nel catalogo di vendita berlinese del 1895 si indica che esse erano pervenute al Wallis da una non meglio precisata galleria di Genova. Oltre che sulle affinità stilistiche tra i quattro scomparti, l'ipotesi della Ferrari riguardo all'origine comune dei dipinti di Kassel e della collezione Cunietti si basava anche sulla coincidenza della loro larghezza: le tavole di Kassel misurano infatti 118x62 cm (*San Pietro*) e 117x63 cm (*San Paolo*); quelle in collezione privata 72,5x62 cm (*San Giovanni Battista e Sant'Agostino?*) e 72x61,5 cm (*San Girolamo e San Bartolomeo*); quest'ultimo dipinto è stato trasportato da tavola a tela).

²⁸ Nova, *Romanino...* cit., 1994, pp. 213-215, n. 5.

²⁹ S. Buganza, in *Romanino...* cit., 2006, p. 94.

³⁰ Del tutto pertinente all'intitolazione della chiesa, la scelta di collocare al centro del registro inferiore dell'ancona un *Compianto*, evidentemente di formato verticale, trova un significativo riscontro, pochi anni più tardi, nel polittico di Paolo da Caylina il Giovane destinato alla chiesa di Sant'Angela a Brescia (oggi Sant'Angela Merici) e collocabile nella prima metà degli anni venti del Cinquecento.

³¹ L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino*, Venezia 1557; ed. in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, p. 179: "Chiamano i pittori un volto 'in maestà', quando si fa tutta la faccia intera, che non gira più ad una parte che ad altra; e 'un occhio e mezzo', quando il viso svolta in guisa che si vede l'un degli occhi intero e l'altro non più che mezzo".

³² Questa particolare tipologia delle aureole dei santi di Kassel è stata messa in luce da Nova, *Romanino...* cit., 1994, p. 215, che propone di interpretare il motivo come un rimando alla corona di spine, e dunque al

tema della Passione attorno a cui verteva il politico.

³³ Andando “a memoria”, un po’ come era toccato al Paglia, mi sentirei tuttavia di affermare, da come ricordo la tavola, che le sue misure risultano tutt’altro che incompatibili con quelle degli altri scomparti del politico. L’impossibilità di studiare oggi l’opera impedisce ovviamente anche di accertare l’essenza del suo supporto, per confrontarla con quella dei laterali, tutti eseguiti su tavole di pioppo (Nova, *Romanino...* cit., 1994, p. 213). È invece facile effettuare l’importante verifica riguardo al fatto che, come in questi ultimi, anche nella Madonna la luce viene da destra.

³⁴ Basti ricordare, in proposito, l’analogo assetto del politico di Paolo da Caylina il Giovane conservato nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Lavone, databile poco oltre la metà del secondo decennio del Cinquecento, e del politico di Moretto destinato alla chiesa di Santa Maria degli Angeli di Gardone Valrompia, oggi diviso tra il Louvre, la Pinacoteca di Brera e una collezione privata, collocabile intorno al 1530.

³⁵ Ragionando sul possibile assetto complessivo del politico, già Ballarin, *La “Salome”...* cit., 1985, ed. 2006, I, p. 145, aveva immaginato che la Madonna al centro del registro superiore presentasse un maggior sviluppo in altezza rispetto ai due laterali, ipotizzando, in modo del tutto convincente, che i due tondi con l’Annunciazione fossero collocati al di sopra di questi ultimi.

³⁶ Realizzato per la cappella di patronato della famiglia Paitoni, il dipinto raffigura la *Madonna col Bambino in trono, Sant’Alberto Carmelitano e Santa Caterina d’Alessandria*. A lungo creduto distrutto durante l’ultimo conflitto mondiale, è in realtà ancora custodito nei depositi del Bode-Museum di Berlino: M. Capella, *Precisazioni su un’opera “distrutta” di Floriano Ferramola*, in “Artes”, n. 4, 1996, pp. 115-117.

³⁷ La possibilità che lo stemma vada riferito alla famiglia Porcellaga mi è stata suggerita da Maria Fiori. L’insegna presenta in effetti vistose consonanze con gli stemmi della casata pubblicati in G. Piovaneli, *Stemmi e notizie di famiglie bresciane*, III, Montichiari 1987, pp. 71, 84, 85. Molte informazioni sulla famiglia Porcellaga si rintracciano in G.L. Vernia, a cura di, *Il castello di Roncadelle dai Porcellaga ai Guaineri*, Brescia 1996, pp. 37-72.

³⁸ Le informazioni di cui disponiamo evidenziano piuttosto il ruolo determinante nell’edificazione e nella decorazione della chiesa svolto da vari esponenti delle famiglie Martinengo della Pallata e Martinengo di Padernello (Tanfoglio, *San Cristo...* cit., 2013, pp. 38-45).

³⁹ I rapporti dei Porcellaga con Romanino trovano un primo sicuro riscontro in un documento del 10 gennaio 1532 relativo al pittore, nel quale è citato come testimone Galeazzo Porcellaga (Buganza e Passoni, *Regesto...* cit., 2006, p. 413, doc. 76). Figlio di Gian Francesco, Galeazzo apparteneva al ramo della famiglia in possesso del castello di Roncadelle (Vernia, *Il castello...* cit., 1996, pp. 57-68). Che i suoi rapporti con Romanino fossero tutt’altro che sporadici lo testimonia la polizza d’estimo compilata da Galeazzo nel 1534, nella quale egli dichiara di avere un debito di 138 lire e 3 soldi, per ragioni non specificate, con Girolamo, ricordato nel medesimo documento anche come affittuario di una proprietà del nobiluomo (*ivi*, p. 66). La dimestichezza del pittore con questo ramo della casata sarà ribadita alcuni anni più tardi dai perduti interventi realizzati da Romanino, tra il 1551 e il 1553, nel castello di Roncadelle concretizzatisi nella decorazione ad affresco del salone e di altre stanze (*ivi*, pp. 66-67; un sopralluogo nel castello ha permesso di accertare la scomparsa degli ambienti nei quali lavorò Girolamo). Va letto con ogni probabilità alla luce di questi rapporti l’affresco strappato raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Bernardino, Domenico e Rocco*, che fungeva da immagine d’altare della chiesa di San Bernardino a Roncadelle, presso la quale ancora si trova (Nova, *Romanino...* cit., 1994, pp. 319-320, n. 92, con una proposta di datazione al 1543-1545). L’edificio era infatti di patronato dei Porcellaga (Vernia, *Il castello...* cit., 1996, pp. 64-66). Non mancano poi indizi di relazioni di Romanino con altri membri della famiglia: nella sua polizza d’estimo redatta sempre nel 1534, il pittore segnala infatti di avere un debito di 100 lire, per motivi non precisati, con Giovan Battista Porcellaga, figlio di Bartolomeo (Buganza e Passoni, *Regesto...* cit., 2006, p. 414, doc. 83). Appartenente a un diverso ramo della casata, Giovan Battista è quindi ricordato, insieme al padre Bartolomeo, tra gli esecutori testamentari dello scultore Stefano Lamberti in un documento del 13 dicembre 1538, che segnala tra i testimoni anche

Romanino (Buganza e Passoni, *Regesto...* cit., 2006, p. 416, doc. 95). Nel 1559 e nel 1562 Vincenzo Porcellaga, figlio di Giovan Battista, figura infine rispettivamente come testimone nel testamento dell'artista e come curatore dell'eredità dei figli di Girolamo (G. Merlo, "*Testamentum Domini Hieronimi de Rumanis Pictor*", in "Paragone", 2011, n. 741, pp. 68-69; Buganza e Passoni, *Regesto...* cit., 2006, p. 425, doc. 159). Alla

ricerca di possibili candidati per la committenza del polittico romaniniano all'interno della famiglia, merita attenzione la figura di Pietro Porcellaga, figlio di Astolfo, di cui sono noti gli orientamenti filofrancesi che lo portarono, durante il dominio di Luigi XII su Brescia, a rivestire la carica di membro del senato milanese (Pasero, *Francia...* cit., 1958, p. 48; Vernia, *Il castello...* cit., 1996, pp. 62-64).



225



226

Fig. 225.
Girolamo Romanino, *Nicolò Orsini riceve il labaro da Alfonso II d'Aragona*, 1508-1509, Budapest, Museo di Belle Arti

Fig. 226.
Girolamo Romanino, *Nicolò Orsini riceve il labaro dal doge Leonardo Loredan (?)*, 1508-1509, Budapest, Museo di Belle Arti



227



228



229



230

Fig. 227.
Girolamo Romanino,
*Madonna col Bambino
e i santi Marta, Lazzaro,
Antonio da Padova e
Rocco (pala di San Rocco)*,
1509-1510 ca., Brescia,
Chiesa di San Giovanni
Evangelista

Fig. 228.
Girolamo Romanino,
*Compianto su Cristo
morto*, 1510, Venezia,
Gallerie dell'Accademia

Fig. 229.
Altobello Melone,
*Compianto su Cristo
morto*, 1511-1512 ca.,
Milano, Pinacoteca di
Brera

Fig. 230.
Girolamo Romanino,
*Madonna col Bambino in
trono tra i santi Giorgio
e Maurizio e i donatori
presentati dai santi Pietro
e Paolo (particolare)*,
1511-1512 ca., Tavernola
Bergamasca, Chiesa di
San Pietro



231



232



233



234

Fig. 231.
Girolamo Romanino, *San
Giovanni Battista e sant'Agostino*
(?), 1511-1512, collezione privata

Fig. 232.
Girolamo Romanino, *San
Girolamo e san Bartolomeo*,
1511-1512, collezione privata

Fig. 233.
Girolamo Romanino, *San
Pietro*, 1511-1512, Kassel,
Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 234.
Girolamo Romanino, *San
Paolo*, 1511-1512, Kassel,
Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 235.
Girolamo Romanino,
*Madonna col Bambino in
trono e due angeli musicanti*,
1511-1512, ubicazione
sconosciuta

Fig. 236.
Particolare della fig. 235



235



236

XCIX



237

Fig. 237.
Ipotesi di ricostruzione del
politico di San Cristo di
Girolamo Romanino



238

Fig. 238.
Floriano Ferramola,
*Madonna col Bambino
in trono, sant'Alberto
Carmelitano e santa Caterina
d'Alessandria*, 1513, Berlino,
Bode-Museum