

Girolamo Romanino

il testimone inquieto



Girolamo Romanino

il testimone inquieto

*La restaurata pala
di Sant'Alessandro in Colonna
e altri capolavori*

Bergamo, 9 - 30 ottobre 2015
Palazzo Storico Credito Bergamasco

Mostra e catalogo a cura di
Angelo Piazzoli
Fabio Larovere

Progetto grafico
Drive Promotion Design

Art Director
Giancarlo Valtolina



In collaborazione con



Girolamo Romanino

il testimone inquieto

*La restaurata pala
di Sant'Alessandro in Colonna
e altri capolavori*







Prefazione e Saggio



Girolamo Romanino, genio anticlassico

Nell'autunno del 2015 offriamo al nostro pubblico un'occasione straordinaria per ripensare Girolamo Romanino e il suo genio inquieto.

Nell'ambito della risalente azione volta alla tutela del patrimonio storico e artistico dei nostri territori, la Fondazione Credito Bergamasco si è fatta promotrice del restauro di uno dei maggiori capolavori del pittore bresciano, la stupefacente pala dell'Assunta sita nella Basilica di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo.

Nell'occasione della presentazione del restauro, la Fondazione intende focalizzare l'attenzione sul pittore definito da Giovanni Testori *“il più grande, più torvo e triviale dei pittori in dialetto della storia dell'arte”*, con una significativa rassegna – la prima mai realizzata a Bergamo su tale artista – nel Palazzo Storico del Credito Bergamasco.

La mostra presenta importanti opere di Romanino, tra cui eccellenti dipinti normalmente non visibili al pubblico perché conservati in collezione privata. Tra le opere esposte, il “Romanino” più piccolo conosciuto, il *San Girolamo* del Museo Diocesano di Brescia, nonché una *Scena eucaristica* appartenente alla nostra collezione (Credito Bergamasco/Banco Popolare).

Come noto, Romanino è pittore anticlassico per eccellenza e il suo lavoro è stato oggetto, nel corso del Novecento, di interesse e attenzione, non solo in sede scientifica, per la straordinaria modernità di cui è portatore. Anima – insieme a Moretto e Savoldo – di quella importantissima stagione pittorica che fu il Rinascimento bresciano, Romanino ha suscitato interesse anche fuori dal campo degli addetti ai lavori. *“Egli è più moderno di quello che la società e la cultura italiana del suo tempo gli consentissero di essere – scrive di lui Pier Paolo Pasolini – ed egli sfugge a questa stretta culturale storica in maniera alle volte scomposta, anche questa prefiguratrice di tipi pittorici e di convenzioni di strutture pittoriche future”*.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg

Romanino, testimone inquieto

Nel 1965, esattamente 50 anni fa, il magnifico Ridotto del Teatro Grande di Brescia ospitava un incontro entrato nel mito della storia della città. Sedevano al tavolo Gian Alberto Dell'Acqua, Renato Guttuso, Franco Russoli, Guido Piovene, Pier Paolo Pasolini, padre Ernesto Balducci; sarebbero dovuti intervenire anche il regista Ermanno Olmi e lo scrittore Giovanni Testori, ma imprevisti dell'ultimo minuto ne impedirono la presenza. Poco lontano, sotto le volte severe e lungo le pareti curve del Duomo Vecchio, erano collocate decine di opere di uno dei maggiori protagonisti del Rinascimento lombardo, quel Girolamo Romanino nel cui nome si celebrava il convegno di tanti intellettuali illustri. Fu la prima grande esposizione dedicata a quello che poi Testori, in un impeto di passione quasi fisica, avrebbe definito "il più grande, più torvo e triviale dei pittori in dialetto dell'arte d'ogni regione e d'ogni tempo". Si sarebbero dovuti attendere oltre quarant'anni per ammirare un'altra grande mostra dedicata a Romanino, questa volta nell'impareggiabile cornice del Castello del Buonconsiglio di Trento, dove l'artista è altrettanto di casa che a Brescia, per avervi lasciato il suo capolavoro profano: gli affreschi commissionati nei primi anni Trenta del Cinquecento dal principe vescovo Bernardo Cles.

A cinquant'anni da Brescia, dunque, e a nove da Trento, si torna oggi a parlare di Romanino grazie alla volontà della Fondazione Creberg di restituire ai fedeli e agli appassionati d'arte la possibilità di godere, dopo il restauro, di un gioiello del suo catalogo: la stupenda pala dell'*Assunzione di Maria Vergine*, sita nella basilica bergamasca di Sant'Alessandro in Colonna.

Nella tela, testimoni inquieti si affollano intorno alla tomba vuota di Maria, e testimone inquieto fu Romanino per il suo tempo. O almeno questo ci pare essere uno dei tratti distintivi di un pittore che, come ha ben argomentato Alessandro Nova nell'introduzione al suo corposo volume monografico, si dibatté nel "dilemma formale tra l'adesione ai modelli aulici giorgionesco tizianeschi e il rifiuto o il distacco da quella tradizione, una tensione prolungata e lacerante che costituì la linfa vitale della sua arte"¹.

Una tensione che si fa cogente a partire soprattutto dall'incarico, poi interrotto, di affrescare le pareti del Duomo di Cremona con le storie della Passione di Cristo. Siamo nel 1519: dopo un iniziale entusiasmo dei committenti, a Romanino viene presto preferita l'arte più grandiosa e aggiornata sui modelli romani di Pordenone. Da allora in poi, i suoi dipinti non possono essere semplicemente interpretati come prodotto di un periodo di crisi, ma secondo Nova, vanno invece letti come una critica consapevole del canone della pittura incarnato da Tiziano². Entro tale confronto si pone la "questione della lingua" che mette in relazione Romanino col contemporaneo Teofilo Folengo (1491 – 1544), poeta maccheronico di origine mantovana, monaco benedettino a Brescia e poi errabondo in tutta Italia. Come Folengo, che con il suo poema *Baldus* tentò di aprire una strada diversa rispetto al canone toscano che allora si andava affermando nella lingua, auspice la riflessione di Pietro Bembo, così Romanino cerca ostinatamente una strada alternativa al canone pittorico incarnato dai veneziani, e da Tiziano in particolare, nel segno di una consapevole presa di posizione anticlassica. Scelta che si inseriva in un contesto segnato da una straordinaria vivacità intellettuale (si pensi anche a un Lorenzo Lotto) ma che fu poi sconfitta dalla storia, per l'affermarsi

del classicismo prima e del manierismo delle corti poi, sia in pittura che in letteratura, con la separazione definitiva tra l'ormai illustre italiano ed i dialetti. Resta pur vero che un Ariosto, che pubblicò il suo *Orlando furioso* secondo i dettami delle *Prose della volgar lingua* del Bembo, incanalò nella compostezza del poema una velocità di trapassi e mutamenti improvvisi di situazione che Romanino ci pare visualizzare nelle sue macchine sceniche più complesse, in particolare a Trento e a Pisogne. Come a dire che quella stagione forse non restò completamente sterile di conseguenze.

Anche per questo Romanino non figura costretto entro i limiti della sua epoca, ma sembra come travalicarla con vigore, per guardare potentemente in avanti e in qualche modo porsi costante termine di confronto per la contemporaneità.

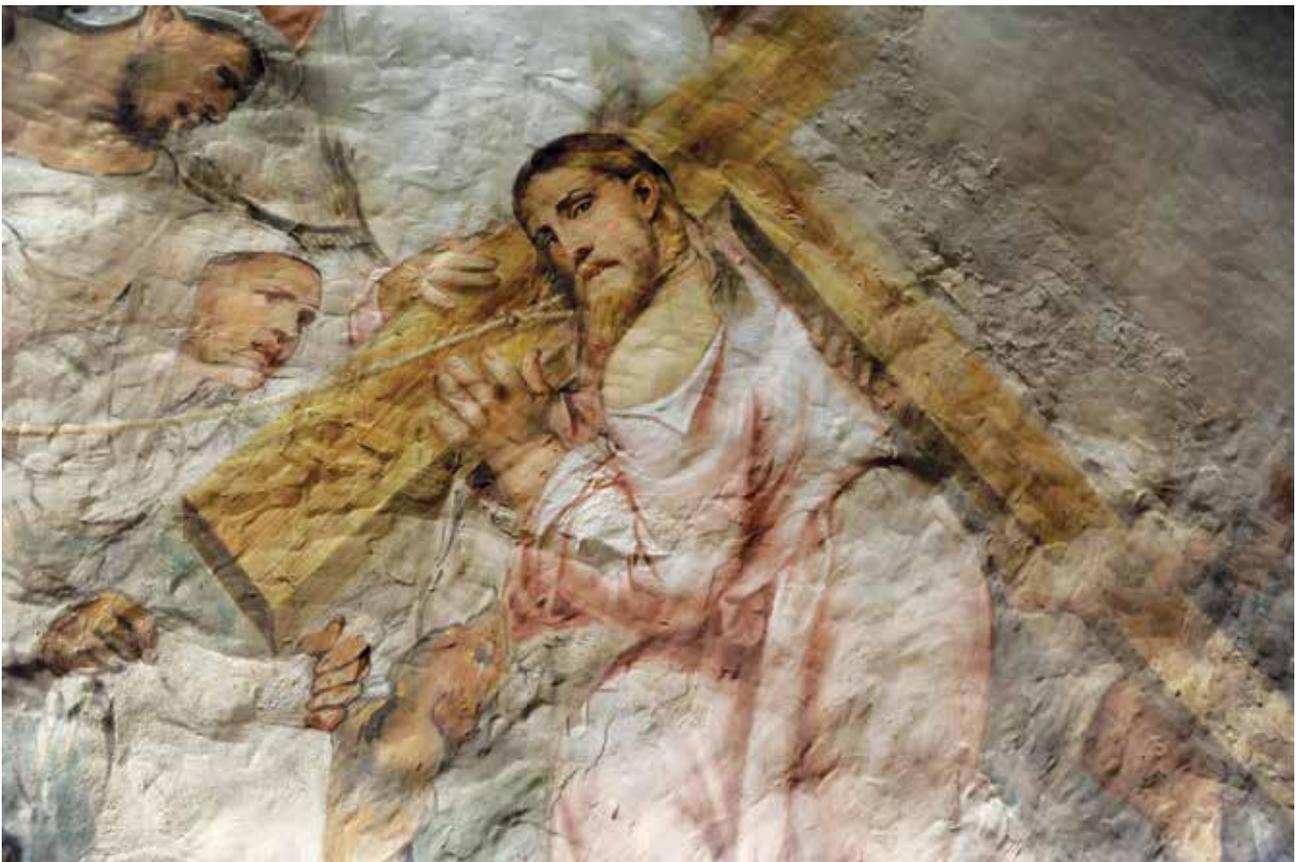
Se è vero che l'artista ha goduto di una indiscutibile attenzione critica nei secoli, è altrettanto vero che un punto di svolta è costituito dalle illuminanti riflessioni di Roberto Longhi, col suo celebre saggio del 1917 *Cose bresciane del Cinquecento*. Così come importante resta il convegno bresciano del 1965³ che, per stare alle parole di Dell'Acqua, allora Sovrintendente alle Gallerie per la Lombardia, era stato voluto proprio per capire "in che misura l'arte del Romanino parla alla coscienza, alla sensibilità di oggi". Romanino nostro contemporaneo, insomma. Contemporaneo all'inquietudine che sempre accompagna l'uomo che si interroga sul senso del vivere e della storia.

Tale inquietudine venne definita addirittura "romantica" da Guttuso: "un senso drammatico della scena, un senso drammatico della realtà" disse l'artista siciliano; non solo Romanino non era provinciale, ma "le tanto proclamate diseguaglianze stilistiche appartengono ai pittori che ricercano: quelli provinciali sono abilissimi ripetitori". Ancora, Romanino è per Guttuso un pittore che sente il Rinascimento nella sua pienezza e quindi anche nella sua crisi. Ecco dunque un altro termine chiave per comprenderne l'itinerario creativo e che lo collega inevitabilmente all'oggi: crisi. Crisi che fu umanistica, religiosa, politica e sociale e che trova preciso controcanto nella sua pittura, talvolta sgrammaticata, ma sempre segnata da una straordinaria urgenza espressiva.

Padre Balducci arriva addirittura a evocare un parallelismo con la poesia del Tasso, del quale, in Romanino, ritrova lo stesso tormento, l'angoscia che a suo dire si sostanzia in una smorfia dolente e caratterizza tutti i volti del pittore, dove si realizza una coincidenza tra umano e divino: "ritrovare – spiegava allora il religioso – il volto di Cristo non nelle sublimi immagini trionfali dell'arte rinascimentale ma nel volto degli uomini, dei brutti ceffi anche, da lui dipinti". Sulla stessa linea Pasolini, che vide Romanino addirittura prefiguratore di un'Italia che non ci fu ma che avrebbe potuto esserci se anche qui ci fossero state le riforme, anziché, disse con fare provocatorio, il petrarchismo cortigiano e il trionfalismo cattolico. "Un pittore internazionale fiorito nelle valli alpine", in costante dialogo col Gotico internazionale (inteso come "categoria mentale o stilistica nordica, addirittura danubiana") e sempre attento a restituire nella sua opera una variegata "galleria di ritratti psicofisici di personaggi", nel segno di una "caratterizzazione sociopsicologica" forse suggerita al poeta dalla sua stessa sensibilità neorealista. Un artista che supera il classicismo perché lo porta dentro di sé come "visione integra, totale, armoniosa del mondo", animato da una fede autentica "benché drammatica e turbata": "Egli è più moderno di quello che la società e la cultura italiana del suo tempo gli consentissero di essere – disse di lui Pier Paolo Pasolini – ed egli sfugge a questa stretta culturale storica in maniera alle volte scomposta, anche questa prefiguratrice di tipi pittorici e di convenzioni di strutture pittoriche future".

Tuttavia, il più convinto e originale cantore di Girolamo Romani resta Giovanni Testori con la sua singolarissima poetica degli ultimi, dei quali vedeva il ritratto non solo nei volti e nei corpi di Romanino, ma in tutti quei personaggi che costituiscono un'ideale galleria dell'arte bresciana, da Foppa a Ceruti. Nel 1987 a Pisogne, lanciando un accorato appello perché fossero salvati gli affreschi di Romanino in santa Maria della Neve, Testori proclamò che, se su un'ipotetica "Pinacoteca di Noè" dovesse salvarsi una sola opera, lui avrebbe scelto i "pitoti beceranti" del pittore bresciano. Ed è merito di Testori l'aver focalizzato l'attenzione nei suoi appassionati scritti sul plurilinguismo stilistico di Romanino, che ne fa il pittore della consapevole

rottura anticlassica, impetuoso sperimentatore di un impasto nel quale ribollono la cultura prospettica milanese, i colori e gli umori della laguna veneta, tratti gotici e grotteschi di derivazione düreriana, la concretezza tipicamente lombarda dell'attenzione al vero. Il tutto sempre animato da un spinta interiore di urgente religiosità. Come noto, il paradigma utilizzato da Testori fu quello del dialetto, ancora oggi ritenuto imprescindibile dagli studiosi, con particolare riferimento all'esperienza romaniniana in Valcamonica⁴: qui l'artista, con debordante irruenza, sovverte infatti i codici linguistici e del classicismo e del manierismo. Pisogne e Breno (meno Bienno, dove il suo furore sembra placarsi) sono contesti periferici, meno vincolanti e proprio per questo più aperti all'azzardato sperimentalismo del pittore: in questi affreschi palpita la storia di un'umanità popolarasca nella rustica, e talvolta sgraziata, fisicità dei corpi e nella dimessa semplicità degli abiti. Salvo prendersi abbacinanti rivincite come nel superbo Cristo caricato della croce di Pisogne, coperto da un manto rosato di fine bellezza e il cui sguardo si configge con insostenibile intensità nel cuore del fedele.



Girolamo Romanino, *Salita al Calvario*, circa 1534, affresco, Pisogne, Santa Maria della Neve

Come a dire: spiazza questa talvolta sfacciata mescolanza tra severe lezioni umanistico-antiquarie e intasamento realistico di insolente carnalità. Dopo Trento, dove l'arte di Romanino matura definitivamente al plurilinguismo con la sua capacità di misurarsi sui grandi temi della composizione in funzione architettonica, il suo dipingere si fa quindi racconto di scena, teatro. Con una scelta trasgressiva rivelatrice di autentiche inquietudini religiose del pittore e dei suoi committenti, che chiedevano di calare i fatti della storia sacra nell'esperienza quotidiana del popolo.

Dell'arte bresciana Testori, così prossimo a scontare sulla sua pelle quella che chiamava "l'inevitabilità dell'incarnazione, che spesso si fa insostenibile", apprezzava la "rivoluzionarietà paziente", lo stesso calore umano, reale, evangelico, che trovava nei *Promessi sposi* di Manzoni. Così stava coi poveri camuni di Romanino, perché lì c'era un modo di vivere "tutto polenta, tutto desco, forse più vicino al Vangelo". Lettura, la sua, animata da una terrestre ispirazione poetica e proprio per questo affascinante, anche se

non da tutti condivisa. D'altro canto, nell'arte Testori ha sempre cercato il vissuto corporale, l'impasto di carne e sangue fatto passare attraverso le maglie delle convenzioni stilistiche. Quello che, proprio facendo riferimento a Romanino, potremmo definire l'ingombro creaturale della realtà.

Nasce dunque la nostra mostra intorno alla bergamasca pala dell'Assunta, opera di alta qualità pittorica che il restauro ci restituisce in piena godibilità. In essa il linguaggio di Romanino, meno grottesco e deformato rispetto alla stagione camuna, appare comunque teso e anticlassico, pur se placato da una malinconica e raccolta spiritualità, meno carica della inquietudine introspettiva e delle luci affilate e gelide di un Lorenzo Lotto, che proprio a Bergamo conobbe una stagione fondamentale della propria parabola creativa.

C'è la firma della pittura bresciana del Rinascimento in questa pala. Ed è quello stupendo manto serico, dai riflessi grigio perlacei, che avvolge il corpo della Vergine, accompagnandone il volo al cielo, nonché quello dell'apostolo in ginocchio in primo piano.

Quel colore rimanda anzitutto a Vincenzo Foppa, il caposcuola della pittura lombarda, ai suoi umori ombrosi (si pensi al *San Girolamo* dell'Accademia Carrara, per restare a Bergamo).



Vincenzo Foppa, *San Girolamo*, 1485-1490, tempera su tavola, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00225 (particolare)

Dietro quel colore si cela poi l'appassionato omaggio di Romanino a un altro grande protagonista del Rinascimento bresciano, il lirico e ineffabile Giovanni Girolamo Savoldo, con il suo misterioso impasto tra luce di natura e luce di spirito. Quell'inargentarsi dei toni è anche la cifra distintiva del limpido Moretto con cui sovente Romanino dovette competere e al quale viene giustamente accostato in un gioco di parallelismi e confronti. Anche in questo caso, illuminante è la vicenda di quel luogo generatore di senso per l'identità e la storia di Brescia (e della pittura lombarda) che è la Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni.

Qui si consuma un confronto, a tratti soggiogante per lo spettatore, tra due giganti della storia dell'arte, stimolati a dare il meglio di sé pur nella rispettiva, forte identità artistica: "A destra la luce del meriggio, a sinistra la penombra, non dirò della notte, ma della cascina e della stalla", scrisse Testori a proposito, rispettivamente, delle tele di Moretto e Romanino. Il dialogo tra i due crea una sorta di campo di forze tra personalità apparentemente antitetiche ma in realtà complementari, secondo un approccio diretto alla realtà attraverso la vista, la luce, connesso ai valori che questa pittura vuole trasmettere vissuti con un senso di immanenza, quasi un precipitare del sacro nella storia⁵.

L'esposizione dà anche ai visitatori l'eccezionale opportunità di accostare per la prima volta insieme due capolavori dell'artista che ritraggono lo *Sposalizio della Vergine*: si tratta della stupenda tavola conservata in San Giovanni a Brescia, datata al 1518 – '20, e della più tarda tela oggi di proprietà del Banco di Brescia e forse un tempo collocata nella Basilica di santa Maria degli Angeli a Gardone Valtrompia. Entrambe le opere nacquero certamente a celebrazione di un'unione matrimoniale nell'ambito delle rispettive famiglie committenti: i Martinengo per la prima e i Rampinelli per la seconda, come testimoniato dall'angioletto in alto che reca tra le mani lo stemma nobiliare. E se la tavola sita nel Battistero della chiesa di San Giovanni (in posizione non felicissima) ha sempre goduto di grande fortuna critica, la seconda, col suo incedere pittorico più rapido e sfatto, benché straordinariamente efficace nella



Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Ultima cena*, 1521-1524, olio su tela, Brescia, San Giovanni Evangelista

resa degli effetti luministici, ha generato negli studiosi la convinzione di un intervento di bottega.

In San Giovanni a Brescia non c'è dunque solo la Cappella del Santissimo Sacramento. Dal ricchissimo patrimonio pittorico di questa chiesa – certamente la più importante della città sotto tale profilo – nella nostra mostra è ospitato anche il più piccolo Romanino conosciuto, quel *San Girolamo* dalla grammatica pittorica corsiva e liquida, quasi certamente nato per la devozione privata, oggi in deposito al Museo Diocesano di Brescia.

Una distesa contemplazione del mistero divino si realizza nella tela, oggi del Banco di Brescia, con la *Madonna col Bambino e san Paolo*. Un'opera che testimonia un'altra fase dell'arte di Romanino: quella quieta e meditabonda del quinto decennio del Cinquecento, forse ligia alle aspettative dei committenti, in una composizione equilibrata e pacatamente metaforica (l'erba "columbina" nelle mani della Vergine allude allo Spirito Santo, come la posizione del Bambino si riferisce invece al martirio sulla croce). Di pochi anni anteriore pare essere il *Crocifisso* oggi al Museo Camuno di Breno, opera di accentuato pathos nella sua addolorata spiritualità, segnato da un cielo corrusco e da un soffuso illuminismo. Testimonianza importante della devozione cristocentrica che si diffuse in questi anni sul modello di quanto avveniva Oltralpe già dal XV secolo, la tela si segnala anche per la presenza, sul verso dell'opera, di un abbozzo di *Madonna con Bambino e santa Caterina*, probabilmente accantonato in corso d'esecuzione dall'artista, ma comunque interessante per ricostruire il suo modo di dipingere.

Due opere raffiguranti la *Madonna con Bambino* testimoniano un tema sovente ripreso da Romanino nel corso della sua carriera d'artista. La prima, in particolare, proveniente da Calvagese della Riviera ma in deposito al Museo Diocesano di Brescia, si segnala per la freschezza dei suoi colori e la pacatezza della composizione.

Un'occasione sicuramente interessante offerta da questa piccola esposizione è rappresentata dalla possibilità di ammirare la *Scena eucaristica* di proprietà del Banco Popolare: un'opera unica nel catalogo romaniniano, di ardito sperimentalismo pittorico, sfrangiata e liquida nella pennellata, pervasa da una luce malata e dolente.

Un superbo capolavoro della maturità dell'artista è certo il *Compianto* di Ospitaletto, dipinto che trova nella vigorosa definizione del corpo di Cristo un impatto di stringente forza espressiva, accentuata dalle espressioni sofferenti degli angeli intorno. Ancora una volta una convivenza aspra, di lotta quasi, tra classico e anticlassico; ancora una volta la figurazione classica avvinghiata, in un corpo a corpo con la vita: ulteriore, potente testimonianza del precipitare del divino nella realtà, di cui Romanino, come in fondo tutta l'arte bresciana da Foppa a Ceruti, è stato incrollabile alfiere.

Fabio Larovere
Curatore

¹ A. Nova, *Romanino*, Torino: Allemandi, 1994, p. 36.

² Cfr. Nova, cit., p. 37.

³ Il dibattito si tenne a Brescia il 7 settembre 1965. La completa trascrizione dei vari interventi venne pubblicata solo nel 1976 da Grafo col titolo *L'arte di Romanino*, anche sull'onda dell'impressione suscitata in tutta Italia dalla tragica scomparsa, l'anno prima, di Pier Paolo Pasolini.

⁴ Cfr. F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino, un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Milano: Silvana Editoriale, 2006.

⁵ Cfr. il saggio di Barbara Maria Savy nel volume *Corpus Domini*, edito nel 2014 dalla parrocchia di San Giovanni a Brescia.





Opere in mostra

Girolamo Romanino

Assunzione di Maria Vergine

(1540-1545), olio su tela, 478 x 270 cm

Bergamo, Basilica di Sant'Alessandro in Colonna **Esposizioni:** Brescia, 1965, n. 54

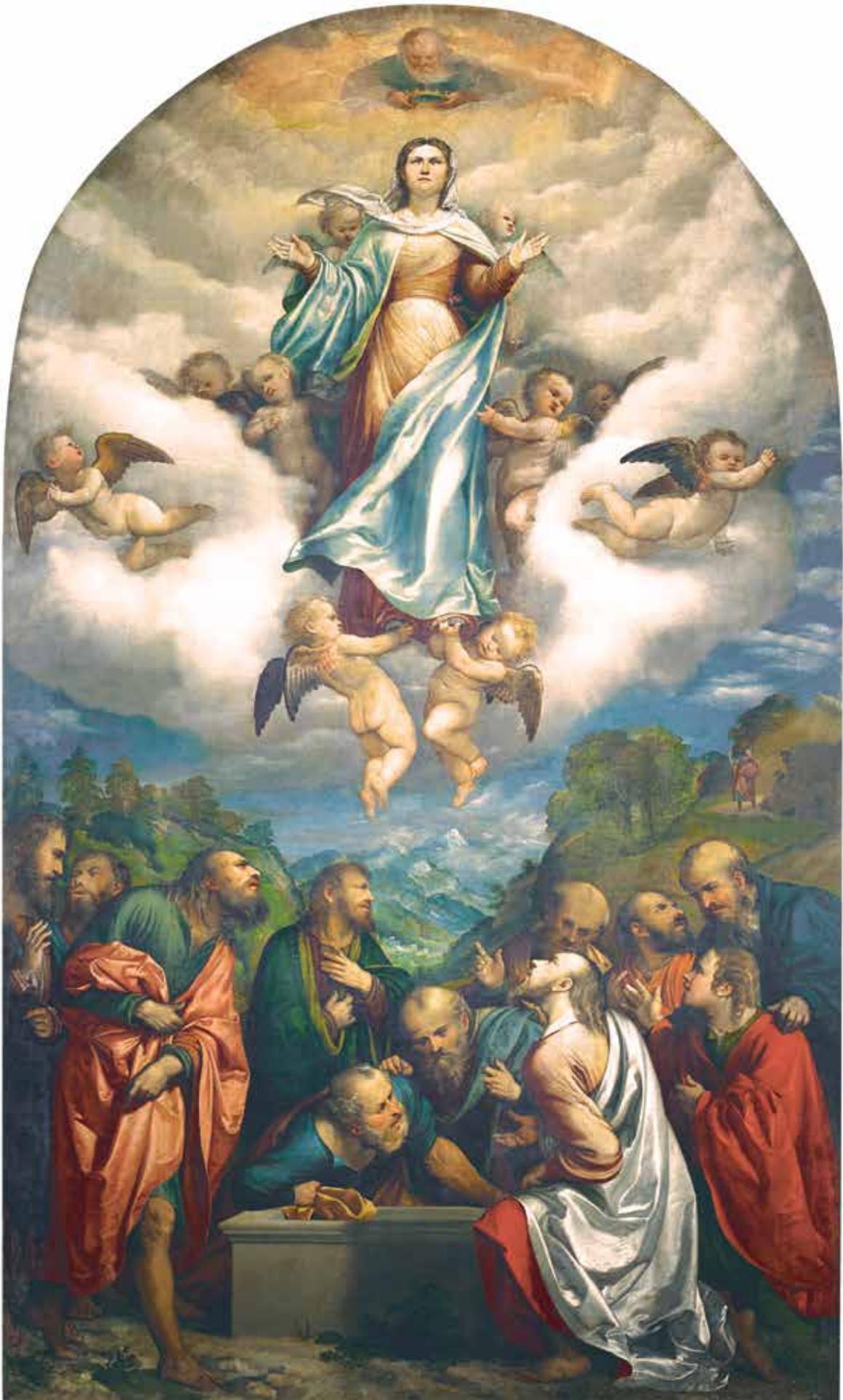
Sempre lodata dagli scrittori antichi a partire da Ridolfi, la tela è stata giudicata con freddezza da Ferrari (1961) che vi rintracciava «l'assenza di spunti originali [...] anche perché si accompagna a citazioni quasi letterali del Moretto [...] rifuse senza convinzione in una esecuzione che vede gli effetti cromatici più corretti e 'di mestiere' sovrapporsi una scrittura appuntita e quasi ridotta a cifra». La scena segue il tradizionale sviluppo voluto dall'iconografia con la Vergine che sale in cielo accompagnata dagli angeli e il gruppo degli apostoli raccolti attorno al sepolcro. Romanino introduce qui uno splendido sfondo di paesaggio con due ronchioni di monte che si aprono su un'innervata raccolta di cime di monti, del tutto inedita nella pittura coeva. La cronologia, sebbene non univoca nei diversi autori, la fa assegnare entro il 1540; solo Ballarin (1993), seguito da Nova (1994), ritiene che «solo a questo punto, attorno o dopo il 1545, [...] Romanino avrebbe dipinto la pala della chiesa di San Domenico, l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Sant'Alessandro in Colonna di Bergamo, lo *Sposalizio di santa Caterina* della parrocchiale di Calvisano, i due tondi con la *Madonna* degli Spedali Civili di Brescia e il *Cristo portacroce* della pinacoteca, la *Madonna fra i santi Lorenzo e Stefano* della parrocchiale di Pralboino, il *San Vincenzo fra i santi Pietro e Girolamo* della collezione Brunelli [ora in altra collezione privata]». Questa seriazione è convincente per l'evoluzione dello stile

dell'artista verso una costruzione meno violenta e ruvida, che rimedita sì ai caratteri moretteschi ma con il suo proprio modo di intendere la solennità della scena. Le derivazioni dall'*Assunta* di Moretto sono semmai una occasione per rimettere in ordine vecchi e nuovi ricordi, dai recenti dell'*Ascensione* di Santa Maria della Neve a Pisogne fino ai più antichi e tra questi, come rilevava Nova, anche l'*Assunta* di Nicolò Pizzolo e Andrea Mantegna nella Cappella Ovetari a Padova per la visione frontale e ieratica della Vergine, che fa rimontare il ricordo alla prima attività dell'artista. Piuttosto quella riduzione quasi a cifra delle figure rilevata da Ferrari la fa avvicinare (lo indica ancora Nova) all'*Ultima Cena* di Montichiari per quel farsi arrotondato delle figure che vivono di impreziositi cromatismi e che segna il distacco dalle opere dell'inizio degli anni Quaranta come le ante del Duomo di Brescia. Il cedere a una dimensione meno monumentale della figura e il farsi quasi decorativo della scena non è segno di poco convinto accoglimento delle istanze morettesche, ma di una nuova capacità di riflessione sul repertorio figurativo proprio e altrui in vista di una sintesi che giungerà entro pochi anni a quell'aggiornamento in senso manierista che segna la produzione di Romanino dagli anni Cinquanta del Cinquecento.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Ridolfi 1648, p. 254; Calvi 1676-1677, I, p. 510; Paglia 1692-1693, III, c. 5; Bartoli 1774, p. 9; Pasta 1775, p. 84; Tassi 1793, p. 37; Maironi Da Ponte 1819, I, p. 87; Crowe-Cavalcaselle 1871, II, pp. 389-390; Fenaroli 1877, p. 211; Da Ponte 1878, p. 21; Lübke 1885, p. 611; Jacobsen 1896, p. 29; Berenson 1907, p. 283; Nicodemi 1925, pp. 141, 194; Venturi 1928, pp. 815-818, 854; Pinetti 1931, p. 7; Berenson 1932, p. 485; Suida 1934, p. 550; Berenson 1936, p. 417; Gengaro 1940, p. 624; Galetti-Camesasca 1950, p. 2144; D'Ancona-Gengaro 1955, p. 630; Ferrari 1961, pp. 48, 326 e tav. 89; Bossaglia 1963, p. 1534; *Mostra...* 1965, pp. 112, 118, 171; Panazza 1965, pp. 55-56; Peters 1965, p. 168 nota 170; Berenson 1968, p. 365; Lumina 1977, pp. 13-126, 235; Pagnoni 1979, pp. 30-31; Panazza 1979, p. 85; Fiorio 1982, p. 209; Begni Redona 1985, p. 144; Frangi in *Pittura...* 1986, p. 196; Trudzinski 1987, p. 128; Frangi 1988, p. 823; Passamani in *I Piazza...* 1989, p. 173; Gheroldi 1992, p. 16; Ballarin 1993, p. 397; Nova 1994, pp. 327-328, n. 102, figg. 229-230; Ballarin 2006, p. 275.



Girolamo Romanino

Sposalizio della Vergine

(1518-1520 ca.), olio su tavola, 220 x 175 cm

Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista

Esposizioni: Brescia, 1878, n. 35; Brescia, 1920, s.n.; Brescia, 1939, n. 130; Brescia, 1946, n. 25; Zürich, 1948-1949, n. 746; Brescia, 1965, n. 18

Collocata in origine su un altare laterale della chiesa (le guide antiche la vedevano al quarto o al quinto di sinistra), è tra le opere più lodate dell'artista. Più volte provata dall'artista, la scena dello sposalizio della Vergine è qui inquadrata da un arco in pietra, che mostra una fuga prospettica leggermente decentrata, fungendo da quinta per suggerire un prolungamento dello spazio altrimenti schiacciato solo sul proscenio dove avviene la concitata scena nuziale: il vecchio Giuseppe, secondo la narrazione degli Apocrifi, è unito alla giovane Maria, abbigliata con un sontuoso manto, in origine azzurro, decorato con motivi a foglie di vite dorati, dal sommo sacerdote qui eccezionalmente raffigurato a capo scoperto. Attorno si assiepa il gruppo degli uomini e delle donne che assistono all'evento: gli uni in effervescente agitazione sono colti nell'atto di spezzare le verghe che hanno decretato la loro sconfitta; le altre più dimesse e in silenziosa attesa.

Già Bernardino Faino (1630-1669) considerava il dipinto «la più bella et bona opra di q.to autore, invero à superato se stesso, ed è laudata grandissimamente da periti» e più tardi Averoldo (1700) rilevava che «s'io avessi a contrapporre alcuna manifattura del Romanino ad una dell'insigne Tiziano, ma della primamaniera, altranonsceglierei». A questo contatto con il primo Tiziano va giustamente aggiunta quella componente ponentina che l'aggancia all'esperienza cremonese, per cui Ballarin (2006) sottolinea il lumeggiare capriccioso, la scrittura fortemente espressiva, il rigoglio delle forme e l'ipertrofismo del dato di natura, «fatti stilistici che sono certo esaltati

dalla tecnica e dalle dimensioni dell'affresco, ma che si ritrovano anche in una tavola coeva a quelle storie quale lo *Sposalizio della Vergine* della chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia» assegnabile, quindi, agli stessi anni, immediatamente prima o subito dopo gli affreschi cremonesi, tanto che Nova (1994) conclude che «se il dipinto non si trovasse a Brescia si dovrebbe datarlo all'autunno del 1519 tali sono i punti di contatto con il ciclo cremonese sia nelle singole figure che nell'impaginazione della scena». Per questo lo studioso preferisce, rispetto a buona parte della critica recente, assegnare la tavola all'epoca del ritorno a Brescia di Romanino, importante precedente per il lunettone con la *Messa di san Gregorio* della Cappella del Santissimo in San Giovanni o per la *Messa di sant'Apollonio in Santa Maria in Calchera* a Brescia. Il restauro del 2002 ha riportato in luce i valori cromatici della tavola, i preziosi trapassi cromatici e la capacità di orchestrazione della scena, compressa nel poco spazio segnato dall'arco sul quale è dipinta l'arma dei Martinengo, probabilmente committenti tavola, che determina un leggero spostamento ottico dello sfondo per assecondare la visione laterale dell'opera quando si trovava nella collocazione originaria.

La fortuna della tavola è testimoniata dalle riprese dello stesso Romanino nelle ante del Duomo nuovo di Brescia, negli affreschi di Santa Maria Annunciata a Bienno e nella tela oggi nella collezione del Banco di Brescia, oltre alla presenza di diverse copie antiche.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Faino 1630-1669, pp. 58-59; Ridolfi 1648, p. 253; Paglia 1660-1713c, p. 258; Averoldo 1700, pp. 77-78; Maccarinelli 1747-1751, pp. 118, 203, 208; Carboni 1760, p. 49; Oretti 1775, p. 50; *Delle pitture...* 1791, p. 22; Sala 1817, tav. XXXVII; Brognoli 1826, p. 162; Sala 1834, p. 111; Rosini 1851, V, p. 243; Odorici 1853, p. 144; Mündler 1855, ed 1985, pp. 84-85; Cocchetti 1859, p. 124; Crowe-Cavalcaselle 1871, II, pp. 383-384; Fenaroli 1877, pp. 206, 208; Da Ponte 1878, p. 22; Morelli 1880, p. 446; Odorici 1882, p. 109; Morelli 1886, p. 415; Fè D'Ostiani 1895 (1927), p. 402; Jacobsen 1896, p. 90; Berenson 1907, p. 284; Longhi 1917, p. 104; Nicodemi 1920, p. 136; Nicodemi 1920-1925, p. 34; Tarchiani 1920, p. 1; Nicodemi 1925, pp. 76, 80, 197; Venturi 1928, p. 825; Berenson 1932, p. 486; Suida 1934, p. 550; Berenson 1936, p. 418; Göring 1939, p. 270; *La pittura...* 1939, p. 243; Lechi^p 1939, p. 197; Morassi 1939, p. 322; Nicodemi 1939, p. 364; Gombosi 1943, pp. 25, 28; Pallucchini 1944, p. XL; *Pitture...* 1946, pp. 25, 43; *Kunstschätze...* 1948-1949, p. 273; Galetti-Camesasca 1950, pp. 2142, 2144; Pignatti 1957, p. 55; Ferrari 1961, pp. 26, 328 e tav. 24; Bossaglia 1963, p. 1046; Kossoff 1963, p. 77; Bossaglia 1965, p. 168; Ferrari 1965, p. 23 (ed. 1979, p. 130); *Mostra...* 1965, pp. 56-57; Cassa Salvi 1966, p. 3; Berenson 1968, p. 366; Ballarin 1970-1971, p. 93; Vezzoli 1975, p. 48; Panazza 1977-1981, I, p. 141; Rossi 1979, p. 54; Guazzoni 1981, p. 15; Tanzi 1987, p. 143; Begni Redona 1988, p. 137; Passamani in *I Piazza...* 1989, p. 169; Terraroli-Zani-Corna Pellegrini 1989, p. 118; Ballarin 1993, pp. 394-395; Nova 1994, pp. 237-238, n. 25, fig. 48; Dugoni in *La settimana...* 2003, pp. 11-14, n. 2; Ballarin 2006, pp. 120, 267, 269 e tav. XLIII; Frangi in *Romanino...* 2006, p. 24, fig. 8; Pavesi in *Duemila anni...* 2007, I, p. 218.



Girolamo Romanino

San Girolamo penitente

1519-1520, olio su tavola, 30,4 x 25,5 cm

Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista

(in deposito al Museo Diocesano di Brescia)

Esposizioni: Brescia, 1965, n. 15; Brescia, 1997, n. 13

Mai menzionata dalle fonti antiche, la piccola tavoletta è stata ritrovata da don Giuseppe Dester nella soffitta della chiesa di San Giovanni Evangelista. Ritrae il santo a mezzo busto che emerge potentemente dal fondo scuro; questi, col viso quasi di profilo, tiene nella destra un sasso col quale era solito percuotersi durante le lunghe penitenze e nella sinistra un Crocifisso che fa mostra di contemplare con intensità, secondo un prototipo che Passamani (1997) fa risalire all'incisione di Albrecht Dürer del 1496-1497 che ebbe vasta circolazione e grande fortuna. Per la prima volta dopo il ritrovamento era menzionata da Nicodemi (1925) che la vedeva collocata nell'Archivio della Fabbriceria. In stato di conservazione non ottimale, mostra lacune (ora risarcite da un restauro) nella parte inferiore e un generale impoverimento della pellicola pittorica che è ormai quasi del tutto privata delle velature. In epoca imprecisata la tavola è stata anche assottigliata e piallata sui quattro lati. Sembra tuttavia corretto pensare che nascesse come piccolo oggetto di devozione privata piuttosto che come frammento di una composizione più ampia per la coerenza interna

del dipinto sebbene di dimensioni molto ridotte. Avvicinata in precedenza al *San Girolamo* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, di qualche tempo precedente, è stata giustamente avvicinata da Nova alla tavola dello *Sposalizio della Vergine* della stessa chiesa, collocato verso il 1520. Rapporti palmari per la pennellata liquida e trasparente, i profili aguzzi, rilevati leggermente per via di sottili trapassi luministici (dei quali residuo è il bellissimo brano del panno bianco annodato sulla spalla, reso solo per rialzi di luce e il piccolo Crocifisso formato da fili di colore che costruiscono per via compendiaria la gracile *silhouette*) si possono istituire con la testa del Sommo Sacerdote della tavola dello *Sposalizio*, per la quale probabilmente il pittore si servì dello stesso modello. Semmai la concentrazione su una tavolozza quasi monocromatica permette di apprezzare particolarmente l'abilità dell'artista nel costruire le sue figure con monumentale sodezza anche quando si tratta di composizioni quasi in miniatura.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Nicodemi 1925, p. 197; Ferrari 1961, p. 328, tav. 24; Panazza 1962, pp. 434-435; *Mostra...* 1965, p. 53; Berenson 1968, p. 366; Vezzoli 1975, p. 85; Frangi in *Pittura...* 1986, p. 173; Nova 1994, p. 238, n. 26, fig. 49; Passamani in *Nel lume...* 1997, pp. 60-61, n. 13.



Girolamo Romanino

Madonna con il Bambino

(1520-1525), olio su tela, 98,6 x 86,5 cm

Calvagese della Riviera (Brescia), Chiesa della Cattedra di san Pietro (in deposito al Museo Diocesano di Brescia)

Esposizioni: Brescia, 1965, n. 32

Il gruppo della Vergine con il Bambino occupa tutta la scena: la Madonna, soda e monumentale, si avvicina dolcemente al Bambino, ritto sopra un ginocchio della donna. Questi si stringe al collo della madre cingendola con il braccio destro e, con la sinistra, gesto di tenera confidenza, tiene l'ampio manto blu come a difendersi da qualche improvviso timore. Lo sfondo è segnato da una tenda verde oliva bordata d'oro che copre parzialmente la vista sull'ambiente retrostante, una stanza vista in prospettiva della quale si intuisce la presenza sul lato sinistro.

L'attribuzione certa a Romanino risale alla mostra del 1965, sebbene fosse ritenuta del maestro bresciano già in precedenza, nelle relazioni ottocentesche. Lo stato di conservazione non ottimale, già constatato in occasione del restauro del 1965, è stato confermato da quello del 2009 che ha, tuttavia, restituito un

maggiore equilibrio alla scena, recuperando anche parte della policromia residua sulle fasce perimetrali, ripiegate quando la tela venne ridotta per essere adattata alla cornice marmorea seicentesca. La libertà della pennellata con la quale l'artista plasma l'opulento Bambino Gesù, costruito per via di segni ricchi di materia che definiscono sinteticamente l'impianto plastico e la costruzione ampia della Vergine, avvolta in quei panneggi larghi e quasi svolazzanti che ricordano da vicino i *Profeti* del sottarco della Cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia, permettono di agganciarla, come proposto da Nova, agli anni 1523-1524, mentre l'artista era impegnato appunto nella realizzazione delle prime tele per la cappella bresciana.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Relazione 1873, p. 13; *Relazione* 1875, p. 20; *Calvagese...* 1905, p. 9; *Mostra...* 1965, p. 78; Nova 1994, p. 246, n. 33, fig. 67.



Girolamo Romanino

Cristo morto compianto da angeli

(1535 ca.), olio su tela, 86,4 x 109,5 cm

Ospitaletto (Brescia), Chiesa di San Giacomo

Maggiore

Esposizioni: Brescia, 1965, n. 50; Trento, 2006, n. 29

Il recente restauro ha liberato la tela dalle pesanti ridipinture che interessavano tutta la superficie e ha dimostrato che non ha subito decurtazioni o riduzioni. Restituata alla sua fredda gamma cromatica, la tela di Ospitaletto è riconosciuta ormai dalla critica come autografa, superando le incertezze che l'avevano fatta assegnare prima alla scuola da Calabi (1935) e accolta con qualche perplessità da Ferrari (1961) e da Berenson (1968), mentre sull'autografia insistevano già Lechi (1939), Panazza (1965) e Boselli (1965), sebbene, come notava Casarin (2006), «l'opera ha sempre ricevuto scarsa attenzione dalla critica, presumibilmente a causa della convinzione che si trattasse di un frammento e non di una prova autonoma, peraltro parte di un palinsesto volutamente progettato», ossia la pala con la *Risurrezione*, compiuta in seguito da Antonio Gandino.

La figura del Cristo morto occupa in diagonale tutta la tela ponendosi, con il grigiore livido dell'incarnato, in contrapposizione con la vivacità dei colori delle vesti e dell'incarnato degli angeli. La scena, stipata tanto da non lasciar spazio quasi allo sfondo, pare la reinterpretazione di un rilievo antico secondo i caratteri anticlassici della pittura di Romanino e prelude agli esiti manieristici della sua pittura nell'ultima fase della sua carriera.

Circa la datazione Nova propone di agganciarla alla realizzazione delle ante d'organo del Duomo

nuovo di Brescia, quindi entro il 1540, mentre Casarin la colloca poco prima, e comunque nel secondo quinquennio degli anni Trenta per la potente costruzione del corpo del Cristo, plasmato nei toni grigi dell'umore cadaverico, contrapposto alla sgrammaticata disposizione degli angeli che emergono, quasi solo costruiti col colore, dall'ombra profonda dello sfondo. Si rilevano, d'altro canto forti connessioni, oltre che con le tele per il Duomo nuovo, anche con la *Deposizione e santi*, della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, proveniente dalla cittadina chiesa di San Giuseppe, con la quale condivide la posa abbandonata del Cristo morto ma che, per lo stato di conservazione assai precario, non offre appoggi se non dal punto di vista tipologico. Questa cronologia può essere appoggiata anche alla possibile committenza da parte di Paolo Aleni, parroco di Ospitaletto e canonico della Cattedrale di Brescia (il quale, con il fratello Agostino, otteneva nel 1553 dal vescovo Durante Duranti il patrocinio gentilizio sulla parrocchiale) che avrebbe potuto commissionare a Romanino la tela per la piccola chiesa del paese che, all'epoca, aveva un solo altare, ma dov'era attiva la Scuola del Santissimo Sacramento alla quale poteva essere destinata.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Calabi 1935, p. XXV; Lechia 1939, p. 92; Guerrini 1947, p. 15; Ferrari 1961, p. 336; Boselli 1965, p. 208; *Mostra...* 1965, p. 106; Cassa Salvi 1966, pp. 5, 7; Sciolla 1966, p. 47; Berenson 1968, p. 368; Anelli 1994, pp. 135-136; Nova 1995, p. 319, n. 91, fig. 218; Casarin in *Romanino...* 2006, p. 168, n. 29; Pavesi in *Duemila anni...* 2007, I, p. 258.



Girolamo Romanino

Cristo crocifisso

(1543-1545 ca.), olio su tela, 74,5 x 53,5 cm

Breno (Brescia), Museo Camuno

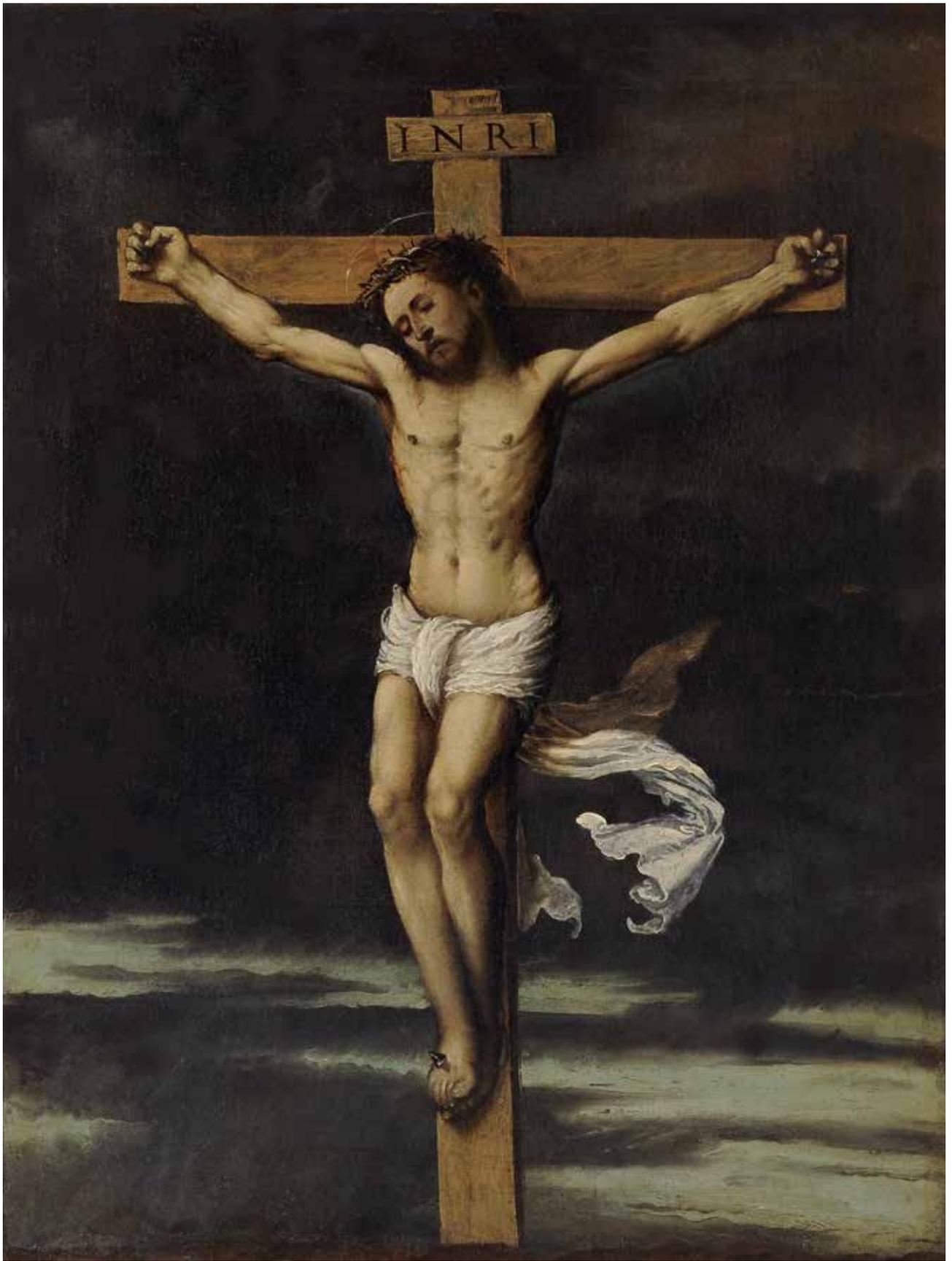
La tela, in buone condizioni di conservazione, appartenne al sacerdote brene­se Romolo Putelli, nella cui raccolta, confluita a formare il Museo Camuno (cfr. Piazza 2013), la segnalò Giorgio Nicodemi (1925) con la corretta attribuzione a Girolamo Romanino. Non è dato sapere, purtroppo, se provenisse *ab antiquo* dal territorio camuno, dove Romanino si trovò a lavorare a più riprese per le comunità di Breno, Bienno e Pisogne. Durante il recente restauro compiuto nel laboratorio di Romeo Seccamani di Brescia (2000), il dipinto è stato rintelato, levando una precedente foderatura che occultava, sul verso, una scena raffigurante la *Madonna col Bambino e santa Caterina* (Gnaccolini 2000). Il fatto che la tela fosse dipinta su entrambi i lati non rispondeva, come si potrebbe pensare, all'intenzione di eseguire uno stendardo bifronte, bensì era l'esito, abbastanza comune, di un riuso. Ciò è dimostrato dalle ridotte dimensioni del supporto, rispetto a quelle di un'opera processionale, e dal livello di "non finito" che caratterizza la pittura sul verso, dove emerge la tecnica di Romanino, il quale, a fine carriera, dipingeva quasi di getto, senza l'avvallo del disegno preparatorio e dell'imprimatura. Sono infatti visibili, oltre a pentimenti che interessano vari settori, alcuni dettagli soltanto abbozzati e rimasti pertanto allo stadio di incompiutezza. Alla luce di ciò si può immaginare che il pittore, dopo aver abbandonato, per chissà quale motivo, l'esecuzione della *Madonna col Bambino e santa Caterina*, sfruttò l'altro lato per apporvi, in modo definitivo, la rappresentazione del *Cristo crocifisso* (Passoni 2006). Il Cristo, la cui testa è leggermente reclinata verso sinistra, si staglia contro un cielo solcato da striature plumbee, secondo quanto si legge nei *Vangeli*: «era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio» (Lc 23, 44). Nella fissità dell'episodio, caratterizzato da un assoluto silenzio, l'unico spunto dinamico è offerto dal perizoma, che nella penombra si accende di improvvisi bagliori. La pennellata fluida di quest'ultimo dettaglio, da confrontare, per tipologia, con alcuni modelli nordici dell'ambito dei Cranach (si veda, tra i molti esempi possibili, la predella del

politico di Wittenberg; cfr. B. Noble, *Lucas Cranach the Elder. Art and devotion of the German reformation*, Plymouth 2009, pp. 97-137), avvalorata una datazione del dipinto intorno alla metà del quinto decennio del Cinquecento, periodo che coincise per Romanino con un breve "ritorno all'ordine" (A. Nova, *Centro, periferia, provincia: Tiziano e Romanino*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento, a cura di L. Camerlengo - E. Chini - F. Frangi - F. de Gramatica, Milano 2006, p. 60), scandito da opere la cui carica patetica lascia il posto a una maggior introspezione. Nella tela del Museo Camuno di Breno si registra infatti una dimensione austera e raccolta, non corrispondente appieno alla percezione del pittore "anticlassico" che emerge, invece, in altri esemplari autografi, in parte simili per iconografia, come il *Crocifisso con Maria Maddalena* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, già nella collezione di Giovanni Testori (cfr. Savy in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 188-190). Anche in quest'ultimo caso, la critica, a partire da Roberto Longhi (1926, p. 149), ha suggerito confronti con Albrecht Altdorfer e, soprattutto, con Lucas Cranach il Vecchio (C. Parisio, *Ipotesi sul Savoldo*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1989», Brescia 1989, p. 450; Passoni in *Romanino... 2006*, p. 198). Malgrado questi rapporti siano giustificati, resta tuttavia da capire se, per Romanino, l'approfondimento di temi di così profondo impatto spirituale fosse il risultato di una suggestione, «morale ancor prima che culturale» (B. Passamani, *Dal Cardinal di Trento agli «homini da Pisogni»*, in Id., *Romanino in Santa Maria della Neve a Pisogne*, Brescia 1990, p. 56), nei confronti del mondo riformato. Non sembra in ogni caso una coincidenza che il *Cristo crocifisso* trovasse interpreti di rilievo anche nel vicino ambito bergamasco, grazie a Lorenzo Lotto (P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Bergamo 1998, p. 174 nota 39) e a Giovan Battista Moroni (M. Gregori, *Giovan Battista Moroni. Tutte le opere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, III, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo 1979, pp. 154, 316).

Filippo Piazza

Bibliografia

Nicodemi 1925, p. 196; Panazza 1939, p. 18; Ferrari 1961, p. 327 e tav. 88; Panazza 1965, p. 113; Lucchesi Ragni, in Breno... 1994, p. 13; Nova 1994, pp. 320-321; Gnaccolini in *Il Cinquecento lombardo...* 2000, p. 264; Giorgi 2004, p. 293; Ballarin 2006, p. 167; Passoni in *Romanino* 2006, p. 196; Piazza, in *Museo Camuno...* 2013, pp. 26-29; Savy in *Pinacoteca...* 2014, p. 188.



Girolamo Romanino

Sposalizio della Vergine

1545-1550, olio su tela, 214 x 172 cm

Brescia, Collezione UBI - Banco di Brescia

Esposizioni: Brescia, 1965; Gardone Valtrompia, 1988-1989

Provenienza: Gardone Valtrompia, San Carlo?

La provenienza del dipinto dalla chiesa di San Carlo a Gardone Valtrompia è stata proposta da Sandro Guerrini che riteneva di riconoscerla in quella "Pittura del Romanino" recensita nel *Giardino della Pittura* di Francesco Paglia, nella sezione dedicata al territorio. La tela veniva ricordata anche in seguito e meglio descritta, fino all'alienazione, avvenuta nel 1947. Zambolo (2012) ha invece confutato l'ipotesi che essa provenisse in precedenza da Santa Maria degli Angeli, sempre a Gardone, proposta ancora da Guerrini che, sulla base di una notizia riportata da Luigi Falsina, la diceva donata da Laura Moretti che l'avrebbe acquistata a seguito delle soppressioni napoleoniche. La tela, infatti, non risulta tra quelle requisite negli inventari napoleonici; d'altro canto, non avrebbe potuto essere in San Carlo al tempo di Paglia.

Riconosciuta come opera tarda ma autografa di Romanino da Panazza (1965) era ammirata da Magugliani (1965) che la riteneva superiore all'esemplare di San Giovanni Evangelista a Brescia e la considerava cronologicamente precedente alla tavola (Magugliani 1968). Solo Nova non ne riconosce l'autografia e la ritiene una copia antica. Rispetto all'esemplare di San Giovanni, la tela – che presenta nella chiave di volta dell'arco,

anziché lo stemma dei Martinengo quello dei Rampinelli – mostra un *ductus* più sciolto e a tratti quasi trascurato che l'avvicina alla produzione della seconda metà, se non alla fine, degli anni Quaranta per quel lavorare a larghe campiture che aumentano il senso del contrasto luministico e una certa ridondanza nella resa cromatica delle superfici (cfr. F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento, a cura di L. Camerlengo - E. Chini - F. Frangi - F. De Gramatica, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, p. 40). Anche la disparità qualitativa che si nota in alcune parti, soprattutto nei personaggi di contorno, può essere imputata all'intervento della bottega che stava, in quegli anni, guadagnando un ruolo maggiore nella produzione dell'artista. Il giudizio di Magugliani che la riteneva superiore alla tavola è forse dovuta a quel senso di alleggerimento dei volumi che allenta la tensione costruttiva delle opere del primo periodo e si allinea a quella ricomprensione della sgrammaticatura, tipica di Romanino, entro i caratteri dell'incipiente manierismo dell'artista.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Mostra... 1965, p. 55, n. 18; Magugliani 1965, p. 2; Magugliani 1968, p. 28; Guerrini il *La pittura...* 1988 [2000], p. 84; Nova 1994, p. 238 (copia antica); Zambolo 2012, p. 88, n. 10.



Girolamo Romanino

Madonna con il Bambino e san Paolo

(1545-1550), olio su tela, 93 x 120 cm

Brescia, Collezione UBI - Banco di Brescia

Esposizioni: Brescia, 1878, n. 45; Trento, 2006, n. 45

La tela è giunta nella collezione del Banco di Brescia a seguito dell'acquisto, prima del 1961, dall'ultimo proprietario, Adriano Grasso Caprioli. In precedenza si trovava nella collezione di Tommaso Caprioli, quando figurava nella *Esposizione della pittura bresciana* del 1878 e da lì passava per via matrimoniale in quella di Filippo Grasso che la cedeva, tramite il restauratore Moneghini, al conte Cariani nel 1944, per tornare ai Grasso Caprioli nel 1953. Probabilmente durante la permanenza nella collezione Corniani, la tela ha subito un pesante intervento di restauro al quale si devono imputare le pesanti ridipinture e la decurtazione di una porzione del dipinto nella parte inferiore che hanno molto pesato sulla valutazione critica della tela, fino a far pensare a un ampio intervento della bottega, che la fa collocare nella seconda metà degli anni Quaranta, quando sappiamo che la bottega dell'artista era particolarmente nutrita di collaboratori (Passoni 2006). A questa cronologia avanzata giungeva Nova, preferendola a quella proposta da Ferrari (1961) che, avvicinandola alla pala di Pralboino, l'assegnava al 1535 circa o a quella di Cook (1986) che l'avanzava al 1540 per le affinità cromatiche con l'*Adorazione dei Magi* di San Nazaro a Brescia o alle ante del Duomo nuovo di Brescia, terminate nel 1541. Questo aggancio cronologico pare corretto mettendola in rapporto con opere collocabili nel corso degli anni Quaranta, come la *Madonna con il Bambino*, oggi nella quadreria degli Spedali Civili di Brescia, avvicinabile per le aureole, il mantello bordato d'oro e i due bambini (Nova) o il *Compianto*

di Cizzago per la forma delle mani del santo che, tuttavia, Passoni (2006) ritiene assai meno sfatte, così come i visi che «segnano uno stacco dalla restituzione plasticamente definita di questo» che s'inserisce nella produzione della seconda metà degli anni Quaranta che Frangi (2006) vede caratterizzata «da una condotta pittorica vibrante e poco rifinita, a tratti veramente grezza». Si deve comunque avvicinare il dipinto anche a quello un tempo in San Pietro in Oliveto (poi in Santa Brigida) e oggi nella Casa dei Gesuiti di Gallarate per la potente costruzione delle figure plasmate nel colore che si fa tagliente nei rialzi luministici dei bordi della tenda verde oliva e nel trattamento dell'elsa della spada oltre che nel semplificarsi dei visi femminili che, come proposto da Nova, la fanno assegnare agli ultimi anni del decennio. La scena, un'intima sacra conversazione che nella costruzione rimanda a prototipi più antichi dello stesso Romanino e recupera, particolarmente nella figura della Vergine, sebbene in controparte, un testo antico come l'affresco della chiesa di San Pietro a Tavernola Bergamasca (1512 circa), è dominata dal Bambino, la cui posizione a braccia allargate, rigida e forzata, lascia supporre un riferimento alla passione di Cristo che riecheggia il passo paolino di Galati 6, 14 (*Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Jesu Christi*) così come, già ricordato da Cook, il mazzolino di erba colombina tenuto in mano dalla Vergine, è richiamo simbolico allo Spirito Santo.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Da Ponte 1878, p. 23; Nicodemi 1925, p. 197; Ferrari 1961, pp. 327, 329; Cook 1986, p. 158; Nova 1994, p. 338, n. 113, fig. 241; Frangi in *Romanino...* 2006, p. 38, nota 20; Passoni in *Romanino...* 2006, p. 204, n. 45; Zambolo in Terraroli 2012, p. 90, n. 11.



Girolamo Romanino

Scena eucaristica

(1550 ca.), olio su tavola, 83,2 x 97 cm

Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

(Banco Popolare)

Esposizioni: Bergamo, 1996, n. 5; Bergamo, 2000; Romano di Lombardia, 2008, n. 3; Monza, 2012; Romano di Lombardia, 2013

Provenienza: Firenze, collezione privata

Publicata da Maria Luisa Ferrari (1961), su segnalazione di Roberto Longhi, mentre si trovava in collezione privata fiorentina era collocata dalla studiosa verso il 1535 indicando nella *Messa di san Gregorio* il probabile soggetto. L'impostazione della scena è, d'altro canto, a prima vista identica: un sacerdote, davanti all'altare, sta per distribuire l'eucaristia a un gruppo di fedeli inginocchiati alla balaustra. La somiglianza dell'impostazione con la pala della chiesa di Santa Maria in Calchera a Brescia non permette, tuttavia, di riconoscere l'identità del soggetto: la mancanza dei santi Faustino e Giovita, l'abbigliamento del sacerdote e la presenza di un cappello cardinalizio sulla mensa dell'altare indicano che si tratta di un altro episodio, ad oggi non riconosciuto. La datazione verso la metà degli anni Trenta proposta da Ferrari non è accolta da Nova che preferisce spostarla verso il 1545-1550, e comunque nella tarda

attività dell'artista, prossima agli aggiornamenti in senso manierista che la pittura di Romanino assume nel corso degli anni Cinquanta, dagli affreschi di palazzo Averoldi a Brescia, fino alle tele già nella cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro de Dom raffiguranti l'*Acqua dalla roccia* e la *Caduta della manna* del 1555 circa. La collocazione nella produzione estrema e la rapidità, talvolta sommaria nell'esecuzione di alcune figure, dovuta certamente anche allo stato di conservazione in alcuni luoghi non ottimale, ha fatto avanzare a Frangi (2006) l'ipotesi che la stesura si debba in parte alla bottega, proposta accolta con cautela da Facchinetti (2008) che ha sottolineato quanto lo stato di conservazione possa pesare su questa proposta attributiva.

Giuseppe Fusari

Bibliografia

Ferrari 1961, p. 322 e tav. 87; Bossaglia 1963, p. 1062; Nova 1994, p. 337, n. 112, fig. 240; Frangi in *Dalla Banca...* 1996, pp. 35-36; Frangi in *Romanino...* 2006, p. 38, nota 20; Facchinetti in *Collezione...* 2008, p. 14.



Alessandro Bonvicino, detto il Moretto

***Madonna in trono col Bambino fra i santi Andrea,
Eusebia, Domno e Domneone***

(1536-1537), olio su tela, 224 x 174 cm

Bergamo, Chiesa di Sant'Andrea

Esposizioni: Brescia, 1988, n. 53; Londra, 2014-2015, n. 1

Il trono della Madonna con il Bambino è issato sopra un monumentale gradone, addossato ai resti di un'architettura colossale. Dalla presenza della pavimentazione si intuisce che siamo in prossimità di un portico, aperto verso un brano di paesaggio. Il Bambino cerca di divincolarsi dall'abbraccio della Madonna, rivolgendosi a Sant'Andrea che regge a fatica una pesante croce di legno, simbolo del suo martirio e della futura passione di Cristo. Attraverso un articolato intreccio di sguardi i fratelli Eusebia e Domno si rivolgono all'osservatore, mentre il loro zio Domneone è in comunicazione con la Madonna. Questi tre Santi sono riccamente abbigliati e reggono la palma del martirio: secondo una tradizione medievale sarebbero protomartiri bergamaschi, uccisi all'inizio del IV secolo, durante le persecuzioni dell'imperatore Massimiano (*Cenni* 1847, p. 22).

Il dipinto è citato, per la prima volta, da Carlo Ridolfi (1648, p. 265) nel profilo biografico dedicato al Bonvicino, puntualmente descritto nel soggetto: "Nostra Donna con li Santi Domno, Domneo, & Eusebia patritij Bergamaschi, della famiglia Claudia". Per tre secoli è la pala dell'altare maggiore della chiesa (Calvi 1661-

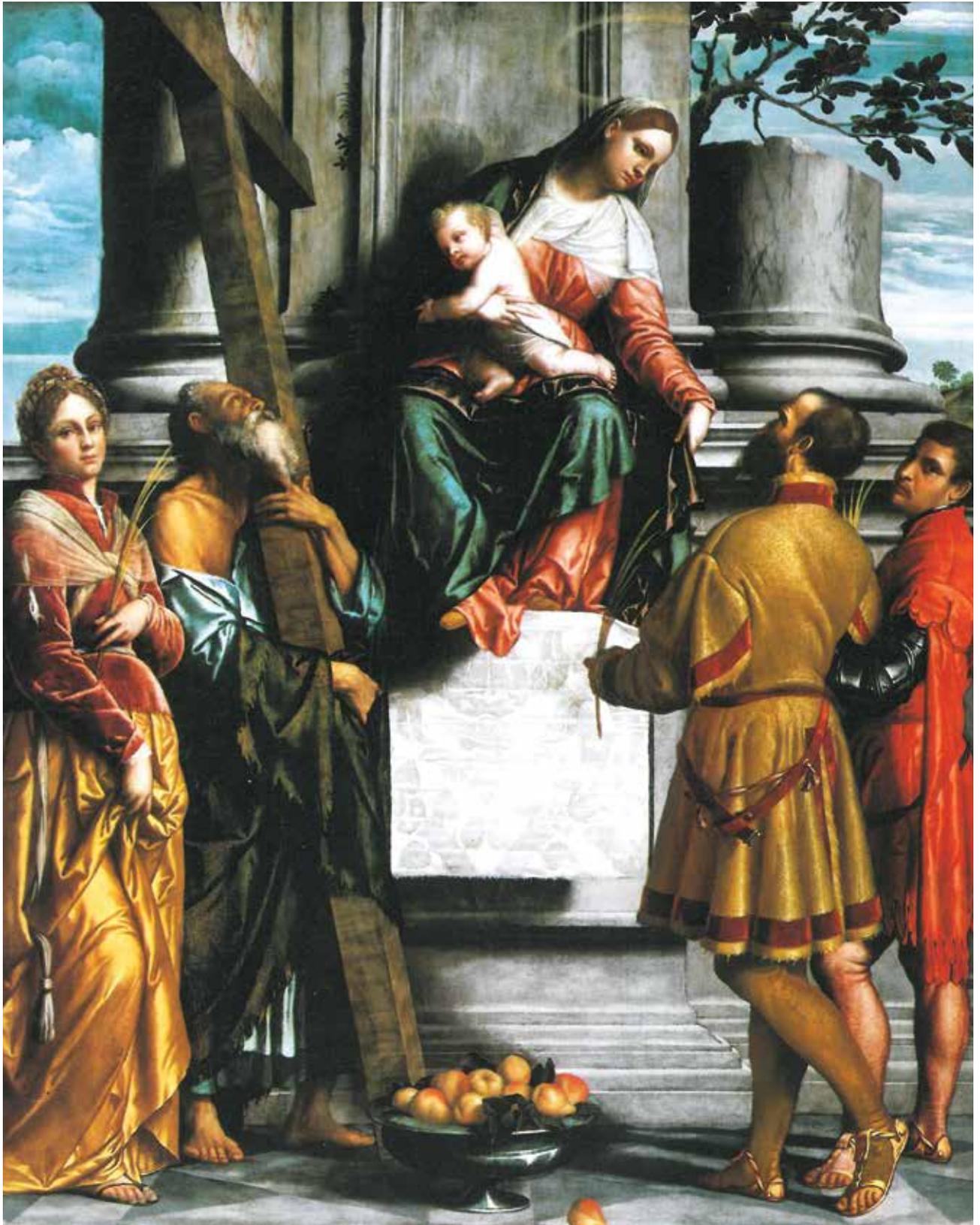
1671, p. 19), fino alla ricostruzione dell'edificio alla metà dell'Ottocento, quando è trasferita in una cappella laterale.

Il dipinto ha sempre goduto di grande stima, sia letteraria che figurativa (Facchinetti 2012, p. 35). In particolare è merito di Roberto Longhi (1929, p. 113) aver colto la modernità del brano della natura morta, precedente imprescindibile per il futuro sviluppo del genere in senso autonomo, a partire dalla *Canestra* di Caravaggio all'Ambrosiana.

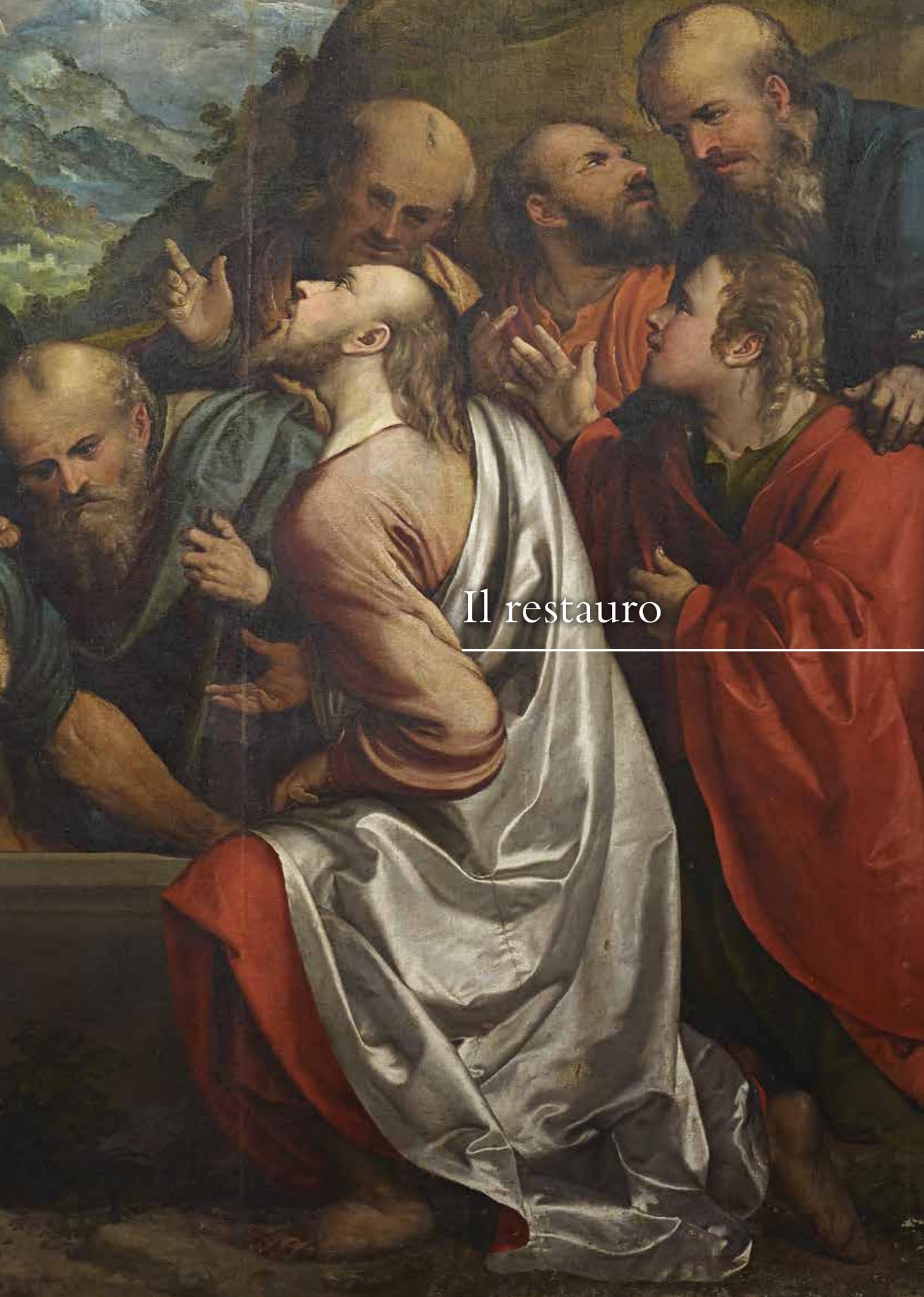
Il ritrovamento della documentazione d'archivio relativa all'opera ha chiarito la natura e l'epoca della commissione (Rodeschini 1981, pp. 24-28). Nel 1534 la Vicinia di Sant'Andrea decide di arricchire la propria chiesa con una pala d'altare. In qualità di rappresentante della comunità elegge Marcantonio Grumelli, marito di Medea Rossi e padre di Gian Gerolamo, al fine di occuparsi della faccenda. Il 17 giugno 1536 il pittore Alessandro Bonvicino detto il Moretto riceve un anticipo sull'esecuzione dell'opera, saldata il 24 novembre 1537. Le date rendono impercorribile l'ipotesi che l'allievo Giovan Battista Moroni abbia avuto una parte in causa nel lavoro, così come è stato supposto (Vertova 1976, p. 91).

Bibliografia

C. Ridolfi, *Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato* [1648], edizione critica a cura di D. von Hadeln, I, Berlin 1914. D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo* (1661-1671), a cura di G. Bonetti, M. Rabaglio, Cinisello Balsamo 2008. *Cenni sulla dedicazione del nuovo tempio di S. Andrea*, Bergamo 1847. R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, II, *I precedenti* [1929], in *'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 97-143. L. Vertova, *Bianca Vertova Puella e Santa*, in "Antichità Viva", XV, 1, 1976, pp. 6-10. M. C. Rodeschini, *Note sulle due pale del Moretto a Bergamo*, in "Notizie da Palazzo Albani", X, 2, 1981, pp. 23-34. S. Facchinetti, *L'eredità di Giovan Battista Moroni a Bergamo*, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2012, pp. 35-37.







Il restauro



Restauri popolari

Abbiamo sostenuto, nel corso del tempo, innumerevoli restauri di opere d'arte; ne siamo orgogliosi. L'elenco degli interventi realizzati dalla Fondazione Credito Bergamasco è davvero cospicuo e tocca manufatti disseminati su tutto il territorio – bergamasco e non – di operatività della Banca (ora Divisione del Banco Popolare). Sia musei che parrocchie, sia enti che comunità territoriali hanno potuto contare sul nostro appoggio solidale e concreto; e continueranno ad averlo.

La riscoperta e la salvaguardia del patrimonio artistico sono per noi una priorità. Questa prospettiva ci permette di mettere in sicurezza alcuni valori comuni, costituiti dalle opere d'arte. La nostra scelta è condivisa, e apprezzata, da un numero sempre crescente di persone. Ciò ci sprona a continuare sulla stessa strada. È diventata una attesa consuetudine presentare in anteprima, nel nostro Palazzo Storico, opere d'arte restaurate, riportate al loro antico splendore con un diuturno lavoro realizzato direttamente nella Sala del Consiglio.

La formula di ospitare, per gli interventi più rappresentativi, l'opera in corso di restauro sta ottenendo successo perché nasce *in primis* come operazione di servizio alla Comunità, la quale risponde con crescente entusiasmo, avendo l'opportunità di seguire, passo dopo passo, i restauri. Nelle esposizioni il pubblico può interloquire con i restauratori, ammirare le opere da vicino, approfondire le tematiche storico-artistiche tramite le visite guidate. Il tutto in modo assolutamente gratuito.

La sensibilizzazione verso il patrimonio storico-artistico passa attraverso la sua conoscenza. Perciò i maestri restauratori si mettono a disposizione durante periodici incontri pubblici; i principali esiti degli interventi e delle ricerche diagnostiche preliminari sono raccolti in specifiche pubblicazioni; la divulgazione è capillare in un'operazione che non è solo di ripristino ma, nel contempo, culturale e sociale.

Resta inteso che – oltre agli importanti restauri realizzati presso la sede centrale della Banca – proseguono gli interventi eseguiti in loco presso le relative comunità locali.

Nella Sala Consiliare del Palazzo Storico, dal 2008 ad oggi sono transitate oltre venti opere d'arte bisognose di cure, ripristinate in modo rigoroso da professionisti qualificati sotto l'autorevole direzione dei funzionari della Soprintendenza preposta.

I principali interventi sostenuti dalla Fondazione sono andati a sostegno di opere di Giovan Battista Moroni, di Lorenzo Lotto (tra cui pressoché tutte le opere bergamasche inviate alla prestigiosa mostra tenutasi alle Scuderie del Quirinale a Roma), di Alessandro Bonvicino detto il Moretto e di Alessandro Allori. Nel corso del 2014 – oltre alla pala di Zogno del Palma, ripristinata e riconsegnata alla parrocchia di origine – sono stati restaurati due importanti polittici bergamaschi di Palma il Vecchio, esposti nella prima mostra internazionale dedicata al pittore promossa da Fondazione Creberg in occasione di Expo 2015. Infine il recupero eccezionale della pala di Santo Spirito di Lorenzo Lotto è stata l'occasione per una sua esposizione presso il Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, avviando una incredibile collaborazione tra la nostra Fondazione e il più importante Museo del mondo.

Ora è l'occasione di presentare una monumentale opera d'arte di Gerolamo Romanino, considerato tra i maggiori pittori lombardi del Rinascimento. Si tratta della sua unica pala d'altare conservata in territorio bergamasco. Il restauro ha gettato nuova luce su un dipinto dimenticato e bisognoso di cure.

Con questo spirito intendiamo proseguire su una via che siamo felici di continuare a percorrere, spronati dal sincero incoraggiamento della gente che, sempre più numerosa, affolla le nostre iniziative.

Bergamo, giugno 2015

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg

Spigolature sulla storia conservativa del Romanino

Durante la prima guerra mondiale la grande pala di Romanino, importante testimonianza dell'attività bergamasca del pittore chiamato probabilmente dal parroco di origine bresciana Donato de Fenarolis¹, venne ricoverata a Roma insieme ad altri quattro dipinti provenienti da Sant'Alessandro in Colonna, tra i quali la "dirimpettaia" pala di Cavagna con i SS. Pietro, Paolo e Cristoforo, e a opere provenienti da tutto il territorio bergamasco (per un totale di 80 dipinti)². La pala faceva parte di un carico di opere d'arte provenienti dalle città del nord Italia che vennero trasferite a Roma, parte nei depositi di Palazzo Venezia e parte a Castel Sant'Angelo, dopo la disfatta di Caporetto, "che aveva non solo avvicinato il fronte della guerra, ma aveva reso incerti e labili i confini delle linee di difesa e tragicamente minacciose e incombenti le incursioni aeree nemiche"³.

Questo fatto va tenuto presente una volta che si voglia brevemente ripercorrere la storia conservativa del monumentale dipinto che aveva già subito un pesante rimaneggiamento nel formato all'epoca del trasferimento dell'altare dalla prima cappella destra entrando alla crociera (entro il 1713), a seguito di impegnativi lavori di ricostruzione che interessarono l'intera chiesa a inizio Settecento⁴.

Una seconda trasformazione data all'epoca della realizzazione della nuova ancona in "stile impero" su disegno dell'ing. Pietro Pestagalli di Milano, tra 1835 e 1837⁵ (è l'ancona attuale), quando venne ricostruita la centina originaria, tamponando la sagomatura settecentesca con quattro pezzi di tela di recupero, da un unico dipinto che parrebbe un ritratto maschile di epoca secentesca.

Questo intervento comportò la necessità di mascherare le porzioni aggiunte con una ridipintura, ed è possibile che proprio a questa fase (di ampio ritocco che si allarga sulle nuvole) risalga anche la modifica che portò a coprire le nudità dei due angeli in veduta frontale alle due estremità. Le singolari tracce di una fitta chiodatura lungo tutto il perimetro a una trentina di centimetri dal bordo potrebbero essere testimonianza della tecnica utilizzata durante questo intervento di ampliamento del dipinto, che interessò anche il margine inferiore⁶.

E arriviamo così al momento della guerra e alle esigenze di protezione delle opere a cui si è accennato in apertura. Senza indugiare sui particolari, sarà però per noi di qualche interesse richiamare la corrispondenza intercorsa alla fine del conflitto tra il sottotenente Nello Tarchiani, ispettore del Museo di San Marco a Firenze, incaricato di seguire le delicate fasi della restituzione delle opere alle chiese di provenienza, e i suoi referenti in Lombardia. Da una lettera del 30 marzo 1920 di Tarchiani al direttore della R. Sovrintendenza alle Gallerie di Milano Romizi⁷ veniamo a sapere che i carri con le opere destinate a Bergamo (spedizione 4), giunti a Milano "senza incidenti" la sera precedente, sono a Bergamo il 30 marzo e lì li attende Angelo Pinetti per aprire le casse, in attesa che arrivi lo stesso Tarchiani per verificare eventuali danni. L'azione di rientro era però stata anticipata dal restauratore Mauro Pelliccioli, che già nel febbraio del 1920 aveva contattato Tarchiani offrendosi di intervenire su tutte le tavole e tele provenienti da Bergamo e Brescia, e quindi anche sul Romanino⁸. Pelliccioli venne autorizzato a fine aprile ad "eseguire le riparazione stabilite" dal contratto del 29 aprile, "limitandosi cioè a quelle che mirassero alla eliminazione di vecchi guasti e minacciosi pericoli, ed alla migliore conservazione dei dipinti stessi"⁹. È piuttosto divertente però leggere anche la corrispondenza di Tarchiani con De Blasi, suo referente a Bergamo, dalla quale si evince che l'ispettore non si fidava molto dell'operato di Pelliccioli, al punto da sottoporlo ad una sorta di "controllo a distanza", anche per il tramite del prof. Silvestri. Comunque il restauro venne eseguito e l'opera riconsegnata entro il 2 maggio dello stesso anno.

Combinando il testo del contratto con le note autografe di Pelliccioli in margine all'elenco delle opere restaurate¹⁰ apprendiamo che sul dipinto intervenne per “saldature diverse”, quindi venne sottoposto a una lavatura “a base di saponaria officinalis con poche gocce di formaldeide” atte a far scomparire le eventuali muffe¹¹ e ad una “applicazione d’olio di trementina¹² per diminuire l’ossidazione della vecchia vernice”.

Sembrirebbe un intervento conservativo di grande rispetto, condotto senza intervenire sulla pellicola pittorica. Il ricorso alla saponaria, che andava poi ripetutamente lavata con acqua tiepida per non lasciar residui, era una pratica raccomandata già dal Manuale del Secco Suardo per eliminare ogni traccia di sporco e depositi grassi dalla superficie del dipinto¹³, senza arrivare ad intervenire sulla vernice. Con la seconda guerra mondiale la pala venne nuovamente rimossa, ma stavolta fu ricoverata, insieme a molte altre opere dalle chiese della città, in uno spazio appositamente approntato nella torre dei Solza al Seminario vescovile, dove venne conservata tra il giugno del 1940¹⁴ e il luglio del 1945¹⁵. Le operazioni questa volta furono seguite dal restauratore Arturo Cividini.

Un restauro a tutti gli effetti fu invece quello realizzato nel 1964-65 con fondi ministeriali da Giuseppe Arrigoni, per la cospicua cifra di lire 250.000, in vista dell’esposizione alla mostra bresciana su Girolamo Romanino curata da Panazza nel 1965. Sappiamo dalla perizia stilata da Gian Alberto Dell’Acqua che proprio in quell’occasione vennero applicate le fasce perimetrali, con lo scopo di ritensionare il dipinto che presentava “pericolose grembiature” e di rinforzare i margini dove la tela si era “notevolmente indebolita, inaridita”, con un intervento completo di pulitura con rimozione della vernice molto ingiallita, pulitura, stuccatura delle lacune, restauro pittorico e verniciatura finale¹⁶. Vista l’entità del lavoro è possibile che proprio a questo restauro vadano imputati diversi danni dovuti a colature sia in verticale che in orizzontale (ad esempio nel mantello rosso e nel viso dell’apostolo in secondo piano a destra), “mimetizzate” perché molto disturbanti nel presente intervento.

Laura Paola Gnaccolini

Soprintendenza per le Belle Arti e il Paesaggio

¹ Cfr. G.B. Manganoni, *Memorie della Chiesa Prepositurale di S. Alessandro in Colonna*, ms sec. XVIII, Bergamo, Biblioteca A. Mai, MM 431, c. 5: Donatus fu parroco dal 1526 al 1537. Sulle sue origini bresciane cfr. B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, IV, Bergamo, 1989, p. 38.

² P. Venturoli, *Mauro Pelliccioli 1920*, in *Bergamo/Restauro 1983. Interventi di restauro eseguiti nella provincia di Bergamo*, a cura di P. Venturoli, Bergamo 1989, pp. 163-190. La documentazione pubblicata dallo studioso nel 1989, e cioè il manoscritto con l’elenco di opere restaurate da Pelliccioli nel 1920 prima della loro riconsegna alle chiese di provenienza, una volta conservato nell’Archivio Vecchio della Soprintendenza per le Belle Arti di Milano, posizione 9.1, fasc.31, risultava purtroppo mancante già alla ricognizione del novembre 1999.

³ I trasferimenti avvennero a partire dal gennaio 1918: sull’argomento si rimanda all’esauriente contributo di A. Pacia, *Ettore Modigliani e la prima guerra mondiale*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, a cura di C. Ghisaldi, Milano 2009, pp. 23-36, in particolare alle pp. 31, 33-35.

⁴ M. Lumina, *S. Alessandro in Colonna*, Bergamo, 1977, p. 32. G.B. Manganoni, *Memorie della Chiesa Prepositurale di S. Alessandro in Colonna*, cc. 2-3.

⁵ M. Lumina, *S. Alessandro in Colonna*, Bergamo 1977, p. 126.

⁶ Si veda in proposito la relazione dei restauratori.

⁷ Milano, Soprintendenza per le Belle Arti, Archivio vecchio, posiz.9.1, fasc. 39 alle date 29 e 30/03/15.

⁸ Venturoli 1989, pp. 163-190.

⁹ Venturoli 1989, p. 173.

¹⁰ Romanino occupa la posizione n.15, cfr. Venturoli 1989, p. 176.

¹¹ Tarchiani-Pelliccioli, contratto del 29 aprile 1920.

¹² Forse però sostituito - v. lettera di De Blasi a Tarchiani del 27 aprile - da $\frac{3}{4}$ acqueragia e $\frac{1}{4}$ olio di lino crudo.

¹³ Cfr. G. Piva, *L’arte del restauro: il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco Suardo e del prof. R. Mancina*, Milano 1988, pp. 159-160.

¹⁴ Milano, Soprintendenza per le Belle Arti, Archivio vecchio, posiz.9.2, fasc.9/3: Elenco del 1 luglio 1940, lettera del Sovrintendente G. Paccichioni al Parroco del 5/06/1940; fasc.9/1: corrispondenza varia.

¹⁵ Milano, Soprintendenza per le Belle Arti, Archivio vecchio, posiz.9.2, fasc.9/1, lettera del Sovrintendente ai Monumenti a Paccichioni del 16 luglio 1945: la pala è tra quelle non ancora riconsegnate, come Ricci, Pittoni e Tiepolo del Duomo, a causa delle grandi dimensioni. Questi dipinti erano protetti nella torre da una muratura costruita per ostruire “il passaggio a suo tempo aperto nella parete per introdurre i soprannominati dipinti di dimensioni che superano il normale in modo da garantirli da qualsiasi possibilità di tentativo di furto”.

¹⁶ Milano, Soprintendenza per le Belle Arti, Archivio corrente.



Girolamo Romanino
Assunzione di Maria Vergine
1540-1545, olio su tela, 478 x 270 cm
Bergamo, Basilica di Sant'Alessandro in Colonna

La pala dell'Assunzione della Vergine: restauro a Palazzo Creberg

Intorno al quinto decennio del Cinquecento Girolamo Romani detto il Romanino dipinge per il consorzio di S. Alessandro la grande pala dell'*Assunzione di Maria Vergine* – olio su tela, 478 x 270 cm tuttora nella Basilica di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo.

Un altro capolavoro, che si aggiunge a quelli già restaurati in questa sede e che rinnova l'impegno della Fondazione Credito Bergamasco verso la conservazione del patrimonio artistico della città.

Impegno che sembra non aver fine, che continua nei progetti e nell'entusiasmo di chi lo promuove e che prende senso soltanto se rivolto in avanti verso qualcosa di non ancora avvenuto.

Con questo spirito si è lavorato al restauro di quest'ultima opera, secondo un iter che la propria conoscenza individuale ha trasformato in pratica consapevole. Tele, telai, colori vernici, spirito organizzativo, accortezza insistita, tutto ordinato secondo un metodo collaudato suggerito dall'esperienza pluriennale.

L'opera in questione possiede una vasta bibliografia, che inizia dal 1648 da C. Ridolfi, che ne loda l'uso brillante dei colori e include il Romanino fra i maggiori pittori del Cinquecento. Citazioni e giudizi critici autorevoli, che si susseguono fino ai tempi nostri, non sempre sono concordi sulla data precisa di esecuzione dell'opera, che rimane controversa, oscillando fra il 1525 e il 1545; pur non risultando da alcun documento noto, quest'ultima – la più concorde e ritenuta la data più certa – corrisponde alla piena maturità dell'artista.

Della pittura del Romanino, tutta rivolta alla scuola di Venezia, la critica apprezza *una certa sua forza e libertà nel dipingere* e ne ricorda l'abilità di frescante.

Il Ridolfi, lodando anch'egli il Romanino, lo definisce “*buon disegnatore e grato coloritore*”, nonché “*pittore molto pio e affettuoso nell'esprimere le sacre immagini*”.

Giudizi che saranno considerati a lungo e ancora oggi attuali e riscontrabili nelle emozioni che l'opera trasmette specialmente ora, dopo che l'attuale pulitura ha riportato alla luce i colori veri, tendenti soprattutto ai toni argentei, tipici della pittura del Romanino.

Minerva Tramonti Maggi - Alberto Sangalli

Relazione di fine lavoro

Stato di conservazione

Le operazioni preliminari e successive inerenti al restauro dell'opera si sono svolte e susseguite come previste nel progetto: rimozione dell'opera dall'altare, velinatura della superficie dipinta, rimozione della tela da telaio, consolidamento, sostituzione delle fasce perimetrali, pulitura, stuccatura e restauro. L'opera non è foderata, il suo supporto originale è formato da tre teli: due interi di cm 118 ciascuno e da una porzione di telo di cm 57 in due pezzi uniti a metà altezza. I teli sono posti in senso verticale ed uniti fra di loro con cucitura a cavalletto sulle cimose, ben visibile al rovescio, con una leggera cordonatura in rilievo, visibile anche sulla superficie dipinta lungo la quale il colore risulta completamente frantumato.

L'opera è montata su telaio centinato con crociera nel quadrante superiore, sostituito a quello originale in una delle tante modifiche di cui l'opera è stata oggetto per ragioni di adattamento alle rinnovate esigenze architettoniche dell'altare. Successivamente in tempi più recenti è stata di nuovo rimossa dal telaio per necessità di trasporto o per problemi di tensione e ricollocata mediante l'applicazione di fasce perimetrali incollate con colla vinilica (acetato di vinile). Operazione quest'ultima che si potrebbe collegare con la *Mostra di Girolamo Romanino* a Brescia nel 1965, nella quale l'opera fu presente, con l'intervento del restauratore G. Arrigoni.

Intervento che fu solo meccanico e che esclude ogni forma di pulitura, in quanto il degrado visibile della superficie pittorica, fortemente ingiallita e sporca, rimanda a tempi ben più remoti.

Un'operazione non prevista nel progetto, ma che si è ritenuto necessario realizzare successivamente in corso di pulitura, riguarda il rinforzo delle cuciture con fascette di calico applicate a Beva OF371, in quanto l'opera ancora in prima tela mostrava dei cedimenti lungo le cuciture verticali dei teli.

Si riscontrano, nella parte alta del dipinto alla base della centina, delle modifiche tamponate da innesti di tela antica già dipinta e segnate dai fori di vecchie inchiodature. Nei lembi di tela usati per gli innesti si possono intravedere il viso ed i bottoni della veste di un ritratto del '700.

Sono riconoscibili le sagome di gusto settecentesco, che hanno modificato l'originale linea arcuata cinquecentesca, forma quest'ultima che l'opera riprende, con ogni probabilità, proprio in occasione dell'ultimo rifacimento dell'altare avvenuto nel 1835-37. "*Altare ripetutamente rifatto*", come afferma M. Lumina nel testo del volume *Sant'Alessandro in Colonna – La Parrocchia ed il Borgo* – ed. 1993. In quest'ultima operazione il dipinto è stato anche allungato rispetto alle dimensioni originali attraverso la distensione ed il recupero nella misura verticale del bordo inferiore, poi stuccato e ricoperto di colore. Data il 1835-37 che potrebbe corrispondere anche all'esecuzione del telaio attuale in legno d'abete che, secondo le peculiari caratteristiche costruttive, risale ai primi decenni dell'Ottocento.



Particolare, luce visibile



Particolare, infrarosso



Particolare, riflettografia in infrarosso



Particolare, infrarosso falso colore

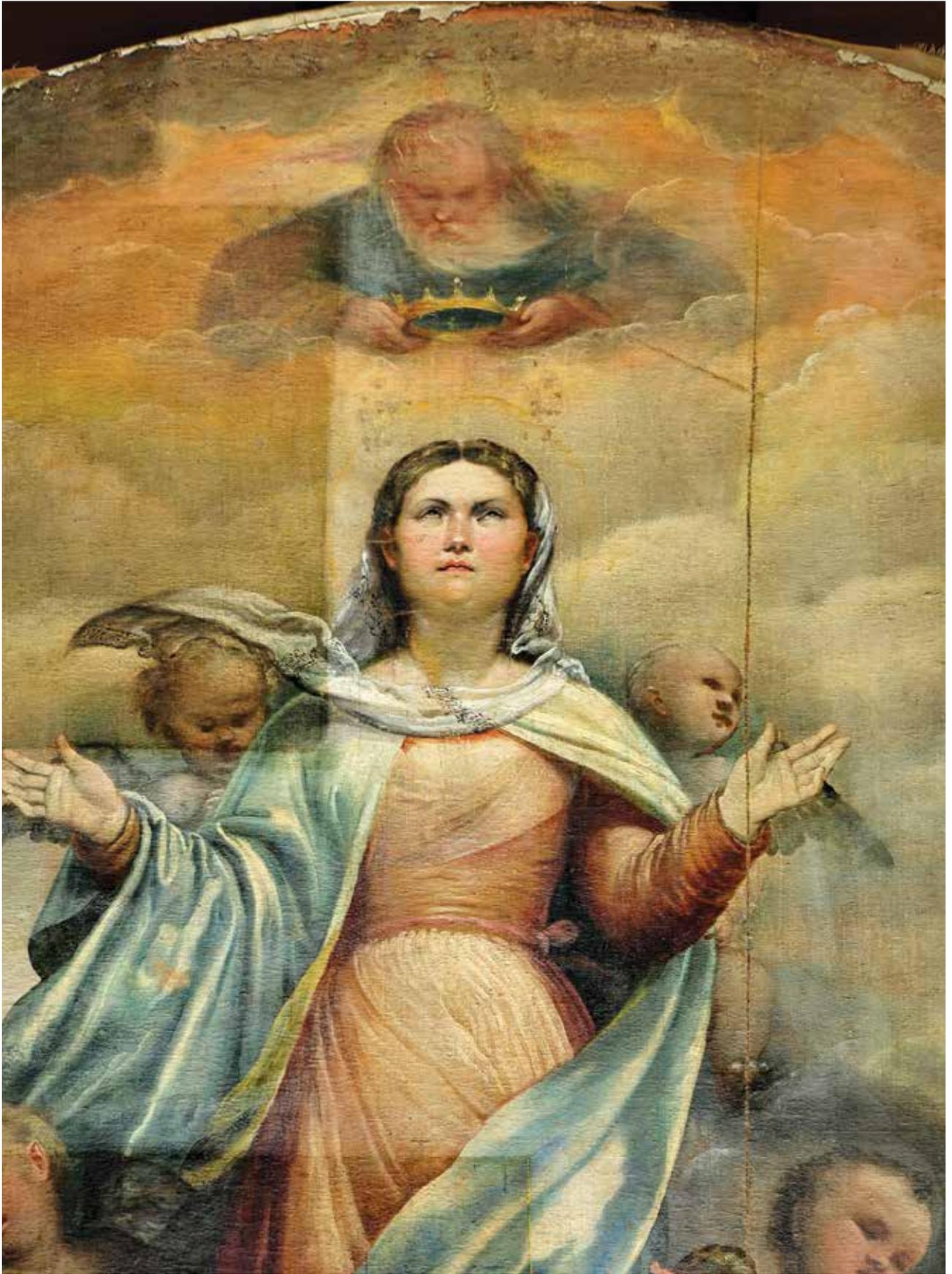
Sopra la testa della Madonna sono evidenti i fori dei chiodi che sono serviti a trattenere una possibile corona applicata direttamente sul dipinto in occasione delle festività dell'Assunta.

Tutto il bordo perimetrale è segnato dai fori di chiodature conseguenti ai cambiamenti delle misure del dipinto o ad operazioni improprie condotte durante le varie rimozioni dell'opera dal telaio o avvenute durante l'applicazione delle fasce – pulitura – disegno e correzioni.

Così come è ricomparsa al termine della pulitura, l'opera presenta ancora una superficie ben aderente alla preparazione ed al supporto ed è esente da fenomeni di fragilità del colore, merito anche dell'opportuno e necessario intervento di consolidamento eseguito con Beva OF371 diluito in Wite Spirit al 20% e stiratura a caldo.

Prima della pulitura un'ispezione alla lampada di Wood denunciava che un tentativo di pulitura precedente era stato eseguito in modo disomogeneo e, come spesso accade, aveva privilegiato il colore chiaro dei visi e delle mani di effetto immediato, tralasciando le zone scure mai pulite.

Preceduta da un tensioattivo utile a rimuovere la polvere e dopo i necessari test, la pulitura è stata eseguita a solvente: ligroina/etanolo al 30%, emulsionato per evitare l'assorbimento e le colature. Questo solvente morbido, basso di sostanza alcolica, ripetuto in vari passaggi, ha permesso la graduale



Particolare, durante la pulitura

rimozione delle vernici alterate; per finire, con mista a base di acido acetico al 30%, diluito in acqua demineralizzata, si è proceduto alla smacchiatura delle irregolarità episodiche ed alla rimozione del vecchio restauro eseguito a tempera. Nell'analisi riflettografica non si è riscontrato un disegno sottostante, la pittura sembra aver seguito una linea di pensiero piuttosto che un'impostazione segnata a grandi spazi da poche incisioni sulla preparazione sottile color ocra.

Sono segni serviti a misurare lo spazio che doveva occupare la composizione e non a disegnarla.

Le poche modifiche che emergono dopo la pulitura non sono pentimenti importanti, ma correzioni finali, piccole rettifiche che si trovano nelle dita delle mani di alcuni apostoli e nelle ali degli angeli che sorreggono la Vergine.

In un intervento di non facile datazione era stato coperto con una velatura grigia, ora rimossa, che proseguiva il colore delle nuvole, il sesso maschile degli angeli, dipinto dal Romanino a tocchi luminosi di colore, perciò molto visibile.

Indagini ed intervento di restauro pittorico

La prima operazione che si compie prima dell'intervento di restauro è un'accurata ricognizione dello stato di conservazione.

In tale ricognizione sono state determinanti alcune indagini:

- *l'indagine riflettografica I.R.* è stata utile nella ricerca del disegno sottostante la pittura o le tracce eseguite a pennello o incise, dell'abbozzo d'impostazione;
- *l'indagine a luce radente* è servita a rilevare lo spessore dello strato pittorico o segnalare eventuali micro sollevamenti;
- *l'indagine a raggi ultravioletti* prima della pulitura ha mostrato, con zone di colore diverso, per la diversa fluorescenza dei materiali, i vari ritocchi, le aggiunte recenti, lo spessore delle vernici;
- *il falso colore* ha identificato e localizzato i diversi pigmenti utilizzati nelle differenti stesure di colore;
- *la macrofotografia* mostra particolari poco visibili ad occhio nudo ed indaga i caratteri della pennellata e della screpolatura.

Inoltre un dossier fotografico completo a luce visibile ha consentito non solo di documentare tutte le operazioni svolte durante il lavoro, lo stato di conservazione del dipinto prima del restauro e lo stato attuale, ma nel contempo di mettere in evidenza le variazioni *figurative* dovute agli interventi, che nel corso dei secoli ne hanno modificato più volte la forma.

Per limitare le stuccature alle sole lacune più piccole si sono inseriti degli innesti di tela antica, dove le mancanze erano più vaste: lungo la centina.

Il restauro pittorico è stato effettuato con colori a vernice e condotto col metodo dell'integrazione mimetica non visibile.



Particolare, primi test di pulitura



Particolare, dopo la pulitura



Particolare, prima della rimozione della ridipintura



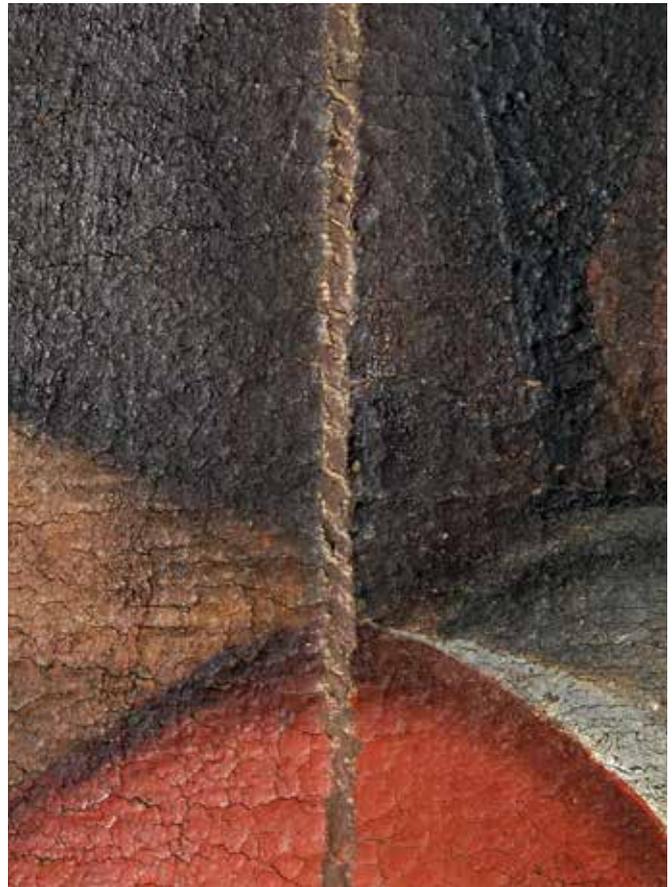
Particolare, dopo la rimozione della ridipintura



Particolare, luce radente



Particolare, macrofotografia a luce radente del velo



Particolare, cucitura dei teli

Intervento sul telaio

Il telaio del dipinto è realizzato in legno di abete con struttura perimetrale formata da assi e da traversature orizzontali e verticali. Non si tratta del telaio originale dell'opera. Il telaio attuale è difficilmente databile in modo preciso; si può azzardare un'ipotesi che lo colloca nei primi decenni dell'Ottocento.

Dopo la messa a terra del dipinto e la schiodatura della tela si è constatato che il telaio aveva solo alcuni incastri mobili con le relative chiavi per tendere il dipinto e che il resto era struttura fissa. Inoltre una traversa verticale posticcia era stata rozzamente fissata con chiodi e impediva anche una delle due possibilità di estensione del telaio



Particolare del rinforzo estensibile applicato al telaio

Questo movimento era comunque possibile solo in verticale, mentre in orizzontale le traverse erano collegate ai montanti e fra di loro con semplice incastro a tenone e mortasa *fermato* da robuste spine tronco coniche. Lo smontaggio del telaio ha consentito di dotarlo di un sistema di dilatazione più ampio. Sono state così rimosse tali spine e liberati gli incastri che erano anche incollati.

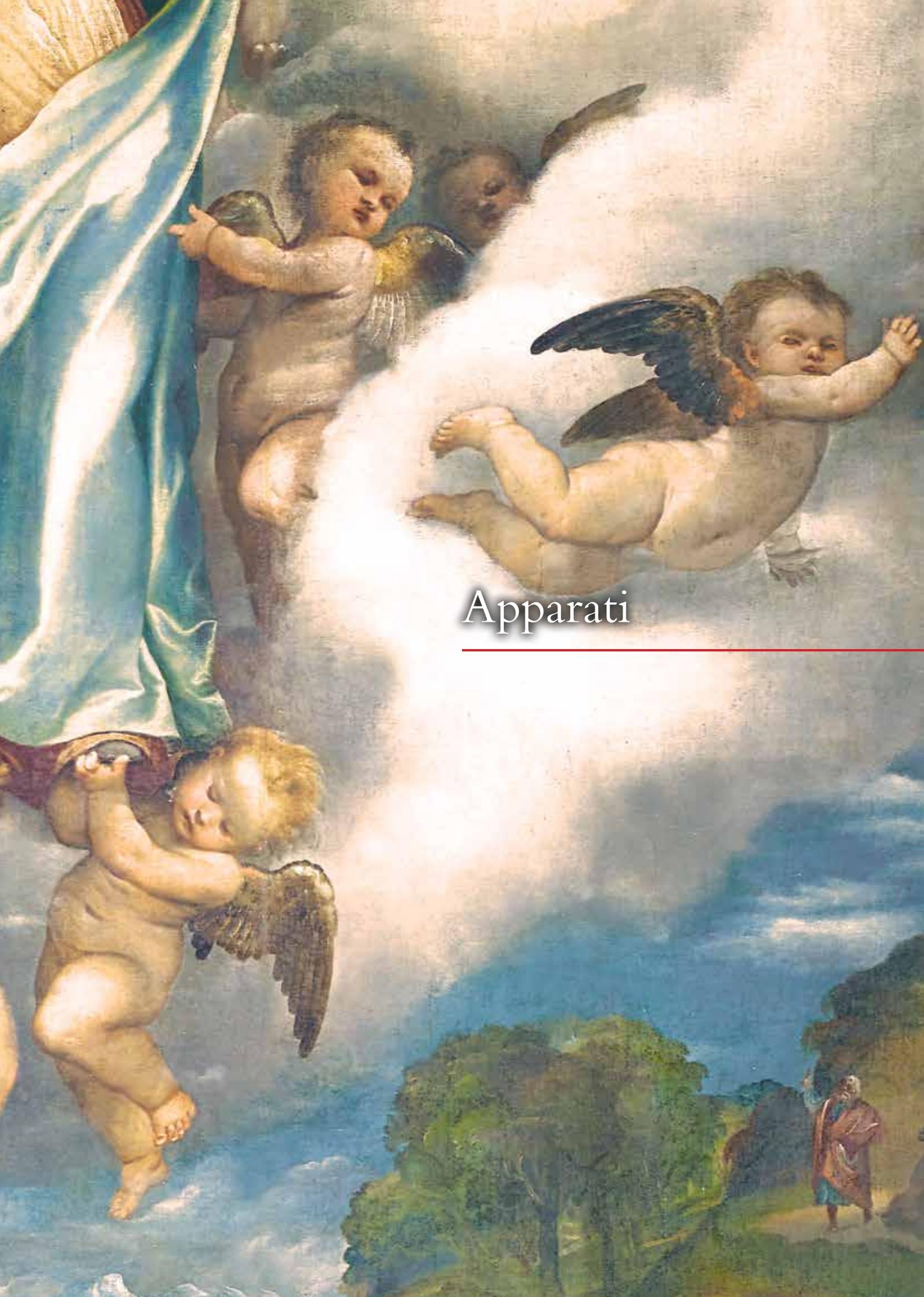
I singoli pezzi sono stati restaurati con la rimozione completa della chiodatura, con l'incollaggio di frammenti parzialmente staccati, con la tassellatura delle porzioni di legno andate perdute, con la pulitura delle superfici e con un trattamento antitarlo a base di permotrina 1% in petrolio bianco.

L'aspetto *funzionale* del telaio, cioè la sua capacità di estendersi in entrambe le direzioni per poter tendere la tela, è stato risolto con l'applicazione sulle traverse di dilatatori metallici a vite in grado di spingere il perimetro del telaio sia in verticale che in orizzontale. L'unica parte che non soddisfa questa esigenza è l'innesto dei montanti sul traverso inferiore. Qui l'originale chiave di dilatazione che funzionava solo in verticale è stata lasciata e non si è intervenuto con una modifica che consentisse la dilatazione orizzontale. Si è creduto che lasciare un dipinto di tali dimensioni senza nessuna giunzione solida, potesse creare rischi alla tenuta della tela che sarebbe stata suo malgrado l'unico elemento che teneva coesa l'intera architettura del telaio e che soprattutto nelle operazioni di movimentazione dell'opera avrebbe potuto creare degli stress di tensione nocivi per un'opera in prima tela. Un altro elemento critico relativo al telaio era l'incontro fra i montanti e la struttura centinata a semicerchio. Qui la presenza di una grossa chiave di dilatazione con la sua ampia sede all'interno dell'incastro, aveva fortemente indebolito la giunzione che si presentava instabile come una bandiera al vento, incapace di reggere il suo stesso peso e fortemente a rischio di rottura se maneggiata incautamente durante la movimentazione del dipinto. Si è così proceduto ad irrobustire la zona dell'incastro con tre listelli in rovere sagomati a coda di rondine, capaci di scorrere uno sull'altro e fissati senza tensione al telaio, per mezzo di viti con un preforo oblunco che ne permette il movimento anche in orizzontale.

Al fine di poter favorire futuri trattamenti antitarlo l'opera lignea non è stata verniciata né trattata con miste a base a di cera.

Federico Mecca - Giovan Battista Marco Fumagalli





Apparati



Ambito di Girolamo Romanino, *Ritratto di Girolamo Romanino*, circa 1550-1560, olio su tela, Budapest, Szépművészeti Museum (© Foto Scala Firenze. 2015, The Museum of Fine Arts Budapest)

Girolamo Romanino, nota biografica

Non è certa la data di nascita di Girolamo Romani, detto il Romanino, da situare comunque a Brescia fra il 1484 e il 1487. Sono molto scarse le notizie che riguardano la sua formazione nei decenni a cavallo fra '400 e '500; Romanino conosce la pittura veneta, in particolare Giorgione, ma subisce anche gli influssi dell'arte lombarda (Bramantino in particolare), complice forse la posizione geografica di Brescia, a metà strada fra Venezia e Milano. Nelle sue prime opere (in tutta la sua vita ne data e firma solo tre) manifesta una predilezione per l'arte tedesca che egli aveva studiato a Venezia insieme al pittore cremonese Altobello Melone, soprattutto attraverso le stampe nordiche.

Gli anni '20 per il pittore bresciano sono tempi difficili: nella sua città domina la pittura di un altro artista, il Moretto, così Romanino è costretto ad operare in centri periferici: Capriolo, Salò, Asola. La svolta verso il successo avviene nei primi anni '30, quando decide di mettere la sua arte a disposizione del Principe Vescovo di Trento, Bernardo Cles, alla ricerca di valenti pittori per la decorazione della sua nuova residenza. In una lettera dell'inizio dell'estate del 1531 il Cles parla con favore di lui, chiamandolo "quello eccellente pittore bressano che si ha offerto venire". Per Romanino è l'occasione giusta sia per esprimersi con il suo stile dal linguaggio anticlassico, già sperimentato sulle pareti del Duomo di Cremona, sia per ritrovare punti di contatto con la tradizione artistica d'oltralpe.

A Trento rimane fino all'autunno dell'anno successivo. Lavora in diversi ambienti del Castello del Buonconsiglio, affrescando luoghi di grande rilevanza fra i quali la Loggia che appunto dal Romanino prende il nome.

Tornato in patria affresca chiese e palazzi del territorio bresciano (S. Maria della Neve a Pisogne, S. Antonio a Breno, S. Maria Annunciata a Bienno), ma la fama arriva grazie, in particolare, alla decorazione di ante d'organo, attività pittorica particolarmente congeniale al Romanino che amava dipingere con grande rapidità. Negli anni '40 del '500 l'enorme successo ottenuto con le ante dell'organo di S. Maria Maggiore a Trento gli procura nuove committenze, in particolare a Brescia (Duomo Nuovo e SS. Nazaro e Celso) e Verona (S. Giorgio in Braida). In questo giro d'anni la sua bottega è frequentata da una serie di garzoni, fra i quali Stefano Rosa. Un tipo particolare di collaborazione viene stretto dal Romanino con il giovane Lattanzio Gambara, promettente pittore che ben presto diventa aiutante fidato, nonché genero, dell'anziano maestro. Godendo di reciproci vantaggi i due artisti realizzano insieme, dal 1549 al 1560 circa, una serie di opere, tanto che in questo arco temporale diventa difficile parlare di produzione romaniniana autonoma.

Non si conosce la data esatta della morte di Romanino, ma in un documento del 1562 risulta che l'artista è deceduto da due anni.

Bibliografia

- B. Faino, *Catalogo delle Chiese di Brescia*, mss. BQBs E.VII.6 e E.I.10 (1630-1669), ed. a cura di C. Boselli, in *Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1961*, Brescia 1961.
- C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia 1648.
- D. Calvi, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio da suoi principij sin'al corrente anno*, 3 voll., Milano 1676-1677.
- F. Paglia, *Il Giardino della Pittura*, ms. BQBs A.IV.9 (libro II, 1692-1693).
- F. Paglia, *Il Giardino della Pittura*, ms. BQBs Di Rosa 8 (1660-1713), ed. a cura di C. Boselli, in *Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1967*, Brescia, 1968.
- G. A. Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia*, Brescia 1700.
- F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia*, mss. BQBs I.VIII.29 e G.IV.8 (1647-1651), ed. a cura di C. Boselli, in *Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1959*, Brescia 1959.
- G. B. Carboni, *Le pitture e sculture di Brescia*, Brescia 1760.
- F. Bartoli, *Le Pitture di Bergamo*, Bergamo 1774.
- M. Oretti, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio* (1775), ed. a cura di C. Boselli, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957», CLVI (1957), pp.
- F. Pasta, *Le Pitture notabili di Bergamo*, Bergamo 1775.
- Delle Pitture di Brescia*, ms. BQBs, L. II. 21, misc. 2 (1791), ed. a cura di C. Boselli, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1959», Brescia 1960, pp. 81-120.
- F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 voll., Bergamo 1793.
- A. Sala, *Collezione de' quadri scelti di Brescia disegnati incisi ed illustrati da A. S.*, Brescia 1817.
- G. Maironi Da Ponte, *Dizionario odeporetico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, 2 voll. Bergamo 1819.
- P. Brognoli, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826.
- A. Sala, *Pitture ed altri oggetti di belle arti in Brescia*, Brescia 1834.
- G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 7 voll., Pisa 1848-1852.
- F. Odorici, *Guida di Brescia, rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia 1853.
- O. Mündler, *The Travel Diaries. Book I & II* (1855-1858), ed. a cura di J. Anderson, in «Walpole Society», LI (1985), pp. 71-254.
- C. Cocchetti, *Brescia e la sua provincia*, Milano 1859.
- J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., London 1871.
- Relazione della Commissione Provinciale [di Brescia] per la conservazione dei monumenti*, ms. 1873.
- Relazione della Commissione Provinciale [di Brescia] per la conservazione dei monumenti*, ms. 1875.
- S. Fenaroli, *Dizionario dei pittori bresciani*, Brescia 1877.
- P. Da Ponte, *Esposizione della pittura bresciana*, in *Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»*, Brescia 1878.
- W. Lübke, *Geschichte der italienischem Malerei von vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, 2 voll., Stuttgart 1878-1885.
- G. Morelli, *Die Werke Italienischer Meister zu den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880.
- F. Odorici, *Guida di Brescia*, Brescia 1880.
- G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886.
- L. F. Fè D'Ostiani, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1895 (1927).
- E. Jacobsen, *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in «Jahrbuch der königlich preuszischen Kunstsammlungen», XVI (1896), pp. 19-42.
- Calvagese, Calvagese (Bs) 1905.
- B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907.
- R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L'Arte», XX(1917), pp. 99-114.
- G. Nicodemi, *La mostra bresciana di dipinti antichi*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», VII (1920), pp. 130-140.
- G. Nicodemi, *Brescia*, Brescia 1920-1925.
- N. Tarchiani, *La Pinacoteca e la Mostra di Brescia*, in «Il Marzocco», 25 aprile 1920, p. 1.
- G. Nicodemi, *Gerolamo Romanino*, Brescia 1925.
- R. Longhi, *Di un libro sul Romanino*, in «L'Arte», s. 3, XXIX (1926), n. 33, pp. 144-150.
- A. Venturi, *Romanino da Brescia*, in *Storia dell'arte italiana*, IX/3, Milano 1928, pp. 792-856.
- A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *Provincia di Brescia*, Roma 1931.
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
- W. Suida, *Romanino*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXVIII, Leipzig 1934, pp. 549-551.
- E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, Brescia 1935.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.
- G. Panazza, *La raccolta artistico-etnografica di Don Romolo Putelli*, in «Illustrazione Camuna e Sebina», Opuscolo commemorativo in memoria del sacerdote dott. Romolo Putelli deceduto il 10-5-1939, n. 7, pp. 16-20.
- M. Göring, *Die Ausstellung der Brescianer Renaissance-malerei*, in «Pantheon», XXIII (1939), pp. 268-273.
- La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di F. Lechi-G. Panazza, Brescia 1939.
- F. Lechi², *Pittura del Moretto e del Romanino in chiese e palazzi del Bresciano*, Brescia 1939.
- F. Lechi³, *I grandi pittori bresciani del Rinascimento*, in «Nuova antologia», CDV (1939), pp. 190-201.
- A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, Roma 1939.
- G. Nicodemi, *Pittori bresciani del Rinascimento: Gerolamo Romani detto il Romanino*, in «Emporium», XLV (1939), 359-372.
- M. L. Gengaro, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1940.
- G. Gombosi, *Il Moretto da Brescia*, Basel 1943.
- R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Cinquecento*, 2 voll., Novara 1944.
- Pitture in Brescia dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di C. Boselli-G. Panazza, Brescia 1946.
- P. Guerrini, *Ospitaletto Bresciano*, in «Memorie Storiche della Diocesi di Brescia», XIV (1947), pp. 5-22.
- Kunstschätze der Lombardei, 500 vor Christus/1800 nach Christus*, catalogo della mostra, Zürich 1948-1949.
- U. Galetti-F. Camesasca, *Romanino*, in *Enciclopedia della Pittura Italiana*, 2 voll., Milano 1950, pp. 2138-2146.
- P. D'Ancona-M. L. Gengaro, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1955.

- T. Pignatti, *Pittura veneziana del Cinquecento*, Bergamo 1957.
- M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961.
- G. Panazza, *Dipinti bresciani inediti del rinascimento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1962, pp. 429-438.
- R. Bossaglia, *La pittura del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 1011-1101.
- F. Kossoff, *A New Book on Romanino*, in «Burlington Magazine», CV (1963), pp. 72-77.
- C. Boselli, *La mostra del Romanino*, in «Arte Veneta», XIX (1965), pp. 201-210.
- R. Bossaglia, *Il Romanino: bilancio di una mostra*, in «Arte Lombarda», X (1965), pp. 167-172.
- M. L. Ferrari, *Calisto del la Piazza*, in «Paragone», n. 183 (1965), pp. 17-49; ristampa in M. L. Ferrari, *Studi di Storia dell'arte*, Firenze 1979, pp. 123-151.
- L. Magugliani, *Romanino e le repliche*, in «Alla bottega», III (1965), n. 3, pp. 1-2.
- Mostra di Girolamo Romanino*, catalogo della mostra, a cura di G. Panazza-G. Damiani-B. Passamani (2 ed. ampliata), Brescia 1965.
- G. Panazza, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano 1965.
- H.A. Peters, *Bemerkungen zu oberitalianischen Zeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XXVII (1965), pp. 129-190.
- E. Cassa Salvi, *Romanino*, Milano 1966.
- G. C. Sciolla, *Recenti contributi per Callisto Piazza*, in «Archivio Storico Lodigiano», serie seconda, XIV (1966), pp. 46-51.
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian School*, 2 voll. London 1968.
- L. Magugliani, *Dipinti e opere d'arte in collezioni private*, Torino 1968.
- A. Ballarin, *La Salomè del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano*, dispense del corso universitario, a.a. 1970-1971, Università di Ferrara, Facoltà di Magistero.
- G. Vezzoli, *L'arte nella chiesa in San Giovanni in Brescia*, Brescia 1975.
- M. Lumina, *Sant'Alessandro in Colonna*, Bergamo 1977.
- G. Panazza (a cura di), *Il volto storico di Brescia*, 4 voll., Brescia 1977-1981.
- M. Gregori, *Giovan Battista Moroni. Tutte le opere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, III, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo 1979, pp. 97-378.
- L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bergamo. Appunti di storia e di arte*, 2 voll. Bergamo 1979.
- G. Panazza, *La presenza a Bergamo di Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 79-93.
- F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo, pp. 25-77.
- V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981.
- M. T. Fiorio, *Ambiente e paesaggio nella pittura lombarda del Cinquecento: convenzioni, immaginazioni, realtà*, in C. Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, II, *Dal predominio spagnolo alla peste manzoniana*, Milano 1982, pp. 169-280.
- P. V. Begni Redona, *Simbologia e valore devozionale*, in *I musei bresciani. Storia ad uso didattico*, Brescia 1985, pp. 141-149.
- C. Cook, *Two new «Madonna and Child» paintings by Romanino*, in «Arte Veneta», XL (1986), pp. 157-159.
- Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986.
- M. Tanzi, *Francesco Prata da Caravaggio. Aggiunte e verifiche*, in «Bollettino d'arte», nn. 44-45 (1987), pp. 141-156.
- M. Trudzinski, *Die italienischen und französischen Handzeichnungen im Kupferstichkabinett des Landesgalerie Hannover*, Hannover 1987.
- P. V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.
- La pittura del '500 in Valtrompia*, catalogo della mostra di Gardone Valtrompia, a cura di C. Sabatti, Gardone Valtrompia-Brescia 1988 [seconda edizione ampliata Brescia 2000].
- F. Frangi, *Romanino, Girolamo*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, pp. 26-39, 261-262.
- I Piazza da Lodi*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano 1989.
- C. Parisio, *Ipotesi sul Savoldo*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1989», CLXXXVIII (1989), pp. 443-451.
- V. Terraroli-V. Zani-A. Corna Pellegrini, *I chiostrì di Brescia. Storia, arte e architettura nei monasteri di Brescia*, Brescia 1989.
- B. Passamani, *Dal Cardinal di Trento agli «homini da Pisogni»*, in Id., *Romanino in Santa Maria della Neve a Pisogne*, Brescia 1990, pp. 49-57.
- V. Gheroldi, *Romanino. Un percorso ravvicinato*, in «Franciacorta Magazine», 1992, pp. 16-43.
- A. Ballarin, *Girolamo di Romano dit Romanino*, in *L'age d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Paris 1993, pp. 391-397.
- A. Nova, *Romanino*, Torino 1994.
- L. Anelli, *Il patrimonio artistico di Ospitaletto. La chiesa parrocchiale*, Brescia 1994.
- Breno: Museo Camuno*, XXVIII, «Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia», collana fondata da C. L. Ragghianti e diretta da R. Varese, Bologna 1994.
- Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di Francesco Rossi, Milano 1996.
- Nel lume del Rinascimento. Dipinti, sculture ed oggetti dalla Diocesi di Brescia*, catalogo della mostra di Brescia, s.l. 1997.
- P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Bergamo 1998.
- Il Cinquecento lombardo da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2000.
- La settimana del restauro. Recupero 2002*, catalogo della mostra di Brescia, San Zeno Naviglio (Bs) 2003.
- A. Giorgi, *Il Museo Camuno*, in *Arte in Valcamonica. Monumenti e opere*, V, *Breno, Cividate Camuno*, a cura di B. Passamani, Brescia 2004, pp. 286-300.
- A. Ballarin, *La «Salomè» del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, Cittadella (Pd) 2006.
- F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento, a cura di L. Camerlengo-E. Chini-F. Frangi-F. De Gramatica, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 14-47.
- Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento, a cura di L. Camerlengo-E. Chini-F. Frangi-F. De Gramatica, Cinisello Balsamo (Mi) 2006.
- M. Pavesi, *Romanino, Moretto, Savoldo: i tre grandi e il loro tempo*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, I, Brescia 2007, pp. 209-284.
- Collezione Creberg da Romanino a Ceruti*, catalogo della mostra, Bergamo 2008.
- B. Noble, *Lucas Cranach the Elder. Art and devotion of the German reformation*, Plymouth 2009.
- V. Terraroli, *Il Banco di Brescia. Il palazzo e la quadreria*, Milano 2012.
- F. Piazza, *Il Museo di Romolo Putelli: appunti sulla quadreria*, in *Museo Camuno di Breno. Guida ai dipinti*, a cura di F. Piazza, Torino 2013, pp. 7-14.
- Museo Camuno di Breno. Guida ai dipinti*, a cura di F. Piazza, Torino 2013.
- Pinacoteca Tosio Martinengo: catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti-E. Lucchesi Ragni, Venezia 2014.

Ringraziamenti

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sincera gratitudine a istituzioni e collezionisti privati – che, con generosità, hanno gratuitamente messo a disposizione le opere in mostra consentendone il pubblico apprezzamento – e in particolare:

- alla Parrocchia di Sant’Alessandro in Colonna in Bergamo e al suo parroco, mons. Gianni Carzaniga;
- alla Parrocchia di San Giovanni in Brescia e al suo prevosto, don Amerigo Barbieri;
- al Museo Diocesano di Brescia e al suo direttore, prof. don Giuseppe Fusari;
- alla Chiesa Parrocchiale di San Giacomo Maggiore di Ospitaletto e al suo prevosto, don Renato Musatti;
- al Museo Camuno di Breno e al responsabile delle raccolte artistiche e archeologiche, dott. Filippo Piazza;
- al Banco di Brescia nella persona del suo Presidente, dott. Costantino Vitali;
- alla Cattedrale di Sant’ Alessandro Martire di Bergamo e al suo parroco, mons. Fabio Zucchelli;

nonché a

- don Fabrizio Rigamonti, responsabile dell’Ufficio beni culturali e dell’ Ufficio per la pastorale della cultura della Curia Diocesana di Bergamo;
- mons. Federico Pellegrini, Direttore dell’ Ufficio beni culturali della Curia Diocesana di Brescia;
- dott.ssa Amalia Pacia, dott.ssa Laura Paola Gnaccolini e dott. Angelo Loda delle competenti Soprintendenze per i beni storici, artistici ed etnoantropologici.

Il Segretario Generale della Fondazione Creberg ringrazia

- il prof. Fabio Larovere – docente di Storia dei valori artistici del territorio presso la sede di Brescia dell’Università Cattolica del Sacro Cuore, nonché direttore artistico dell’Associazione Cieli Vibranti – per il competente e determinante apporto nella progettazione, organizzazione e realizzazione dell’evento e del catalogo;
- il prof. don Giuseppe Fusari, direttore del Museo Diocesano di Brescia nonché docente di Iconografia e Iconologia presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, per l’apporto scientifico e per la competente disponibilità;
- mons. Valentino Ottolini, Parroco di Santa Maria Immacolata delle Grazie di Bergamo, per la collaborazione nell’organizzazione degli eventi culturali collaterali alla mostra.

La Fondazione ringrazia infine le seguenti Funzioni interne del Banco Popolare:

- Segreteria e Relazioni Territoriali – Divisione Credito Bergamasco
- Patrimonio Artistico – Banco Popolare
- Security / Comparto di Bergamo – SGS BP
- Progettazione e Lavori Bergamo – BP Property Management

che hanno fattivamente collaborato per la buona riuscita della mostra.

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
Intese Grafiche S.r.l. - Montichiari (Bs)

© Copyright 2015 Fondazione Credito Bergamasco,
Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e
adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi.

Crediti fotografici

- © Comune di Bergamo, Accademia Carrara
- © Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo
- © Fondazione Credito Bergamasco
- © Foto Scala Firenze. 2015, The Museum of Fine
Arts Budapest
- © Matteo Biatta
- © Museo Diocesano di Brescia



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it





FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO