



Prima edizione - Settembre 2014
ISBN 978-88-6373-298-6
© 2014 Fondazione Brescia Musei - Brescia
© 2014 Sagep Editori - Genova
Tutti i diritti sono riservati

RINASCIMENTO

GIORGIONE E SAVOLDO

NOTE DI UN RITRATTO AMOROSO

Brescia
Museo di Santa Giulia
12 settembre - 9 novembre 2014

RINASCIMENTO

GIORGIONE E SAVOLDO

NOTE DI UN RITRATTO AMOROSO

Una mostra promossa da



COMUNE
DI BRESCIA

Emilio del Bono – *Sindaco*

Laura Castelletti – *Vicesindaco e Assessore
alla Cultura, Creatività e Innovazione*



Massimo Minini – *Presidente*

Luigi Di Corato – *Direttore*

Mostra e prodotti editoriali a cura di

Paolo Bolpagni

Elena Lucchesi Ragni

Con

Roberta D'Adda

Musei prestatori

Roma, Galleria Borghese,

Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia

Realizzazione

Coordinamento generale

Luigi Di Corato, Fondazione Brescia Musei

Segreteria amministrativa

Alessandra Binacchi, Fondazione Brescia Musei

Amministrazione

Tatiana Leoni, Fondazione Brescia Musei

Segreteria e ufficio prestiti

Natania Arici, Fondazione Brescia Musei

Luisa Cervati, Comune di Brescia

Francesca Guerini, Fondazione Brescia Musei

Allestimento

Progetto e coordinamento tecnico generale

Maria Repossi, Fondazione Brescia Musei

Testi degli apparati didattici in mostra

Maurizio Mondini

Traduzioni

Karen Tomatis

Assistenza tecnico-museale

Lorenzo Mazzocchi, Comune di Brescia

Francesco Zambelli, Comune di Brescia

Attività didattica

Angela Bersotti, Fondazione Brescia Musei

Laura Capretti, Fondazione Brescia Musei

Federica Novali, Fondazione Brescia Musei

Comunicazione e web

Uptoart, Brescia

Promozione e marketing

Natania Arici, Fondazione Brescia Musei

Claudia Bosio, Comune di Brescia

Francesca Guerini, Fondazione Brescia Musei

Bookshop

Ramona Treccani, Fondazione Brescia Musei

Eventi collaterali

Francesca Bertoglio, Fondazione Brescia Musei

Clara Massetti, Fondazione Brescia Musei

Francesca Raimondi, Fondazione Brescia Musei

Ufficio stampa

Adicorbetta studio, Milano

Trasporti

Montenovi, Roma

Cortesi, Brescia

Assicurazioni

Lloyd's – assicurazioni

Willis – broker assicurativo

Hanno partecipato alla realizzazione

Elementi allestitivi

Open sas, Prevalle

Tinteggiature

Vezzoli Giacomo, Orzinuovi

Impianti elettrici

Tedoldi Ermanno srl, Borgosatollo

Arredo grafico

Tecnopellicole, Brescia

Catalogo

Sagep Editori, Genova

E-book

Fondazione Brescia Musei

Contributi di

Enrico Maria Dal Pozzolo

Francesca Cocchiara

Maurizio Mondini

Progettazione grafica

Alessandra Mori, Uptoart

Ringraziamenti

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale
della città di Roma

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed
Etnoantropologici per le Province di Mantova, Brescia
e Cremona

E inoltre

Bortolo Agliardi, Umberto Angelini, Alessandro

Beltrami, Giandomenico Brambilla, Ciotti Bresciani

Torri, Anna Coliva, Andreina Draghi, Mariacristina

Ferrari, Loretta Festa, Francesco Fortina, Silvano

Franzoni, Roberta Gelli, Giorgio Grazioli, Latteria

Artigianale Molloy, Andrea Malchiodi, Alberta

Marniga, Giuseppe Mazzadi, Walter Muchetti, Roberto

Mutti, Giovanna Paolozzi Maiorca Strozzi, Marco

Ponzone, Daniela Porro, Laura Rossi, Chiara Rusconi,

Alessandra Spanedda, Piera Tabaglio, Giovanni

Trerotola, Alessandro Triboldi, Aurelio Urciuoli, Marco

Vitale



PARTNER ISTITUZIONALI



CON IL PATROCINIO DI



Sono Savoldo e Giorgione i primi due protagonisti del ciclo di esposizioni che Brescia dedica al Rinascimento, una rassegna articolata in tre parti e tre momenti che, da settembre 2014 ad aprile 2015, rivolge uno sguardo su forme e temi della più ricca tra le stagioni artistiche. Lo spunto è offerto da alcuni capisaldi della Pinacoteca Tosio Martinengo (seguiranno Fra Bartolomeo e Raffaello), la civica raccolta pittorica formatasi a partire dalla metà dell'Ottocento grazie al lascito del conte Paolo Tosio. Ad essi fanno prezioso contrappunto poche ma selezionatissime opere provenienti da alcuni fra i principali musei italiani e stranieri, in un dialogo e confronto che permette di dare vita, grazie anche al contributo di stimati specialisti, a vere e proprie mostre-studio, come si può ben evincere già da questo primo catalogo.

In questo progetto c'è la precisa volontà di dare il dovuto spazio e risalto a una Pinacoteca che, seppur chiusa da qualche anno e ancora interessata da lavori di ristrutturazione, rimane uno dei musei più importanti del nostro Paese. La parte più pregevole di tale collezione ha trovato e trova tuttora collocazione temporanea nel Museo di Santa Giulia, ma è impegno di questa Amministrazione riconsegnare al più presto alla città, ai bresciani e ai turisti, la completa fruizione della raccolta nella sede originaria.

Nel frattempo, *Rinascimento*, con il suo triplice appuntamento espositivo, con il fitto calendario di incontri ed eventi collaterali, con gli itinerari urbani appositamente studiati, si pone come un invito a riscoprire ogni volta l'inesauribile ricchezza di un museo e di una città che custodiscono, l'uno nelle sue sale l'altra nelle sue chiese e nei suoi palazzi, testimonianze fra le più alte della storia dell'arte italiana.

Laura Castelletti
Vicesindaco di Brescia e Assessore alla Cultura

Emilio del Bono
Sindaco di Brescia

Il 12 settembre 2014 inaugura negli spazi espositivi del Museo di Santa Giulia un ciclo di mostre in tre episodi dal titolo *A Brescia opere da grandi musei. Rinascimento*, che si susseguiranno sino ad aprile 2015 e che offriranno al pubblico l'opportunità di ammirare opere provenienti da prestigiosi musei nazionali e internazionali a confronto con i capolavori dei Musei Civici bresciani.

Tre episodi dunque, articolati secondo un unico e coerente programma espositivo, curati da Elena Lucchesi Ragni e Paolo Bolpagni in collaborazione con alcuni dei principali studiosi del panorama scientifico nazionale. Con *Rinascimento*, infatti, abbiamo voluto dare inizio ad una inconsueta modalità espositiva elaborando un progetto che, lontano dalla sindrome del grande evento, si caratterizza per l'essere diluito e continuativo in un lasso di tempo ampio. Desideriamo fortemente incentivare il pubblico a fruire del museo in modo frequente e sistematico nel corso dell'anno, affinché la visita diventi una consuetudine e allo stesso tempo un'esperienza, conoscitiva ed emotiva, sempre nuova anche in una città inaspettata e tutta da scoprire.

Grande attenzione è stata inoltre dedicata al pubblico dei più giovani, a partire dall'individuazione di un'immagine coordinata innovativa e realizzata da giovani; dall'impiego di nuove tecnologie sia nell'allestimento, quali monitor *touch screen* che integrano i tradizionali pannelli espositivi, sia nelle iniziative editoriali segnate dalla presenza di un *e-book*, a fianco del catalogo cartaceo tradizionale, con cui approfondire i contenuti scientifici in modo interattivo e dinamico; dalla realizzazione di eventi tematici che coinvolgeranno musica, teatro e arti contemporanee. Elementi di novità vicini, quindi, al linguaggio di un pubblico che ci proponiamo di coinvolgere in misura sempre maggiore e che oggi non trova ancora nei musei un punto di riferimento del suo panorama culturale.

Inoltre, accanto a tutto ciò, sono state progettate speciali iniziative alla scoperta del territorio, quali una serie di itinerari di visita, che collegano le esposizioni con il patrimonio storico-artistico del periodo rinascimentale della città, per il pubblico adulto, e percorsi tematici e laboratoriali pensati per il pubblico scolastico.

Infine, questo ciclo di mostre nasce in collaborazione con il Comune di Brescia anche e soprattutto con la precisa volontà di focalizzare l'attenzione sul progetto di ristrutturazione della Pinacoteca Tosio Martinengo, recentemente rilanciato e sul quale si concentreranno gli sforzi dell'Amministrazione Comunale e della Fondazione Brescia Musei per la riapertura della Pinacoteca civica entro il 2018, per cui in questa occasione è stato predisposto un marchio specificatamente dedicato che ci accompagnerà sino alla riapertura di questo importante luogo di arte e cultura oltre che della storia della città di Brescia.

Massimo Minini

Presidente Fondazione Brescia Musei

Luigi Di Corato

Direttore Fondazione Brescia Musei

Rinascimento intende essere contemporaneamente una 'mostra in tre episodi' e la traccia per un programma culturale complessivo incentrato sul patrimonio artistico della città di Brescia e della sua Pinacoteca: un progetto che possa condurre verso la riapertura, e contemporaneamente dia visibilità alle ricerche condotte per la preparazione del catalogo generale dei dipinti della Tosio Martinengo. È, questo, un lavoro impegnativo, che ha comportato restauri, studi, campagne fotografiche e quant'altro si sia reso necessario per la più completa presentazione di ogni opera dell'intero patrimonio. In tale prospettiva è già stato pubblicato il primo volume, relativo ai dipinti del XVII e XVIII secolo, e a breve sarà edito il secondo, con quelli dal Duecento al Cinquecento. Proprio per dare conto delle novità emerse, insieme al ciclo sul Rinascimento si apre *Svelare l'arte*, un'esposizione che propone una selezione di opere che i recenti studi e restauri rendono particolarmente interessanti.

Rinascimento consiste invece di tre mostre-dossier, che, a partire da questa su Giorgione e Savoldo, accostano ad alcuni dipinti della Pinacoteca Tosio Martinengo capolavori prestati da prestigiosi musei italiani ed europei, e presentano ciascuna ricerche e scoperte dal punto di vista iconografico, attributivo, filologico e di storia collezionistica. È un progetto pensato unitariamente, con l'intento di comporre un articolato – e, ci si augura, non scontato – ragionamento storico-critico sul Rinascimento italiano: dall'area padano-veneta, con Giorgione e Savoldo, alla Firenze di Fra Bartolomeo e della Scuola di San Marco, fino al palesarsi del giovane Raffaello con la sua prima opera, la Pala di San Nicola da Tolentino. L'ambizione è muovere dalla ricerca, ancorati a una base saldamente scientifica, ma comunicando a un pubblico il più vasto possibile i contenuti di un lavoro di studio che non vuole restare confinato nelle aule accademiche. A questa rassegna si accompagna peraltro una serie di appuntamenti speciali, con incontri, performance, un corso di storia dell'arte aperto a tutti, e visite guidate a siti, opere e monumenti – talvolta poco noti – della città di Brescia, sulla base di itinerari legati ai temi trattati nelle esposizioni. Per questa mostra inaugurale, la scelta è caduta su tre capolavori, legati da sottili consonanze e riferimenti, che ci portano nella Venezia dei primi decenni del Cinquecento, dedita alla voga letteraria del petrarchismo e a infiniti conversari sull'amore, sulla sua essenza e sugli effetti da esso generati: raffinate discussioni che potevano dar vita alla stesura di trattati e dialoghi (pensiamo agli *Asolani* di Pietro Bembo), o anche semplicemente a trattenimenti letterari e musicali, in cui erano declamate poesie ed eseguite composizioni per voce e accompagnamento strumentale. È possibile che Giorgione, ricordato da Vasari come valente liutista, durante le *ragunate di persone nobili* di quella Venezia splendente eseguisse brani di tale genere, aventi spesso per oggetto lo struggimento dell'amante per una donna distante o indifferente e il languore patetico del sentimento non corrisposto. Sono gli stessi temi che, traslati nell'iconografia, ritroviamo in un celebre dipinto a lui attribuito, un *Doppio ritratto* risalente al 1502 circa.

L'argomento torna, in forme parimenti mediate e intrecciate alla componente musicale, nell'opera di un altro artista attivo a Venezia, ma un ventina d'anni dopo, ossia Giovan Girolamo Savoldo, che fu influenzato in maniera decisiva da Giorgione. Databile al 1525 circa, il suo *Giovane con flauto*, che – ed è una delle novità presentate in questa piccola mostra-dossier – si è appurato essere appartenuto nel Seicento al Cardinale Richelieu, si rapporta alla moda del ritratto allegorico di tema musicale. Non dimentichiamo che sia il flauto, sia il liuto suonato da Giorgione sono strumenti associati a Venere, e quindi assai confacenti al 'lirismo affettivo' di questo filone pittorico.

CREDITI FOTOGRAFICI

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kriegsverlust) / Fotoarchiv Gemäldegalerie, Foto: Gustav Schwarz, Berlin
Brescia, Civici Musei di Arte e Storia , Archivio Fotografico

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze

© Foto Scala Firenze 2014 - Museo del Louvre, Parigi; Collection of the Bibliothèque Nationale de France, Parigi; National Gallery, Londra

Copyright © National Portrait Gallery, London

© Ashmolean Museum, University of Oxford

Comune di Padova, Assessorato Cultura e Turismo

Galleria Nazionale di Parma su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Copyright © Collection of the Earl of Pembroke, Wilton House Wilts/Bridgeman Images

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma

Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, Torino, su concessione della Fondazione Torino Musei

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della gronda lagunare

© 2014 Kunsthistorisches Museum, Vienna

Copyright © Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

Copyright © 2014 National Gallery of Art, Washington, DC

INDICE

UN LIBRO, UNDICI CORDE E UN PENNELLO <i>Enrico Maria Dal Pozzolo</i>	13
GIORGIONE, DOPPIO RITRATTO <i>Francesca Cocchiara</i>	35
SAVOLDI, FIGURA DI GIOVANE <i>Francesca Cocchiara</i>	41
SAVOLDI, RITRATTO DI GIOVANE CON FLAUTO <i>Maurizio Mondini</i>	45



ENRICO MARIA DAL POZZOLO

UN LIBRO UNDICI CORDE E UN PENNELLO

Giorgione e la nascita
del 'ritratto d'amore'
a Venezia nel primo '500

SAVOLDO
RITRATTO DI GIOVANE CON FLAUTO, PARTICOLARE
BRESCIA, PINACOTECA TOSIO MARTINEGO

Premessa

Il cosiddetto *Doppio ritratto "Ludovisi"* di Palazzo Venezia a Roma occupa una posizione di centralità nel panorama della ritrattistica italiana all'aprirsi del '500. Sia che lo si consideri un autografo di Giorgione (come per chi scrive e per la maggior parte degli storici dell'arte italiani), sia che lo si creda di un suo finora indeterminato imitatore (come sono propensi a credere vari studiosi di area anglosassone), si presenta come un punto di svolta epocale rispetto a un *prima* in cui il genere ritrattistico veniva concepito in un modo tutt'affatto differente. Con esso si esprime una sorta di rivoluzione copernicana che si origina a Venezia: nella Venezia – appunto – di Giorgione.

Fino a quel momento, infatti, i committenti avevano richiesto ai pittori immagini di sé impostate su due elementi imprescindibili: l'attestazione di un superiore *status* socio-culturale e la verosimiglianza psicofisica. È quanto avevano realizzato in primo luogo Antonello da Messina e Giovanni Bellini i quali, dopo il rifiuto di una ritrattistica bidimensionale in profilo di matrice medagliistica (un filone elitario, cui non si erano sottratti capiscuola come Pisanello, Mantegna e il fratello di Giovanni Bellini, Gentile, assai apprezzato dal gusto lagunare più conservatore), s'erano dedicati alla presentazione dei loro committenti a mezzo busto e con il viso orientato di tre quarti. Bellini proponeva ai suoi clienti raffigurazioni di *status* a un tempo mimetiche e astraenti, stendendo dietro ad essi sfondi celestiali che evocavano una dimensione quasi olimpica e facendo rivolgere il loro sguardo verso un punto esterno (**fig. 1**). Tutto concentrato sull'indagine psicosomatica si era dimostrato invece Antonello, che per far risaltare al meglio il microcosmo unico e irripetibile costituito dal volto umano, aveva di norma adottato la soluzione del fondo nero, con cui da un lato elideva la dimensione spaziotemporale



FIG. 1
GIOVANNI BELLINI
RITRATTO DI SENATORE VENEZIANO
PADOVA, MUSEI CIVICI
PINACOTECA EMO CAPODILISTA



FIG. 2
ANTONELLO DA MESSINA
RITRATTO D'UOMO
TORINO, MUSEO CIVICO D'ARTE ANTICA

e dall'altro focalizzava l'*unicità* del personaggio, avvicinato attraverso un taglio sempre più stretto (portato poco sotto il collo) e culminante nell'incontro tra i suoi occhi e quelli dell'osservatore (**fig. 2**). Tutti i pittori attivi in laguna nell'ultimo quarto del '400 concepirono le loro prove ritrattistiche a sé stanti (non dunque entro altre composizioni, come *Sacre contemplazioni* o scene narrative) oscillando costantemente tra questi due poli, e spesso miscelandoli: così i più stretti seguaci di Antonello (Alvise Vivarini e Jacometto) e così i numerosi *Joanis Bellini discipuli*.

A fine secolo nel panorama ritrattistico veneziano si innestarono, tuttavia, differenti proposte da parte di artisti provenienti da altri centri culturali, che contribuirono in qualche misura a quella che poi sarebbe diventata la rivoluzione giorgionesca. Basti pensare a tre nomi: Pietro Perugino, Andrea Solario e Leonardo. Il primo, uno degli artisti all'epoca più apprezzati d'Italia, giunse a Venezia intorno al 1494 e vi lasciò prove come il *Francesco delle Opere* degli Uffizi, in cui abbassò di molto il taglio dell'immagine, a comprendere gran parte del busto, aprendo un paesaggio naturalistico non generico e introducendo elementi di natura didascalica, quale il cartiglio con la scritta *TIMETE DEO* (per richiamare esplicitamente la devozione del personaggio). Degli stessi anni è il *Senatore veneziano* alla National Gallery di Londra di Andrea Solario, un lombardo che aveva raggiunto in laguna il fratello scultore Cristoforo. In esso una componente scultorea è chiaramente percepibile nell'impostazione e nell'intaglio dei tratti, ma ciò che colpisce è soprattutto la sostanziale sintonia con la proposta peruginesca, basata sull'abbassamento del taglio, sull'apertura paesistica e sull'inserito semantico (affidato al garofano retto dal personaggio, un elemento di natura simbolica, da interpretarsi in termini di impegno nuziale). Queste e simili prove implicavano, tra l'altro, una conoscenza non generica di prodotti ritrattistici di origine fiamminga, di norma orientati sulla descrizione lenticolare delle superfici e dei dettagli in lontananza. L'ultimo nome che si era indicato come decisivo per gli sviluppi giorgioneschi, non altrimenti ricavabili da una prospettiva orientata sulla esclusiva tradizione



FIG. 3
LEONARDO
RITRATTO DI ISABELLA D'ESTE
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE

lagunare, era quello di Leonardo. Com'è noto, Leonardo giunse a Venezia per pochi mesi nella primavera del 1500, in veste soprattutto di ingegnere militare. La caduta del duca di Milano Ludovico il Moro lo aveva costretto a cercare nuovi patroni in giro per l'Italia. Prima si era fermato a Mantova presso Isabella d'Este, della quale impostò il ritratto – sorprendentemente in profilo – oggi al Louvre (**fig. 3**), e poi puntò su Venezia, dove poté giovare dei contatti dell'amico Luca Pacioli, che vi aveva soggiornato per vari anni e che lo accompagnava assieme ai suoi più stretti collaboratori. Tra le carte vinciane un appunto lo svela in contatto con un "familiare" del cardinale e patriarca d'Aquileia Domenico Grimani, uno dei collezionisti d'arte e libri più colti di Venezia e dell'intera Italia. Dal punto di vista documentario è per noi il primo collezionista di opere di Giorgione di cui cronologicamente si abbia notizia: ne possedeva l'*Autoritratto in figura di David* e altre opere, ed era inoltre il titolare sia

del duomo di Castelfranco (dove il pittore aveva lasciato la famosa pala) sia di quello di Montagnana (città descritta dall'artista nel disegno di Rotterdam e nel cui duomo sussistono i relitti di una sua decorazione giovanile). Noi sappiamo con certezza che Leonardo aveva portato a Venezia il cartone con il ritratto di Isabella d'Este, ma evidentemente recava con sé anche altri materiali da esibire per dimostrare la sua eccellenza pittorica. È verosimilmente in tale frangente ancora oscuro che Giorgione ebbe modo di vedere da vicino, con i suoi occhi, i prodotti di colui che per Giorgio Vasari fu il padre della *maniera moderna* – assieme, appunto, al suo seguace pittore castellano.

Due in uno

La genesi del *Doppio ritratto "Ludovisi"* di Palazzo Venezia, su cui si impernia questa mostra, appare impensabile senza presupporre un aggiornamento del maestro di Castelfranco su tali spunti. Anche se un'attenzione così onnivora potrebbe oggi sembrare sorprendente, è del tutto normale che un giovane pittore cercasse di intercettare le proposte più nuove che venivano assorbite nel contesto in cui stava operando. In più, è da credere che egli avesse percepito con lucidità che una stagione artistica si stava chiudendo, mentre si aprivano inedite prospettive pittoriche, specie sul versante ritrattistico.

Con i menzionati dipinti di Perugino, Solario e Leonardo, è evidente che la tela romana condivide il taglio molto abbassato, a comprendere le mani e – come nei primi due casi appena ricordati – un elemento di natura simbolica quale è il frutto tenuto con la sinistra dal giovane. Tuttavia, uno degli aspetti che più caratterizzano il *Doppio ritratto "Ludovisi"* è senza dubbio la presenza di un secondo personaggio accanto a quello in primo piano. Si tratta di una scelta molto forte, ma non inedita e neppure isolata. Era stata reintrodotta a Venezia, sulla base di un modello archeologico diffusissimo, da Tullio Lombardo in alcune sue sculture, in cui due figure (dalle identità non sempre esplicite) venivano effigiate a mezzo busto all'interno del medesimo campo visivo (**fig. 4**). Considerando la fama di Tullio, l'attitudine 'neoellenica' di Giorgione e la sua frequentazione di plasticatori di tale matrice culturale – come il Pirgotele con cui collaborò nella cappella Costanzo nel duomo di Castelfranco – è da credere che simili modelli non gli fossero affatto ignoti. Ma non fu il solo pittore della Venezia del primissimo '500 ad adottare una simile soluzione compositiva. Come dimostra l'anonima tela del Louvre riprodotta a p. 38, anche nell'ambiente belliniano vi fu chi – logicamente su precisa richiesta della committenza – comprese in un unico riquadro due persone tra loro distinte ma, evidentemente, in stretta relazione. Tuttavia, per quanto paragonabile, l'esemplare parigino illustra solo superficialmente la natura e i contenuti di tale rapporto. L'anonimo belliniano, infatti, presenta i suoi patroni in termini paratattici, disponendoli cioè secondo un allineamento paritetico e indistinto. Insomma: si è innanzi a una mera giustapposizione di volti e busti, senza alcuna dialettica rimarcata o percepibile. Nel caso giorgionesco, viceversa, vi è un protagonista e un comprimario. Il protagonista è logicamente il giovane in primo piano, il comprimario quello che fa capolino dietro la schiena dell'altro: entrambi vengono presentati in termini antitetici, dal punto di vista fisico, espressivo, gestuale e di abbigliamento.



FIG. 4
TULLIO LOMBARDO
DOPPIO RITRATTO ALL'ANTICA
VENEZIA, GALLERIA GIORGIO FRANCHETTI ALLA CA' D'ORO

Lo stesso meccanismo rappresentativo contraddistingue pure un altro capolavoro ritrattistico da molti studiosi ascrivito a Giorgione e da altri invece rifiutatogli: il *Cavaliere con scudiero* degli Uffizi, su cui è inevitabile soffermarsi prima di passare all'analisi della tela romana (**fig. 5**).

Nel buio di una stanza – buio di notte fonda, impenetrabile – dietro a un parapetto su cui sono posati un paio di speroni, una celata e una mazza, un giovane in armatura sorregge uno spadone con la destra, mentre con la sinistra indica l'elmo. Le labbra sono serrate, l'espressione altera, lo sguardo concentrato. I lunghi capelli castano chiari, discriminati al centro, scivolano sulle spalle perdendosi nell'ombra. È un uomo nella pienezza della sua giovinezza, tra i 20 e i 25 anni. Dietro di lui uno scudiero regge la lancia come se fosse uno stendardo processionale: la bocca aperta e lo sguardo elevato al cielo suggeriscono che sta pregando o cantando. È più giovane del guerriero e sembra non curarsi dell'altro, perso com'è nella sua interiorità: si direbbe che entrambi si stanno preparando alla guerra, la notte prima della battaglia, che potrebbe essere l'ultima della loro vita. L'originalità della composizione – del tutto nuova nella ritrattistica italiana del primo '500 – sbalza il suo autore all'origine del 'ritratto dell'anima': non dunque del ritratto psicologico (fondato dai fiamminghi e, in Italia, condotto ai vertici da Antonello), ma della pienezza di un sentimento superiore, che lo porta come in *trance*, in un'altra dimensione rispetto al momento che si sta vivendo. L'immagine si costruisce attraverso un elaborato incrocio di piani e significati: le armi dismesse – tanto



FIG. 5
GIORGIONE, ATTRIBUITO
RITRATTO DI CAVALIERE CON SCUDIERO
FIRENZE, UFFIZI

evidenziate da divenire quasi una sorta di natura morta *ante litteram* – sollecitano il virtuosismo del suo autore, che ne insegue i bagliori di superficie, le battute sul metallo, le buie cavità: un riflesso che parte dalla spalla del guerriero scende sul suo braccio per risalire al polso e precipitare lungo la lama della spada. Questo spadone da fante pesante e raffinato (si noti la decorazione dell'impugnatura), posto frontalmente rispetto a chi guarda, assume quasi le sembianze di una croce. È, anzi, la croce metaforica per la quale affronterà il nemico e forse la morte. Dire quale sarà mai stata quella battaglia è impossibile: potrebbe anche essere stata solo una battaglia spirituale. Tuttavia, la descrizione precisissima dell'armatura nei termini di un vero e proprio 'ritratto' (si tratta di una divisa da cavallo alla leggera, di matrice lombarda con influssi tedeschi, databile ai primissimi anni del 1500), poteva servire per cristallizzare un evento preciso nella vita di questo personaggio senza nome.

Uno strano dolore e un'amicizia

L'affinità d'impostazione tra la tavola fiorentina e il *Doppio ritratto* di Palazzo Venezia è palese: l'unica sostanziale differenza è che dalla militanza guerriera militare si passa ad una militanza di altro genere. Quale fosse è lo stesso pittore a esplicitarlo.

In primo piano, dietro a un parapetto, un giovane vestito elegantemente ci guarda con aria trasognata. Ci guarda, ma non ci vede, sembra in un'altra dimensione. Svogliato, apatico, è vittima di un sentimento il cui contenuto dichiara attraverso il frutto retto con la sinistra. Come indicato nei primi inventari (si veda la scheda seguente di Francesca Cocchiara), si tratta di un *melangolo*, un tipo di arancia a un tempo amara e dolce. Come l'amore. Non è una correlazione arbitraria: in generale in letteratura – e spesso nell'iconografia – gli agrumi alludevano alla sfera amorosa, ma in questo caso è l'atteggiamento dell'uomo, tipico dell'innamorato assorto e in attesa, a confermare tale prospettiva di lettura. È necessario ricordare che tra '400 e '500 a Venezia come altrove letteralmente ci si sfiniva a parlare d'amore, a scrivere d'amore, a cantare d'amore. Era un'esperienza non solo antropologica, ma anche culturale: nel senso che gli uomini forbiti prima o poi venivano ad indossare i panni di quel Francesco Petrarca che – per quanto apprezzato in vita e per tutto il XV secolo – all'inizio del '500 era oggetto di una venerazione talmente universale da averlo trasformato in un vero e proprio 'mito'. La storia della sua passione per Laura divenne paradigmatica di un amore che, sebbene inappagato, seppe superare le barriere della vita e della morte, elevando il suo cantore al rango di maestro non solo di versi, ma anche di vita. La perfezione delle sue poesie consentì a molti di credere che potessero essere prese a modello per la lirica moderna e nel contempo si guardava a lui come a un maestro di morale, a un riferimento per la vita privata e pubblica. Dopo aver scelto la propria 'Laura', centinaia, migliaia di poesie furono scritte a emulazione delle sue: si girava con i cosiddetti *petrarchini* in tasca (piccole ed eleganti edizioni del *Canzoniere*) e si cercava un incontro visivo con Francesco nelle tante miniature, xilografie, tavole e tele che lo descrivevano da solo, di fronte o accanto alla sua 'donna' (**fig. 6**).

Nel *Doppio ritratto* di Palazzo Venezia Giorgione fa dichiarare al giovane in primo piano il dolore provato a seguito dell'esperienza amorosa attraverso un gesto: quel premersi la guancia con il



FIG. 6
PITTORE VENETO DEL PRIMO '500
PETRARCA CON LAURA
OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM

palmo della mano, che era tipico del san Giovanni sotto la croce e spesso del *Cristo passo*. È un dolore particolare: aspro e dolce, intellettuale e fisico, appunto *melanconico*, come sottolineato dal melangolo e come testimoniato visivamente in una delle più celebri incisioni di Albrecht Dürer (la *Melancholia I*). È una sorta di alienazione estatica, come quella dei mistici, degli artisti o degli innamorati che, appunto perché in tale stato, diventavano in grado di elaborare sentimenti assoluti e di esprimerli con parole eterne. Il compagno che fa capolino dal secondo piano evidentemente non è stato colpito dalla freccia di Cupido: meno attento all'eleganza (la veste è più ordinaria, i capelli sono pettinati senza cura), ci guarda e ci vede. La sua presenza serve a enfatizzare il sentimento trascendente dell'altro e nel contempo a parlare di amicizia, come nel più tardo *Doppio ritratto* di Pontormo alla Fondazione Cini di Venezia, dove in un cartiglio si legge un passo del *De amicitia* di Cicerone. In un ampio saggio dedicato al dipinto nel 1983, Alessandro Ballarin ha osservato che il quadro romano sembra evocare il contesto in cui furono composte le *Leggi della Compagnia degli amici*, un manoscritto coevo in cui quattro insigni rampolli dell'aristocrazia lagunare – Pietro Bembo, Nicolò Tiepolo, Vincenzo Quirini e Tommaso Giustiniani (o Trifon Gabriele: nel testo, infatti, i nomi non sono dati per esteso, ma attraverso sigle) – si legavano tra loro in una comunione di esperienze: *accìò che per la unione e conformezza delle voglie l'uno nell'amore e nella carità dell'altro riposando possano menare la lor vita e nelle liete e nelle triste cose più temperata e più sana, di quelle il sollazzo e di queste partendo tra loro la maninconia*. Tra i loro intenti vi era anche quello di farsi ritrarre dal naturale *per mano di singolar dipintore* in tavolette da serbarsi come libri. Il quadro di Palazzo Venezia è su tela e

quindi non dovrebbe trattarsi di uno di tali originali: ma non si può escludere che in origine si legasse a tale contesto. Piace pensarlo.

Comunque sia, con esiti di questo genere la letteratura e la psicologia entravano di prepotenza nella ritrattistica veneziana ed italiana dell'epoca. Ma per esprimerle adeguatamente serviva uno stile nuovo, una pennellata morbida e materica che accarezzasse le superfici restituendone l'effetto tattile, inseguendo le espressioni per giungere allo 'stato d'animo'. Nel 1550 Vasari scrisse che Zorzi era *nato per metter lo spirto nelle figure; et per contraffar la freschezza della carne viva, più che nessuno che dipingesse, non solo in Venezia, ma per tutto*. Sono parole che userà solo per i pochi artisti – Leonardo, Fra Bartolomeo, Raffaello soprattutto – che poneva tra i protagonisti della *maniera moderna*. In effetti, se davvero di Zorzi si tratta, come tutto lascia credere, bisognerà necessariamente pensare a una data precedente al 1506 della cosiddetta *Laura* di Vienna, senza dubbio stilisticamente più evoluta. E quindi in anticipo anche rispetto a certi prodotti dell'urbinate. D'altra parte perché stupirsi? In fondo fu lui a vedere Leonardo per primo, quel Leonardo che fu davvero il padre spirituale delle avanguardie italiane dell'epoca. Alle origini della prepotenza psicofisica del giovane in secondo piano stanno antefatti visivi come la *Belle ferronière* del Louvre. Dunque dovremmo trovarci nei primi anni del nuovo secolo: come congetturato da Ballarin, forse, più o meno intorno al 1502.

Canzoni d'amore

Nell'edizione delle *Vite* del 1550 (ma lo confermò poi anche in quella del 1568), narrando degli esordi di Giorgione (**fig. 7**), Vasari sottolineò che egli *fu allevato in Vinegia, et diletto di continovamente delle cose d'amore, et piacque il suono del liuto mirabilmente: anzi tanto, che egli sonava et cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche, et onoranze, et ragunate di persone nobili*.

Sebbene possa sembrare una sorta di siparietto cortese per un'introduzione nobilitante, si tratta di informazioni a cui invece si può prestare credito, se non altro per la confidenza che lo storiografo aretino ebbe con i due più celebri allievi del maestro: Sebastiano Luciani, detto poi del Piombo, e Tiziano Vecellio. Per noi risultano particolarmente importanti perché consentono di intravedere alle spalle dell'artista una dimensione sociale e culturale altrimenti non conoscibile, per quanto evocata dalle sue opere. Sono almeno tre i punti su cui è opportuno richiamare l'attenzione.

Il primo è la formazione veneziana. Specificare che Giorgione fu *allevato in Vinegia* significa sottrarlo a un'oscura e del tutto improbabile maturazione periferica a Castelfranco e calarlo in un contesto metropolitano in cui egli si trovò nella condizione di poter intercettare spunti culturali di ogni tipo, di conoscere non solo artisti ma anche committenti, intellettuali e figure attive nei più diversi campi del sapere, che si ritrovavano nelle officine librarie, uno dei settori più in espansione dell'economia lagunare.

Il secondo è l'allineamento alla moda della tematica amorosa: il *diletto di continovamente delle cose d'amore* esplicita in maniera chiarissima che Giorgione si trovò coinvolto in quegli sviluppi di radice petrarchesca a cui s'è appena fatto riferimento.

Il terzo è la pratica musicale, o – più precisamente – la sua abilità come suonatore di liuto,



FIG. 7
RITRATTO DI GIORGIONE
IN GIORGIO VASARI, LE VITE
GIUNTI, 1568

ruolo nel quale egli venne spesso per quello adoperato a diverse musiche, et onoranze, et ragunate di persone nobili.

Si tratta di tre dati che si saldano tra loro in maniera quasi consequenziale e che consentono di paragrafare il passo più o meno così: il radicamento lagunare e l'appassionata condivisione della tematica amorosa allora in voga, consentì a Giorgione di partecipare ad occasioni sociali patrocinate dal patriziato, in cui egli fu coinvolto – prima ancora che come pittore – come liutista.

Anche se può apparire sorprendente, tale prospettiva ha una sua plausibilità storica.

Occorre a questo punto aprire un'ulteriore parentesi per ricordare che, al pari del versante pittorico, anche su quello musicale tra gli ultimi decenni del '400 e i primi due del '500 in area padana si stava registrando

un cambiamento epocale, legato alla stagione della frottola. La frottola era una formula musicale che si staccava dalla tradizione medievale e fiamminga, caratterizzata da una particolare miscela di elementi tratti dal repertorio 'alto' con altri di origine popolare. Nella frottola erano compresi diversi tipi di composizione (madrigali, sonetti, barzellette, dialoghi...) al solito impostate per quartetti vocali o per una voce e liuto. Anche se non mancavano quelli in latino, i testi erano per lo più in volgare e trattavano quasi esclusivamente di tematiche amorose. Lo facevano con accenti ora lirici, ora patetici, ora prosaici e ora grotteschi, talvolta con volgarità degne delle più disinibite trasgressioni carnascialesche. Ma per lo più si cantava lo struggimento dell'amante nei confronti di un'amata sempre reticente o in fuga: il dolore dell'assenza si trasformava in morte interiore, dalla quale l'unica via d'uscita era l'espressione poetica. Molti di tali testi sono anonimi, ma la fonte ispirativa era sempre la stessa: il *Canzoniere* di Francesco Petrarca.

Non stupisce dunque che uno degli autori preferiti per gli adattamenti 'alti' fosse appunto il letterato aretino, il quale a sua volta si era proposto come un modello di poeta/musicista: aveva infatti un liuto e più volte si era soffermato sugli effetti che la musica trasmette sull'anima. Allora come oggi, il canto era uno dei modi più efficaci per comunicare i sentimenti, e forse anche per l'estrema fluidità di contaminazione di generi e schemi delle tradizioni letteraria e musicale, conobbe una fortuna sociale senza precedenti. Gli undici libri di frottole, di cui dieci giuntici, pubblicati a Venezia tra il 1504 e il 1514 da Ottaviano Petrucci costituiscono la registrazione di un patrimonio culturale fino a non molto tempo fa assai trascurato, ma che consente di ricavare elementi preziosissimi per comprendere da un lato quali tipi di musiche potesse interpretare il Giorgione liutista, e dall'altro che tipo di testi venissero cantati su tali basi musicali.

Gli esempi potrebbero essere moltissimi. Ci si limita a tre, che possono ben essere accostati al giovane innamorato di Palazzo Venezia.

Il primo è su musiche di Bartolomeo Tromboncino, uno dei compositori più amati da Isabella d'Este: venne pubblicato da Petrucci nel 1505 ed è caratterizzato da una musica patetica.

*Tu dormi io veglio ala tempesta e vento
Sula marmorea petra di tua porta
Tu dormi io veglio e con amaro accento
Ognhor chiamo pieta che è per me morta
Tu dormi io veglio con grave tormento
Ne trovo al mio penar chi me conforta
Tu dormi riposata senza affano
E gli ochi miei serati mai non stanno.*

Assieme al liutista Terrell Stone lo abbiamo scelto per commentare il dipinto nel film/documentario *Indagine su Giorgione*, realizzato nel 2013 con la regia di Nino Criscenti, perché da un lato descrive una precisa atmosfera psicologica e dall'altro perché, nello specifico, spiega la ragione degli occhi sbarrati e persi del protagonista: appunto quelli di chi passa notti insonni pensando a un'amata più o meno indifferente.

Egli è pallido perché le sue lacrime non sono di acqua, ma di sangue. Non ce ne si accorge in quanto Amore non ha consentito che si vedesse la trasformazione, come si dichiarava in quest'altra canzone di Tromboncino su testo di anonimo.

*Aqua non è l'humor che versan gli ochi,
ma sangue vivo in quel color converso:
Amor non vòl che natural trabochi
Perché fora spectacul troppo adverso.
Fra tanti strali e tanti acuti stochi
In ogni modo sangue è quel ch'io verso;
perhò palido è sempre un amatore,
ché quando piange, sangue è quell'humore.*

D'altra parte è la stessa amata – diventata nemica nel momento in cui rifiutò la passione del poeta – a godere, e anzi a nutrirsi, delle sue lacrime e dei suoi sospiri. Così nella *Canzone di Jola* di Tebaldeo.

*Queste lacrime mie, questi sospiri
Son dolce cibo de la mia nemica,
dove la se nutrica
e de ciò sol apaga i soi desiri.*

Ovviamente un conto è leggere questi testi e un altro è sentirli cantati con ottimi interpreti: il senso di languore espresso dalle parole è spesso superato dalla bellezza di musiche intense e struggenti, che sembrano nate apposta per sospirare e indurre all'abbraccio.

“Ah, quante cose qui tacendo passo”

Sia per la mostra che avevamo curato con Lionello Puppi su Giorgione a Castelfranco nel 2009-10, sia per il documentario di Criscenti, avevo ritenuto imprescindibile la presenza di un ritratto di *Cantore* che si conserva nella Galleria Nazionale di Parma, uno dei dipinti più interattivi e multimediali, se si può dire così, del Rinascimento italiano, in quanto assomma pittura, musica, letteratura e filosofia (fig. 8). È opera di un anonimo pittore veneto toccato dall'esempio di Giorgione e attivo intorno al 1510-15 circa. In esso il giovane si rivolge a noi con la bocca aperta (a indicare l'esecuzione canora in corso) presentandoci un libretto con un rigo musicale e una frase in cui leggiamo: *Ah, quante cose qui tacendo passo*. È un testo tratto dagli *Asolani* di Pietro Bembo, che prosegue così nel libro (ma non è scritto nel dipinto): *che mi stan chiuse al cor si dolcemente*. Il significato allude alla sofferenza solitaria e silenziosa del personaggio, che rivive il sapore dell'amore/amaro di matrice petrarchesca. Ciò avviene attraverso il richiamo a un passo di una delle opere più emblematiche di Pietro Bembo, edita a Venezia da Aldo Manuzio nel 1505. Si tratta di un dialogo ambientato alla corte asolana della regina di Cipro Caterina Cornaro, in cui i protagonisti maschili esprimono il loro punto di vista sull'amore. Secondo Perottino esso è "amaro", fonte di turbamento e malinconia; secondo Gismondo è "dolce" causa di ogni forma di vita, mentre secondo Laviniello di per sé non ha una connotazione negativa o positiva ma null'altro è che "disio", desiderio. A risolvere l'arcano non servì Romito, un religioso che viveva lontano dal mondo, il quale – dopo aver illustrato la distinzione principale fra uomini e animali nella rispettiva attinenza all'"arbitrio" e alla "ragione" per gli uni, e per gli altri all'"appetito" e al "senso" – aveva lasciato sospesa la questione con il suo interrogativo di partenza, ossia la vera natura dell'amore terreno.

Si capisce dunque che non saranno mancate le disquisizioni filosofiche quando si discuteva d'amore entro le *ragunate di persone nobili* che secondo Vasari accolsero le interpretazioni musicali di Giorgione. Dalla musica alla pittura il passo sarà stato per lui brevissimo e non può destare stupore la singolare operazione svolta dal maestro di Castelfranco nel doppio ritratto romano, che aprì una finestra su un preciso spaccato sociale lagunare: quello della gioventù patrizia che, nel momento di maggior potenza politica ed economica dell'intera storia della Serenissima, si stava staccando dai tradizionali valori mercantili e militari prevalenti fino a quel momento per dedicarsi ad *otia* dotti, edonistici e talvolta spiritualmente lacerati. La centralità in tali consessi del giovane Pietro Bembo – che prima della pubblicazione degli *Asolani* nel 1501 aveva curato un'edizione filologica delle rime petrarchesche, stampata pure presso Aldo – è innegabile. Il suo rapporto con Giorgione non è dimostrabile documenti alla mano, ma sappiamo con sicurezza che fu amico di uno dei suoi più stretti seguaci/collaboratori, Giulio Campagnola, del quale possedeva opere – tra cui una derivazione dalla perduta *Venere Callipigia* di Giorgione (che ci è nota appunto tramite una delicata e sensualissima incisione di Giulio) – e al quale dedicò un componimento poetico.

Nel dipinto parmense la soluzione del libretto presentato frontalmente all'osservatore non dipende solo dalla volontà di specificare il tipo di testo e di musica che il cantore sta interpretando, ma anche dall'invito a unirsi a lui, a condividerne i sentimenti e i valori. Egli ci propone dunque di partecipare a un concerto, che secondo i canoni dell'epoca poteva essere o vocale o



FIG. 8
PITTORE VENETO DEL PRIMO '500
RITRATTO DI MUSICO
PARMA, GALLERIA NAZIONALE



FIG. 9
GIOVANNI D'ANDREA
LIRA DA BRACCIO
VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

accompagnato con il liuto e/o altri strumenti, come la lira da braccio. In un esemplare straordinario di lira da braccio eseguito nel 1511, che si conserva a Vienna, è simulato un volto maschile entro le morbide sinuosità del corpo femminile, mentre sul mento una scritta in greco garantisce che *il canto è per gli uomini il medico del dolore* (fig. 9). Ma la lira bisogna saperla suonare, e prima ancora bisogna saperla accordare: il che significa che è necessario sapersi accordare alla perfezione armonica dell'universo, di cui l'amore è espressione. È il tema di un suggestivo ritratto di matrice giorgionesca pure a Vienna, in cui un giovane si rivolge a noi proprio nell'atto di accordare una lira. Ma non è una banale accordatura: è un'esplicita allusione filosofica e allegorica (fig. 10).

Sotto la superficie di una semplice pratica musicale, dunque, si potevano condensare ragionamenti e riflessioni che andavano ben al di là del mero aspetto esecutivo.

Undici corde e un pennello

Immaginiamo Giorgione con il liuto in mano. È uno strumento delicato, leggero, su cui le dita scivolano fluidamente alla ricerca delle armonie nascoste nelle undici corde (cinque doppie e il *cantino* isolato in basso) che ne percorrono la tastiera. Le corde sono come i colori primari, che vanno abbinati, mescolati, alterati per ottenere gli effetti voluti e più originali.

La fortuna lagunare dello strumento è molto antica, come attestato da documenti scritti e dalle raffigurazioni di tanti maestri dal XIV secolo ai Bellini e a Carpaccio. Tuttavia, si può ben dire che una nuova fase si fosse aperta proprio nel 1501, quando giunse a Venezia quello straordinario innovatore nel campo dell'editoria musicale che risponde al nome di Ottaviano Petrucci. Lo abbiamo già menzionato in precedenza, ma ora bisogna precisare che è a lui che spetta l'idea di pubblicare le prime intavolature, ossia le rappresentazioni grafiche illustranti il manico dello strumento in tutti i momenti dell'esecuzione. Come credere che Giorgione non ne abbia sfogliata almeno qualcuna? In esse si raccoglievano le testimonianze di una cultura oggi per lo più perduta, maturata negli ozi delle corti padane e con il modello ideale di Petrarca reincarnato da letterati allora acclamati quali Serafino Aquilano e Benedetto Cariteo. Le composizioni di origine fiamminga vennero riprese e rielaborate in un laboratorio sperimentale aperto, che appassionò i sovrani. Si pensi al caso di Isabella d'Este. Allieva di maestri liutisti quali Girolamo Textula e Giovanni Angelo Testagrossa, ebbe un rapporto molto stretto



FIG. 10
PITTORE VENETO DEL PRIMO '500
(DOMENICO CAPRIOLO?)
GIOVANE CHE ACCORDA UNA LIRA DA BRACCIO
VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM



FIG. 11
GIOVANNI CARIANI
SUONATORE DI LIUTO CON DUE COMPAGNI
WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART

con gli esecutori più virtuosi attivi a corte, quali Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino. A costoro era a tal punto legata da arrivare al punto di ringraziare quest'ultimo quando si macchiò dell'omicidio della moglie e dell'amante colti in adulterio, nonché di servirsi di Cara per comunicare con il marito, Francesco II Gonzaga, quando nel 1509 era prigioniero a Venezia. I temi dei testi si trasmettevano con straordinaria efficacia anche per via della semplicità ritmica e della fusione tra musica e parole che si poteva realizzare nel genere della frottola. Feste e spettacoli erano le occasioni mondane in cui ci si esibiva, vivendo una stagione di effervescente creatività, anche per l'ampio spazio concesso all'improvvisazione e all'arte della 'diminuzione', ossia dell'abbellimento e della variazione. Svariate figure sociali prendevano parte a tali eventi e si producevano inedite interrelazioni tra le arti: di conseguenza le ricezioni pittoriche furono molteplici. Secondo le fonti, anche i più stretti discepoli di Giorgione – Giulio Campagnola e Sebastiano del Piombo – sarebbero stati ottimi liutisti e non vi è ragione per dubitarne. Di certo nella scia aperta dal maestro di Castelfranco si posero molti artisti che si dedicarono non banalmente (e spesso non saltuariamente) alla tematica musicale: Tiziano, Giovanni Cariani, Girolamo Romanino, Boccaccio Boccaccino, Sebastiano Florigerio e – come magnificamente testimoniato in mostra – Girolamo Savoldo. Alcuni di essi, come Tiziano, sul tema musicale impalcarono complesse allegorie che dilagavano nei cieli della speculazione esistenziale e filosofica (*Le tre età* di Edimburgo; *Il concerto campestre* del Louvre); altri, come Giovanni Cariani, si concentrarono sulla centralità della figura del liutista, rappresentato da solo o con compagni d'impresa (**fig. 11**); altri ancora, come Boccaccio Boccaccino e Sebastiano Florigerio, si soffermarono sui *Concerti* di uomini e donne raccolti attorno a uno spartito. Cosa potesse capitare dopo l'interpretazione è facilmente immaginabile: lo si vede bene in una tavola della bottega di Bonifacio Veronese nel Museo dell'Accademia di Vienna che visualizza le tappe dell'accoppiamento



FIG. 12
BOTTEGA DI BONIFACIO VERONESE
FESTA CAMPESTRE
VIENNA, GEMÄLDEGALERIE

amoroso sulla base dell'intrattenimento musicale (**fig. 12**). Quel che è indubbio è che il liuto fu uno strumento comunemente associato alla sfera celeste di Venere: è il motivo dell'esistenza di una nutrita iconografia cinquecentesca in cui è la dea in prima persona a suonarlo. Inoltre, le sue corde richiamavano le parole e i concetti di 'cor' e 'concordia', ragion per cui in molti emblemi, da Alciati in poi, lo si rappresenta appoggiato su un letto.

Queste dunque le ragioni della plausibilità del nesso indicato da Vasari tra il diletto continuo delle "cose d'amore", la pratica liutistica e il successo sociale di Giorgione.

Ma a questo punto è inevitabile porsi anche altri quesiti, destinati probabilmente a rimanere senza una risposta documentabile, ma che nascono da considerazioni logiche.

Anzitutto, come credere che in lui le sfere pittorica e musicale fossero radicalmente separate? In fondo la persona è la stessa, la sensibilità pure: perché non ammettere anche un paragonabile, affine, se non identico, approccio artistico? Si è fatto un accenno alla libertà interpretativa connessa alle tecniche dell'improvvisazione e della diminuzione nella pratica liutistica. È istintivo porle in parallelo con quanto le indagini diagnostiche effettuate sulle opere del maestro di Castelfranco hanno attestato per gran parte dei dipinti accreditatigli: ossia reiterati e spesso sostanziali cambiamenti in corso d'opera, i cosiddetti 'pentimenti'. Si tratta di modifiche che hanno spesso sconcertato gli studiosi, sempre tesi a cercare una risposta univoca e oggettiva all'interrogativo del tema rappresentato: con la conseguente pioggia di dubbi relativi alle ragioni dei 'pentimenti' nella *Tempesta*, nei *Tre filosofi*, nella *Pala di Castelfranco*... Insomma: perché non ammettere che il pittore si fosse concesso di non dismettere del tutto l'attitudine del liutista anche con i pennelli in mano? In entrambi i contesti egli poteva partire da schemi preliminari più o meno fissi, ma che potevano – e che forse dovevano – essere personalizzati *in fieri*, seguendo l'impulso di una tensione all'apertura creativa in cui l'esecuzione è lusingata dalla variazione, dall'ornamento, dal dettaglio improvvisato e sorprendente. Il che non significa, è ovvio, che si tratta di capricci, quanto piuttosto di scelte personali, libere dalle regole della codificazione e per questo difficili da comprendere. Così fosse, si spiegherebbero bene i tanti frustranti risultati dell'assalto ermeneutico al fortino giorgionesco da parte degli studiosi antichi e moderni.

Certo è che se anche Vasari non ci avesse informato dell'esperienza musicale di Giorgione, sarebbero bastate le sue stesse opere a portarci su tale strada: dal liutista che ci fissa nel primo piano di quello che potrebbe essere il suo primo lavoro a noi giunto – la tavola alla National Gallery di Londra convenzionalmente e inopinatamente denominata *Omaggio a un poeta* (**fig. 13**) – alla ricchissima selezione di strumenti entro il *Fregio* di Castelfranco, fino alle due grandi tele tarde (e controverse) della Galleria Borghese a Roma.

Il destino della dolcezza

Ottaviano Petrucci ritornò nella natia Fossombrone nel 1509 e da quel momento si registrò una stasi nell'editoria liutistica veneziana. L'anno dopo Giorgione, tra settembre e ottobre, sarebbe morto di peste, dopo essere stato infettato da una sua amante. Le circostanze del decesso sono precisate da Vasari: *nel molto conversar che egli faceva per trattenere con la musica molti suoi amici, si innamorò di una Madonna, et molto goderon l'uno et l'altra de' loro amori. ... Ella infettò di peste non ne sapendo però altro, et praticandovi Giorgione al solito, se li appiccò la peste di maniera che in breve tempo nella età sua di 33 anni, se ne passò all'altra vita, non senza dolore infinito di molti suoi amici, che lo amavano per le sue virtù.*

In un documento da poco recuperato nell'Archivio di Stato di Venezia, alla data del 13 ottobre del 1511, si conferma che il pittore era morto *ad hospitale Nazareth Venetiis*, ossia nel Lazzaretto Nuovo, l'isola a nord della laguna in cui venivano segregati gli appestati.

Per la sceneggiatura del film di Criscenti avevo provato a immaginare il suo ultimo viaggio al Lazzaretto, consapevole della fine imminente e confuso dallo strazio dei ricordi. Immaginavo che forse gli potevano affiorare alla memoria tante canzoni impostate sul tema dell'intreccio di amore e morte. Pensavo in particolare alla composizione dedicata da Bartolomeo Tromboncino a uno dei testi più intensi di Petrarca: quello in cui il poeta chiedeva consiglio ad Amore sul da farsi, dichiarando che – dopo la morte di Laura – era per lui giunto il momento di lasciare la vita per ricongiungersi all'amata nell'aldilà. L'edizione di Petrucci è del 1509 e ci consegna una musica bellissima, che nel film può essere ascoltata in una memorabile interpretazione di Walter Testolin.

Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?

Tempo è ben di morire,

et ò tardato più ch'ì non vorrei.

Madonna è morta, et à seco il mio core;

et volendol seguire,

interromper conven quest'anni rei,

perché mai veder lei

di qua non spero, et l'aspettar m'è noia.

Poscia ch'ogni mia gioia

per lo suo dipartire in pianto è volta,

ogni dolcezza de mia vita è tolta.

Amore e morte: quante volte il musico Giorgione avrà cantato questo nodo indissolubile, assieme ai suoi amici, nelle *ragunate di persone nobili*. Uomini e donne nella pienezza della giovinezza che si interrogavano sul destino della dolcezza, sulla caducità della bellezza, sul senso del presente. Come scriveva Leonardo, *l'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene. Così il tempo presente*. Tutto scorre, tutto cambia all'improvviso. Poi un giorno gli occhi si chiudono e restano i versi, le note, i dipinti che parlano.



FIG. 13
GIORGIONE
ALLEGORIA, PARTICOLARE
LONDRA, NATIONAL GALLERY

Nota bibliografica

Sulla produzione di Giorgione, con particolare riferimento alla sua ritrattistica, si rinvia ai recenti lavori monografici di J. Anderson, *Giorgione: peintre de la "Brièveté Poétique": catalogue raisonné*, Paris, 1996, e di chi scrive, *Giorgione*, Milano, 2009. Un importante tassello biografico è stato aggiunto in seguito da R. Segre, *A rare document on Giorgione*, in "The Burlington magazine", 153, 2011, 1299, pp. 383-386. Per due rassegne recenti sul pittore (a Vienna e a Castelfranco Veneto) si vedano: *Giorgione. Myth and Enigma*. Catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2004), a cura di S. Ferino-Pagden e G. Nepi Scirè, Milano, 2004; *Giorgione*. Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano, 2009; *Le vie di Giorgione nel Veneto. Ambienti, opere, memorie*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, G. Fossaluzza e L. Puppi, Milano, 2009. Sul dipinto di Palazzo Venezia è fondamentale il rimando al saggio di A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, a cura di F. Zeri, vol. V, Torino, 1983, pp. 481-541; per un aggiornamento si veda la scheda dello stesso Ballarin in *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra (Parigi, 1993), ed. riveduta e corretta, Paris, 1993, pp. 316-320, n. 23. Su Giorgione in rapporto alla musica si confrontino le posizioni di G. Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin, 1999, C. Strinati, *Giorgione e la musica*, in *Giorgione*. Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 2009-2010), cit., pp. 163-168, e C. Bertling Biaggini, *Giorgione. Pictor et Musicus Amatus - Vom Klang seiner Bilder. Eine musikalische Kompositionsästhetik in der Malerei gegen die Aporie der Norm um 1500*, Hildesheim-Zürich-New York, 2011. Per la musica a Venezia in età rinascimentale, U. Groos, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim-Zürich-New York, 1996; per una prospettiva più ampia: F. Luisi, *Del cantar a libro... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, 1977; I. Fenlon, J. Haar, *Il madrigale italiano nel primo Cinquecento. Le fonti e la loro storia*, Torino, 1991. Specificamente sulle interpretazioni musicali dei testi di Petrarca, inoltre, C. Gallico, *Petrarca per musica agli inizi del Cinquecento*, in *Studi in memoria di Paola Mediolì Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, 1995, pp. 105-110. Per il liuto a Venezia nel '500, si vedano F. Rossi, *Il liuto a Venezia dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, 1983; J. Glixon, *Lutenists in Renaissance Venice: some notes from the Archives*, in "Journal of the Lute Society of America", XVI, 1983, pp. 15-26. Specificamente sulla produzione di Ottaviano Petrucci: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Catalogo della mostra (Venezia, 2001), a cura di I. Fenlon e P. Dalla Vecchia, Monfalcone, 2001. I citati testi *Queste lacrime mie, questi sospiri e Aqua non è l'humor che versan gli occhi* li traggio dall'edizione critica a cura di F. Luisi del *Libro undecimo di Frottole di Ottaviano Petrucci (1514)*, Padova, 1997, nn. 62 e 70. Per la fortuna di Petrarca in età umanistica: L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, 1957; C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in "Italia Medioevale e Umanistica", XVII, 1974, pp. 61-113; A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara-Modena, 1991; G. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova, 1992. Sul ruolo di Pietro Bembo in tale frangente culturale e artistico si veda la prima parte del catalogo della mostra *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* (Padova, 2013), a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, A.

Tura, Venezia, 2013. Sul ritratto amoroso nella Venezia del '500 G. Zarri, *Testi e immagini d'amore e matrimonio: 1443-1530*, in *La vita nei libri. Edizioni illustrate a stampa del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2003), a cura di M. Zorzi, Mariano del Friuli, 2003, pp. 89-101; E.M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008. Il film a cui si fa riferimento nel testo è *Indagine su Giorgione*. Film-documentario di E.M. Dal Pozzolo, direzione musicale di Terrel Stone, regia di Nino Criscenti, realizzato per Rai 5 da Land Comunicazioni: 2013, durata 73 minuti: in esso sono ascoltabili "Ah, quante cose qui tacendo passo", "Tu dormi io veglio ala tempesta e vento" e "Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?".



Giorgio da Castelfranco detto Giorgione, attribuito

Castelfranco Veneto, 1477 c. – Venezia, 1510

DOPPIO RITRATTO

OLIO SU TELA, CM 77 X 66,5
ROMA, MUSEO DI PALAZZO VENEZIA
inv. P.V. 902

"Doi Ritratti in Un quadro di Giorgione forma mezzana, uno dei quali si posa una mano su una tempia et l'altra tiene un Melangolo con cornice nera tocca d'oro". Così il dipinto viene segnalato per la prima volta allorché si trovava nella collezione di Carlo Emanuele Pio di Savoia nel 1624¹. Carlo Emanuele Pio di Savoia (1585-1641) era un collezionista di antichità, libri e dipinti, procacciati per lo più a Venezia, contesto al quale la sua famiglia era tradizionalmente legato. È molto probabile che l'opera fosse fisicamente ubicata nel palazzo di Ferrara, non essendo alla data ancora acquisita la residenza romana. Comunque sia, nella menzione inventariale sono esplicitate tre informazioni significative: la decisione nell'attribuire la tela a Giorgione, il riconoscimento dell'arancia in un melangolo e l'indicazione di come appariva la cornice dell'epoca che, anche sulla base di quanto si specifica nell'inventario successivo, è lecito sospettare che non fosse però quella originale, ma più tarda². Pochi anni dopo il dipinto passava nella collezione romana del cardinale Ludovico Ludovisi, nipote di papa Gregorio XV (al secolo Alessandro Ludovisi), nella cui raccolta è registrato nel 1633 come "Un quadro di due ritratti mezze figure uno tiene la mano alla guancia, e nell'altra tiene un melangolo con cornice nera profilata et rabescata d'oro mano di Giorgione"³. Forse si trattava di un dono – presentato assieme a una *Lavanda dei piedi* di Garofalo – a un personaggio evidentemente attratto dall'arte del maestro di Castelfranco: infatti, in un inventario precedente della sua raccolta, del 2 novembre del 1623, vi si annotava la presenza di "un ritratto con una berretta in testa alto p. 13 cornice dorata di mano di giorgione" (l'opera è perduta). Il cardinale Ludovico Ludovisi (1595-1632) era uno dei più insigni collezionisti di antichità e di pittura contemporanea dell'Urbe, che vantava capolavori di Domenichino, Guercino, Reni, ma anche capisaldi della cultura figurativa veneta del primo '500, come gli *Andrii* e il *Culto di Venere* di Tiziano, già nello studiolo di Alfonso d'Este a Ferrara. Alla morte di Ludovico nel 1632, il quadro passò per via ereditaria al fratello Nicolò, principe di Piombino, dove rimase fino al 1664. A quel punto la raccolta Ludovisi

GIORGIONE
DOPPIO RITRATTO, PARTICOLARE
ROMA, MUSEO DI PALAZZO VENEZIA

venne dispersa e il dipinto pervenne al cardinale Tommaso Ruffo, arcivescovo di Ferrara (1663-1753), dove viene citato come "due mezze figure. Uno una mano alla guancia ha nell'altro un melangolo", con un'attribuzione a Dosso Dossi⁴. Qui rimase fino a quando, nel 1919, venne destinato dal principe Fabrizio Ruffo di Motta Bagnara al Museo di Palazzo Venezia.

A questo punto inizia la vicenda critica dell'opera, a dir poco controversa. La tradizionale ascrizione al maestro di Castelfranco venne più volte osteggiata, in favore di un suo più o meno stretto e distinguibile seguace. Le alternative hanno chiamato in causa i nomi di Sebastiano del Piombo⁵, del poco documentato Domenico Mancini⁶, del veronese Francesco Torbido detto il Moro⁷ e dello stesso Tiziano⁸. Ad un anonimo imitatore di Giorgione pensavano invece Pallucchini, Venturi, Pignatti, Rognoni, Brown ed Eller⁹.

Il riferimento diretto al maestro di Castelfranco si deve a Roberto Longhi, che collocava il dipinto nell'ultimo tempo del maestro, seguito – con differenti opzioni cronologiche – da Zampetti, Volpe, Tshmelitsch, Ballarin, Lucco, Dal Pozzolo, Zamperini e Ferrari¹⁰; Valcanover e Perissa Torrini sostenevano l'autografia con cautela¹¹.

Lo stato di conservazione del quadro è sostanzialmente buono, al di là di alcune spellature¹² e di una possibile, minima, riduzione: Ballarin ha infatti segnalato l'esistenza di "copia antica del *Doppio ritratto*" in una collezione privata, che presenta "più respiro in alto con un maggiore sviluppo della parete e del cielo che ne formano il fondo"¹³.

Spetta allo stesso Ballarin la più ampia disamina dell'opera, considerata in rapporto ad altri pezzi dell'artista di attribuzione pure più o meno incerta: il *Cavaliere con scudiero* degli Uffizi, la *Vecchia* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e il *Giovane*, il cosiddetto "Broccardo", di Budapest. Secondo lo studioso si tratterebbe di prove da collocarsi tra il 1500 e il 1503, con una puntualizzazione sul 1502 per l'esemplare romano. Sempre per Ballarin il dipinto evidenzia spunti che lo porrebbero in rapporto con la cultura neoplatonica e neopetrarchesca di cui fu espressione il giovane Pietro Bembo, uno dei membri della "Compagnia degli amici" le cui *Leggi* erano state oggetto di uno studio di Carlo Dionisotti. Con i sodali Nicolò Tiepolo, Vincenzo Querini e Tommaso Giustiniani (o Trifon Gabriele: i loro nomi non sono infatti dati per esteso, ma solo attraverso le iniziali) egli si legò in un gruppo di mutua condivisione intellettuale ed affettiva, *acciò che per la unione e conformezza delle voglie l'uno nell'amore e nella carità dell'altro riposando possano menare la lor vita e nelle liete e nelle triste cose più temperata e più sana, di quelle il sollazzo e di queste partendo tra loro la manincolia*. Il concetto di malinconia nel dipinto è delegato alla presenza dell'agrumo retto con la sinistra dal personaggio principale, che negli inventari antichi – come ricordato in apertura – era per l'appunto riconosciuto in un melangolo, un frutto dal sapore a un tempo dolce e amaro, proprio come l'amore. Che il giovane in primo piano – da Ballarin tentativamente identificato in Tommaso Giustiniani – sia stato colpito dalla freccia di Cupido, cadendo nella condizione di sofferenza melanconica ed estatica che aveva consentito a Francesco Petrarca di raggiungere i vertici più alti della lirica amorosa di età umanistica, è sottolineato dal gesto con cui sostiene il capo, tipicamente melanconico e saturnino, come evidenziato in una celebre incisione di Albrecht Dürer. Su tale linea di lettura si è posto pure Dal Pozzolo, che ha sottolineato la consonanza tematica rispetto a molti componimenti poetici che all'epoca conobbero adattamenti musicali per liuto e voce¹⁴. Le caratteristiche con cui è descritto il secondo personaggio – evidentemente uno stretto amico del primo – consentono di credere che egli non si trovi nella condizione dell'innamorato e che abbia in qualche misura la funzione di contrasto psicologico per enfatizzare lo stato di alienazione del compagno. Viceversa, si tratterebbe di un semplice domestico secondo Brown¹⁵. Quest'ultimo studioso rilevava alcuni pentimenti nella manica del protagonista (in un primo momento più ampia)





FIG. 1
PITTORE VENEZIANO DELL'INIZIO DEL XVI SECOLO
DOPPIO RITRATTO
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE

e sullo sfondo. Tali elementi sembrano attestare che non ci si trova innanzi a una copia, bensì a una composizione in prima stesura. Nel 1993 il dipinto è stato esposto nella seconda sala della grande mostra parigina su *Le siècle de Titien* accanto al *Cavaliere con scudiero* degli Uffizi e al *Giovane di Budapest*, dando la netta sensazione che le tre tele, affini anche per formato, spettassero in effetti alla medesima mano e condividessero più o meno la stessa altezza cronologica. Che si tratti di Giorgione è – a questo punto – materia opinabile. A parere di chi scrive, nel panorama della pittura veneta del primo quarto del XVI secolo non si intravedono, tuttavia, serie possibilità alternative: i nomi chiamati in causa – Sebastiano del Piombo, Domenico Mancini, Francesco Torbido e Tiziano – non risultano in alcun modo convincenti, ma anche l'idea di lasciare un gruppo di tale potenza interpretativa in un limbo di anonimato che non si riesce a scalfire, lascia a dir poco perplessi. I tre citati dipinti presentano un modo assolutamente nuovo di concepire la tematica ritrattistica, in cui la sfida della verosimiglianza mimetica è integrata da un intento di interpretazione psicologica e spirituale che non trova alcun confronto nella produzione lagunare coeva. Basti considerare lo stacco, non solo qualitativo, ma anche di approccio mentale, che si registra, ad esempio, accostando questo doppio ritratto romano con il *Doppio ritratto* di un anonimo veneziano conservato al Louvre, pure esposto alla mostra del Grand Palais del 1993 (fig. 1)¹⁶. L'ipotesi che le tre prove appena menzionate – unitamente alla *Vecchia* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, alla *Laura* di Vienna, al cosiddetto *Ritratto Terris* di San Diego e, forse, all'*Arciere* di Edimburgo – costituiscano quanto resta di quei *ritratti di naturale, che son et vivissimi et belli* elogiati da Vasari, sembra assai plausibile. D'altro canto, senza simili premesse non si spiegherebbe l'origine della formula ritrattistica adottata da Tiziano e Sebastiano del Piombo nei loro primi documenti ritrattistici giunti fino a noi.

Francesca Cocchiara

Note di rimando

1. L. Testa, *Un collezionista del Seicento: il Cardinale Carlo Emanuele Pio*, in *Quadri rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, Modena, 1994, pp. 93-100.
2. La descrizione inventariale, infatti, richiama tipologie successive al primo '500: si veda, ad esempio, il caso edito da P. Zambrano in *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano, 1992, pp. 130-131.
3. K. Garas, *The Ludovisi collection of pictures in 1633*, in "The Burlington Magazine", CIC, 1967, pp. 287-289, p. 289, pp. 339-348, p. 343.
4. J. Agnelli, *Galleria di pitture dell'E.mo e R.mo Signor Cardinale Tommaso Ruffo*, Ferrara, 1734, p. 88.
5. E. Ravaglia, *Un quadro inedito di Sebastiano del Piombo*, in "Bollettino d'arte", I, 10, 1922, pp. 474-477, p. 475.
6. G. Fiocco, *Pier Maria Pennacchi*, in "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", I, 1929, pp. 97-135, pp. 133-134; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 325; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, ed. it. ampliata, Milano, 1936, p. 288; con dubbi però nel 1958 (B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La Scuola veneta*, Londra-Firenze, 1958, I, p. 111); C. Gamba, *Il mio Giorgione*, in "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 172-177, p. 176.
7. J. Wilde, *Die Probleme um Domenico Mancini*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", VII, 1933, pp. 97-135; G. Robertson, *The Giorgione exhibition in Venice*, in "The Burlington Magazine", 97, 1955, pp. 272-277.
8. *Cinque stanze, tra arte e depressione*. Catalogo della mostra (Venezia, 1994), a cura di A. Bonito Oliva, Milano, 1994, p. 149.
9. R. Pallucchini, *Giorgione*, Milano, 1955, p. 9; L. Venturi, *Giorgione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, 1958, VI, coll. 207-219, col. 213; T. Pignatti, *Giorgione*, Venezia, 1969, p. 133, n. A 52; Id., *Giorgione*, Milano, 1978, pp. 138-139, n. A 53; M. Rognoni, in *Giovanni Girolamo Savoldo*. Catalogo della mostra (Brescia-Francoforte, 1990), Milano, 1990, pp. 245-246, n. IV.3; D.A. Brown, in *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei*. Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art - Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2006-2007), a cura di D.A. Brown e S. Ferino-Pagden, Milano, 2006, pp. 255-257; L. Eller, *Giorgione. Catalogue Raisonné. Mystery unveiled*, Petersberg, 2007, p. 196, n. 107.
10. R. Longhi, *Cartella Tizianesca*, in "Vita Artistica", II, 1927, 11-12, pp. 216-226, p. 220; Id., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, pp. 22, 63; Zampetti (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi* Catalogo della mostra (Venezia, 1955), Venezia, 1955, p. 80; C. Volpe, *Giorgione*, Milano, 1963, s.p.; Id., *La "Maniera moderna" e il naturalismo nel Cinquecento da Giorgione a Caravaggio*. in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Firenze, 1981, I, pp. 399-433, pp. 402-403, nota 9; G. Tshmelitsch, *Zorzo, genannt Giorgione der Genius und sein Bannkreis*, Wien, 1975, pp. 344-345; A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione*. Atti del Convegno Internazionale di studio per il 5° centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 1978), Castelfranco Veneto, 1979, pp. 227-252, pp. 234-235 (riedito con un *Post-scriptum* in *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise* Catalogo della mostra, Parigi, 1993, ed. riveduta e corretta, Paris, 1993, pp. 281-294); Id., *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, a cura di F. Zeri, V, Torino, 1983, pp. 481-541; Id., in *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise* Catalogo della mostra (Parigi, 1993), ed. riveduta e corretta, Paris, 1993, pp. 316-320 n. 23; M. Lucco, in C. Volpe, M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, 1980, pp. 138-139; M. Lucco, *Giorgione*, Milano, 1995, pp. 96-99, p. 95; E.M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008, pp. 20-21; Id., *Giorgione*, Milano, 2009, pp. 312-319; A. Zamperini, in *Giorgione*. Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 2009-2010), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano, 2009, pp. 424-425 n. 44; S. Ferrari, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Catalogo della mostra (Padova, 2013), a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, 2013, pp. 153-154.
11. F. Valcanover, *Giorgione*, Firenze, 1987, pp. 25, 146; A. Perissa Torrini, *Giorgione. Catalogo completo*, Firenze, 1993, p. 126 n. 8.
12. L. Mucchi, *Caratteri radiografici della pittura di Giorgione (I tempi di Giorgione 3)*, Firenze, 1978, p. 65.
13. Ballarin, *Giorgione...* cit., 1983, p. 498, nota 35.
14. Dal Pozzolo, *Colori d'amore...* cit., 2008; Id., *Giorgione...* cit., 2009.
15. Brown, in *Bellini...* cit., 2006.
16. *Le siècle de Titien...* cit., 1983, pp. 272-273, n. 5.



Giovan Girolamo Savoldo

Brescia 1480 / 1485 - ? dopo il 1548

FIGURA DI GIOVANE

OLIO SU TELA, CM 59 X 41
ROMA, GALLERIA BORGHESI
inv. 139

In un inventario della Galleria Borghese del 1790 il dipinto portava l'attribuzione a Tiziano, in seguito curiosamente modificata in favore del pittore seicentesco Pier Francesco Mola. Venne dunque esposto in Galleria con il riferimento a Giovan Battista Moroni, fino a quando Giovanni Morelli lo riconobbe come un autografo di Savoldo¹. A partire dalle prime conferme da parte di Frizzoni e Adolfo Venturi, tale paternità non fu più posta in discussione². In particolare, fu il confronto, suggerito da Venturi e D'Achiardi, con la *Deposizione* del maestro già sull'altar maggiore della chiesa di Santa Croce a Brescia, dal 1875 al Kaiser Friedrich-Museum di Berlino ma distrutta nel 1945 – in cui si ritrova a sorreggere il Cristo una figura di San Giovanni alquanto simile (**fig. 1**) – a dirimere la questione attributiva e ad indirizzare verso un'identificazione del personaggio alla Borghese nel più giovane degli Evangelisti³. Per molto tempo l'esecuzione della tela romana è stata prevalentemente, anche se non univocamente, posta entro il terzo decennio del secolo: prima del 1521 per Longhi, sul 1527-33 per Adolfo Venturi, sul 1529 per Suida e sul 1527 per Gilbert⁴; solo Bossaglia ha posticipato la datazione alla tarda maturità, in apparenza confermata allorché Camillo Boselli documentò al 1537-38 la commissione e l'esecuzione della *Deposizione* bresciana, allogata al pittore dalla badessa di Santa Croce Caterina Castelli⁵. Ciò nonostante, in seguito la critica ha per lo più confermato la datazione giovanile: Lucco – sulla scia di Longhi – la riteneva precedente al 1521 della pala di San Nicolò a Treviso⁶; Ballarin proponeva il 1522-23 (anche sulla base del confronto con il profeta Osea nella cappella di San Giovanni Evangelista a Brescia⁷); Begni Redona e Frangi ne fissavano l'esecuzione intorno al 1525⁸.

L'innegabile affinità tipologica con il San Giovanni nella *Deposizione* già a Berlino ha fatto pertanto postulare l'esistenza di un modello comune, anche sulla base dell'attestata attitudine del pittore di ripetere moduli analoghi pure a distanza di anni, spesso ripresentando personaggi dalle medesime caratteristiche somatiche. L'impossibilità di un confronto *vis à vis* con la *Deposizione* non consente di dirimere la questione, anche se molti elementi sembrano indirizzare verso una fase abbastanza giovanile, in un momento di viva meditazione sulla cultura espressa da Giorgione e dai suoi più dotati seguaci. In particolare, Frangi suggeriva un confronto con il personaggio seduto al centro nei *Tre filosofi* di Vienna e con il giovane nelle *Tre età* di Tiziano ad Edimburgo, pur non mancando di evidenziarne il "marcato lottismo"⁹.

D'altra parte, a partire da De Rinaldis, l'opera è stata ragionata anche nei termini di un ideale *trait d'union* tra i due grandi innovatori attivi a cavallo l'uno tra '400-'500 e l'altro tra '500-'600: ossia Giorgione, appunto, e Caravaggio¹⁰. Non per nulla, la tela apriva la rassegna fiorentina dedicata da Mina Gregori nel 1991 al Merisi (*Come nascono i capolavori*). Più nello specifico, è stato più volte proposto il paragone con *L'estasi di san Francesco* del giovane Caravaggio al Wadsworth Atheneum di Hartford, uno dei suoi più



FIG. 1.
GIOVAN GIROLAMO SAVOLDO
COMPIANTO SUL CRISTO MORTO
GIÀ A BERLINO, KAISER FRIEDRICH MUSEUM

intensi periodi di riflessione sulla tradizione bresciana, all'insegna per l'appunto di Savoldo. Si tratterebbe, dunque, di una delle tante tessere dell'ampio mosaico che – come per tempo evidenziato da Roberto Longhi – hanno consentito al Merisi la sua inedita sintesi culturale tra naturalismo e illusionismo.

Un problema aperto è costituito dalla corretta identificazione iconografica della figura rappresentata nell'opera. Come ricordato, l'ipotesi che si tratti di un San Giovanni Evangelista è stata sollevata da Venturi sulla base del confronto con il santo nella *Deposizione* già a Berlino e tale tesi è stata ritenuta plausibile, anche se non dimostrabile, pure in tempi recenti¹¹. Così Frangi e così Begni Redona, il quale però soggiunse: "a meno che non si voglia pensare a uno di quei giovani veneziani intrisi di misticismo e di ansie anacoretiche della cerchia di Gasparo Contarini, per il quale il Savoldo forse lavorò"¹². L'ipotesi che ci si possa trovare innanzi a un ritratto era stata pure sollevata dai Tietze e da Dillon, specie in relazione a un magnifico disegno del maestro bresciano agli Uffizi, che potrebbe rappresentare il medesimo personaggio, effigiato nei termini di un criptoritratto sia nella *Deposizione* già a Berlino che entro la tela romana¹³. Si tratta di un suggerimento alquanto suggestivo, anche se evidentemente non provabile, che riaprirebbe il quesito relativo alla cronologia, dal momento che in tutti e tre i contesti l'età del personaggio è la medesima, tanto da supportare la datazione tarda imposta dai documenti per la distrutta *Deposizione*. Non è facile proporre una soluzione. In via del tutto ipotetica, si potrebbe immaginare che la tela romana sia nata sulla base di un modello dal vero, sul tipo di quello testimoniato dal foglio fiorentino, che può dunque essere servito prima per l'opera in esame e in un secondo momento per la citata *Deposizione*.

Di sicuro si deve tener conto di almeno due elementi: il primo è relativo all'abbigliamento, alquanto generico e non pertinente – almeno all'apparenza – ad un ritratto; il secondo è legato al fatto che la tela è certamente un frammento di una composizione più ampia, che si sviluppava a destra e che forse presentava qualche attributo iconografico dirimente. Il quesito, tuttavia, sembra destinato a rimanere aperto fino a quando non compariranno nuovi riscontri archivistici e/o inventariali relativi alla misteriosa storia del quadro antecedente al 1790 della prima segnalazione e – soprattutto – fino a quando non appariranno copie antiche collegabili con certezza al prototipo.

Dal punto di vista stilistico, il dipinto si caratterizza per una lucidissima indagine ottica, che lascia affiorare la ben nota consuetudine del pittore con i modelli fiamminghi, ma che insegue una morbidezza di superfici e una tendenza all'idealizzazione impensabile senza un'opportuna riflessione sulla lezione giorgionesca. In tal senso, va evidenziato il nesso tra la mano sinistra del giovane – portata verso l'osservatore in scorcio – e quanto contraddistingue il più celebre lavoro del pittore bresciano: il *Gentiluomo in armatura* del Louvre, un mirabile pezzo di bravura forse ispirato a un perduto archetipo del maestro di Castelfranco, di cui danno notizia Giorgio Vasari nelle *Vite* e Paolo Pino nel suo *Dialogo di pittura* del 1548: testimonianza forse attendibile, quest'ultima, se non altro considerando che Paolo Pino era stato allievo di Savoldo e che potrebbe avere ascoltato di persona la diretta testimonianza dell'artista.

Francesca Cocchiara

Note di rimando

1. I. Lermolieff [G. Morelli], *Die Galerien Roms. I. Die Galleria Borghese*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", XI, 1876, p. 136.
2. G. Frizzoni, *La pinacoteca comunale Martinengo di Brescia*, in "Archivio storico dell'arte", II, 1889, pp. 24-33, p. 32, nota 1; A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893, p. 100.
3. Venturi, *Il Museo...* cit., 1893; P. D'Achiardi, *Nuovi acquisti della R. Galleria Borghese*, in "Bollettino d'Arte", I, 1912, pp. 92-93.
4. R. Longhi, *Due dipinti inediti di G.G. Savoldo*, in "Vita artistica", II, 1927, pp. 72-75; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX/3, Milano, 1928, p. 766; W. Suida, *Savoldo, Giovanni Girolamo*, in *Allgemeines Lexikon*, ed. Thieme Becker, XXIX, 1935, pp. 510-512, p. 511; C.E. Gilbert, *The Works of Gerolamo Savoldo*, Ph. D. Thesis, New York, 1955 (dattiloscritto: ed. New York-London, 1986, pp. 184, 360-361).
5. R. Bossaglia, *La pittura bresciana del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in *Storia di Brescia*, II, *La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia, 1963, pp. 1011-1100, pp. 1024, 1030; C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, Brescia, 1977.
6. M. Lucco, *Savoldo*, in "Osservatorio delle Arti", 5, 1990, pp. 88-93, p. 91.
7. A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, Cittadella, 2006, I, p. XXXVII, II, fig. 192.
8. P.V. Begni Redona, in *Giovanni Girolamo Savoldo tra Foppa Giorgione e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Brescia-Francforte, 1990), Milano, 1990, p. 170 (con bibliografia precedente completa); F. Frangi, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1991), a cura di M. Gregori, Milano, 1991, pp. 54-55.
9. F. Frangi, in *Michelangelo...* cit., 1991.
10. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma, 1935, pp. 40-41, 58.
11. Venturi, *Il Museo...* cit., 1893.
12. Begni Redona, in *Giovanni Girolamo Savoldo...* cit., 1990, p. 170.
13. G. Dillon, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...* cit., 1990, p. 206.



Giovan Girolamo Savoldo

Brescia 1480 / 1485 - ? dopo il 1548

RITRATTO DI GIOVANE CON FLAUTO

sulla partitura musicale in alto a sinistra:

Joan(n)es Jeronimus Sauoldis de / brisia / faciebat

OLIO SU TELA, CM 74,3 X 100,3

UNICREDIT ART COLLECTION, INV. N. 300651

BRESCIA, PINACOTECA TOSIO MARTINENGO, INV. 1765, IN DEPOSITO

La tela compare per la prima volta nella straordinaria collezione formata dal Cardinale di Richelieu nella prima metà del XVII secolo. Nell'inventario, redatto pochi mesi dopo la morte dell'illustre proprietario nel 1643, della fastosa residenza parigina di Palais Cardinal si riconosce nella "chambre de bains" dell'"appartement vert" (tra una tela di Poussin e un paesaggio di Filippo Napoletano), il "tableau de Jean Jerome Bressan d'un flutteur avec sa bordure d'esbeyne de quatre piedz de long sur trois et demy de haut, prisé la somme de 1500 lt." [un dipinto di Giovanni Girolamo Bresciano d'un flautista con la sua cornice di quercia di quattro piedi di lunghezza su tre e mezzo di altezza, stimato la somma di 1500 livree]. Il preciso riferimento all'autore si deve probabilmente alla presenza della firma, forse allora meglio visibile, mentre le misure espresse in piedi parigini (piede: 32, 484 cm.) corrispondono sostanzialmente a quelle attuali della tela insieme alla cornice. La redazione della parte dell'inventario dedicata ai dipinti si deve a Simon Vouet e al suo allievo Laurent de La Hyre, che ben conoscevano la raccolta avendo operato spesso per lo stesso Cardinale. In particolare il primo, celebratissimo "pittore ordinario del re" aveva avuto modo di assimilare la pittura italiana e di frequentare i suoi protagonisti grazie al decennale soggiorno a Roma e ai viaggi a Venezia, Genova, Parma e Milano, dei quali si possono scorgere gli effetti nella stessa collezione del Cardinale. L'inventario si distingue per l'insolita accuratezza: oltre alla descrizione dei soggetti e alla verifica delle misure, si avverte l'intenzione di distinguere gli originali dalle copie e dalle "maniere", lasciando gli anonimi come tali (circa un terzo); ciò comportava, insieme al formato, conseguenze dirette sulle stime finali.

Studi anche recenti hanno affrontato la figura del grande Cardinale come mecenate nei confronti dei coevi artisti francesi, anche se la collezione era, programmaticamente, in gran parte costituita





da "diversi quadri delli migliori pittori d'Italia"², pure distribuiti nelle altre residenze, come il fastoso castello di Richelieu in Turenna³. In particolare, a Palais Cardinal prevaleva la pittura contemporanea, ad iniziare da Caravaggio e dal suo giovanile *Concerto*⁴. Quanto alla prima metà del secolo precedente, oltre agli immancabili Leonardo (tre tele) e Raffaello (due presunti originali e tre copie) emergono esclusivamente, oltre a Savoldo, alcuni importanti maestri dell'Italia settentrionale (Giovanni Bellini, Tiziano, Dosso Dossi, Gaudenzio Ferrari, Lorenzo Lotto, Bernardino Luini, Palma il Vecchio, Andrea Solaro, Correggio). Tra questi le valutazioni di gran lunga più alte, espresse in livree, sono riservate a Tiziano (2000 l.)⁵, Savoldo (1500 l.) e Lotto (1600 l.)⁶, sorprendentemente superiori a quelle dei pittori successivi, Caravaggio compreso, e inferiori solo ai citati Raffaello (un *San Giovanni* 3000 l.) e Leonardo. Il collezionismo francese sembra così anticipare per Lotto e Savoldo un apprezzamento di tipo anche qualitativo che solo nel Novecento la critica ha pienamente assunto e sviluppato.

Ancora secondo l'inventario, il *Flautista* fu assegnato alla nipote del Cardinale, Marie-Madaleine de Vignerot duchessa d'Aiguillon (1604-1675) e, probabilmente, ben presto venduto, come accadde alla maggior parte delle opere d'arte di Palais Cardinal da lei ereditate; quanto rimase ai discendenti, durante gli anni della Rivoluzione fu infine distrutto o trasferito al Louvre, come i due "prigionieri" di Michelangelo e i cinque notissimi dipinti di Mantegna, Perugino e Costa, provenienti dallo studiolo mantovano di Isabella d'Este, già conservati nel citato castello di Richelieu⁷. Forse in tale periodo la tela di Savoldo giunse oltre Manica, seguendo la stessa sorte di altre centinaia di dipinti provenienti dalle raccolte francesi, come quella, densa di celebrati capolavori, del duca Filippo d'Orléans; com'è noto, ciò determinò un rinnovato interesse da parte dei collezionisti inglesi per la pittura italiana del XVI e XVII secolo⁸.

Il dipinto savoldesco ricompare solo nel 1894 in occasione della mostra degli *Old Masters*, provenienti dalle collezioni private britanniche, allestita presso la Royal Academy londinese⁹. In tale occasione *The flute-player* è riferito, grazie alla corretta decifrazione dell'iscrizione, a Savoldo e non a Giorgione, come riportava invece l'etichetta allora apposta sulla cornice¹⁰. Tale attribuzione appare tuttavia di non trascurabile interesse storico e collezionistico, anche perché condivisa da numerose altre opere del maestro bresciano, in genere ritratti, nel corso del XVIII e XIX secolo. Nel catalogo dell'esposizione del 1894 l'opera è già puntualmente descritta come "half figure of a youth in a fur-trimmed gown, with black hat and feather, seated to l.[eft] in a room, holding a flute in his hands, and looking at the spectator: an open book lies on a table in front of him; other books on ledge up above to r. [ight]. Signed on a piece of music, which is fixed to the wall, "Joan(n)es Geronimus Sauoldis de Brisia faciebat" (mezza figura di giovane in abito elegante guarnito di pelliccia, con cappello nero e piuma, seduto verso sinistra in una stanza, reggente un flauto nelle sue mani e riguardante l'osservatore; un libro aperto è appoggiato sul tavolo di fronte a lui; altri libri sul ripiano in alto a destra. Firmato sul brano di musica, fissato alla parete). Il dipinto apparteneva allora a lord William Archer, terzo Earl of Amherst (1836-1910), discendente da un'illustre famiglia britannica che aveva ricevuto il titolo grazie alle imprese militari del generale Jeffrey durante le guerre per la conquista del Canada e contro gli indipendentisti delle colonie nord americane; nel 1764 edificò la residenza neopalladiana di Montreal Park a Sevenoaks (Kent), sede poi della raccolta¹¹.

SAVOLDO
RITRATTO DI GIOVANE CON FLAUTO, PARTICOLARE
BRESCIA, PINACOTECA TOSIO MARTINEGO





PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
RITRATTO DI ARMAND-JEAN DU PLESSIS
CARDINALE DI RICHELIEU
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE



ARTHUR WILLIAM DEVIS
RITRATTO IN UNIFORME
DI WILLIAM PITT AMHERST
LONDRA, NATIONAL PORTRAIT GALLERY

Si può ipotizzare che la tela di Savoldo appartenesse già da tempo a tale collezione, probabilmente avviata, o incrementata insieme alle fortune familiari, dal nipote del generale, il diplomatico William Pitt Amherst, primo Earl of Arracan (1773-1857, governatore generale dell'India dal 1823 al 1828) e dal figlio di questi, William Pitt jr. (1808-1886; laureatosi in arte a Oxford), pari del regno e padre del citato William. Dalle sia pur scarse notizie disponibili, si desume la presenza a Montreal Park di alcuni pregevoli ritratti e di una serie cospicua di dipinti di ambito olandese¹²; l'opera del bresciano poteva ben rientrare in tale gusto collezionistico, peraltro tipico della tradizione inglese, quanto ad accuratezza esecutiva e piacevolezza del soggetto che, al limite tra il ritratto e la figura di genere, poteva richiamare i giovani musici diffusi dalla pittura nordica del XVII secolo. D'altra parte, l'invenzione savoldesca conseguì una certa notorietà in Inghilterra, come testimoniano le tre copie del XVIII e del XIX segnalate presso raccolte inglesi da Creighton Gilbert: circostanza che "seems to be no coincidence"¹³.

Prima di approdare nelle sale della Pinacoteca Tosio Martinengo nel 1994 come deposito della Banca Popolare di Brescia, la tela ha avuto diversi passaggi di proprietà: in seguito alla cessione degli eredi Amherst alla galleria londinese Agnew¹⁴, dal 1924 fu prestata per alcuni anni al Fitzwilliam Museum di Cambridge, prima di essere acquistata (nel 1935) dal grande collezionista Alessandro Contini Bonacossi; in seguito fu ceduta dai suoi eredi (1967) alla galleria Wildenstein di New York; rimase poi nella stessa città nella raccolta di Peter Jay Sharp, ambientata dal 1975 sopra un camino di gusto neocinquecentesco (fig. 1). La presenza del *Flautista* alla grande mostra monografica, allestita a Brescia nel 1990, favorì, almeno indirettamente, la sua acquisizione nel 1994¹⁵ da parte della Banca Popolare di Brescia, poi assorbita nel gruppo UniCredit, attuale proprietario.

Fin dalla sua comparsa all'esposizione londinese del 1894, il *Flautista* gradualmente s'impose tra i capolavori del pittore bresciano¹⁶; solo agli inizi del Novecento fu tuttavia pubblicata una sua riproduzione¹⁷ che, nel caso del saggio di Sergio Ortolani, è accompagnata da acute osservazioni



FIG. 1
IL RITRATTO DI GIOVANE CON FLAUTO DI SAVOLDO AMBIENTATO NELLA LIVING ROOM
DEL COLLEZIONISTA PETER JAY SHARP A NEW YORK

critiche in merito alla datazione dell'opera, avvicinata alla *Sacra conversazione* di Hampton Court (allora datata 1527). Il "bellissimo" dipinto si distingue per la "funzione veramente dominante, coordinatrice e compositiva" assunta dal "luminismo" savoldesco¹⁸. Tale lettura è stata ripresa dalla vasta storiografia successiva che, recentemente analizzata da Francesco Frangi¹⁹, ha pure considerato le implicazioni "precaravaggesche" che, grazie ad una concezione "straordinariamente moderna"²⁰, sembrano così preludere al *Suonatore di liuto* dello stesso Caravaggio²¹. Ad iniziare ancora da Ortolani, la storiografia ha spesso rilevato i rapporti con la ritrattistica di Lotto²² anche in direzione di quella "ineffabilità psicologica"²³ affiorante nello sguardo del protagonista, sottilmente ambiguo tra la tacita intesa con l'osservatore e il distacco di una solitaria meditazione.



FIG. 2
SEBASTIANO DEL PIOMBO, ATTRIBUITO
RITRATTO DI GIOVANE CON FLAUTO
WILTON HOUSE, COLLEZIONE EARL PEMBROKE

La consonanza con i ritratti lotteschi, anche di formato orizzontale, eseguiti in coincidenza con il ritorno del pittore stesso a Venezia nel 1525 (Milano, Castello Sforzesco; Treviso, Museo Civico, datato 1526)²⁴, appare probante per la datazione del *Flautista* agli stessi anni, riproposta decisamente da Alessandro Ballarin²⁵ in opposizione a quella, 1539, già letta sullo spartito posto sul tavolo²⁶, tuttavia inverificabile anche ad un esame ravvicinato²⁷. L'esecuzione della tela risalirebbe quindi al secondo soggiorno a Venezia del pittore bresciano che, iniziatosi nel 1521 circa, culmina con la commissione (1524) della grande pala per i domenicani di Pesaro (Milano, Brera)²⁸. In particolare, il confronto si applica al ritratto del committente compreso nella citata tela di Hampton Court, in genere data a questi anni. Ancora secondo Ballarin, in quel decennio Savoldo dimostra "la capacità straordinaria, unica in quel momento da parte di un pittore che stesse a Venezia, di poter fare diversamente da Tiziano"; al contempo egli raggiunge "i vertici della sua creatività", così come "di saper esplorare un interno con le risorse che saranno [...] di Caravaggio, di Veermer e della grande pittura olandese"; si tratta di un "contesto che da una parte chiama in causa Moretto, come un riflesso di Savoldo stesso, dall'altro mette in gioco Lotto, come occasione di un dialogo molto vivo, forse molto aperto anche del dare e nell'avere"²⁹. Alcuni interventi hanno inoltre cercato di approfondire le componenti iconografiche di tipo musicale che, nel dipinto, assumono un rilievo compositivo e descrittivo del tutto peculiare quanto insolito. Le notazioni leggibili sui due spartiti si rapporterebbero all'esecuzione, secondo una pratica allora diffusa, di un brano in origine destinato al canto a più voci³⁰. Come ha ipotizzato Augusto Gentili³¹, la firma del pittore, apposta tra i righi dello spartito fissato alla parete, indicherebbe come il musicista assente, atteso quale più anziano maestro e amico, sia da identificare con Savoldo stesso. Lo studioso ha rilevato inoltre come il *Flautista* si rapporti alla "moda" del ritratto allegorico di tema musicale, diffusasi nell'ambiente veneto tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento in consonanza con la letteratura del tempo, esemplata al meglio dai notissimi *Asolani* di Pietro Bembo, dove la musica e la poesia concorrono all'"amoroso pensiero". L'opera si distinguerebbe tuttavia come un'eccezione, sia per la giovane età dell'effigiato, sia per la presenza del flauto a becco, in genere raffigurato in ambientazioni di tipo pastorale, anche se non mancano in ambito "giorgionesco" soluzioni figurative simili, come i due flautisti a mezza figura, pure abbigliati con ricercate sopravvesti di pelliccia, riferiti a Sebastiano del Piombo (**fig. 2**) e a Niccolò Frangipane³². Per la sostanziale corrispondenza della posa e il formato orizzontale, si segnala inoltre quello raffigurato in primo piano da David Teniers il Giovane all'interno di una delle tele della serie dedicata alla Galleria dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles (1641)³³. La pausa di intima riflessione del Flautista savoldesco meglio si spiega considerando il madrigale "O morte? Hola!", in parte trascritto sugli spartiti, riconosciuto al padovano Francesco Santacroce dal musicologo Colin Slim³⁴. Francesco Frangi ha acutamente ipotizzato un "incontro" tra il compositore e il pittore, entrambi documentati a Treviso in anni di poco anteriori al dipinto, rilevando le affinità tra lo "spleen che avvolge l'intenerito protagonista" dell'opera e il testo del madrigale, a sua volta derivato da un sonetto anonimo che, in forma dialogica, svolge il tema del poeta che invoca la Morte per essere liberato dai tormenti d'Amore; la Morte risponde che non può assolvere tale desiderio in quanto Amore non permette ad altri di sottomettere il suo cuore³⁵. Anche la raffigurazione del flauto, strumento sacro a Venere, prediletto da Minerva e da Apollo, ben si accorda al "lirismo affettivo" allora diffuso nella ritrattistica veneta³⁶, certo ben nota a Savoldo fin dagli esordi giovanili, pure ipotizzati a "stretto contatto" con lo stesso Giorgione e la sua "bottega"³⁷.

Maurizio Mondini

Note di rimando

1. H. Levi, *L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu*, in «Archives de l'art français», nouvelle période, t. XXVII, 1985, pp. 9-83; l'opera di Savoldo è citata a p. 64, n. 1045.
2. Sulla storia del palazzo, poi detto Palais Royal, la sua distribuzione interna ed il coinvolgimento di alcuni cardinali romani per gli acquisti si veda K. Krause, *Richelieu au Palais Cardinal*, in *Richelieu, patron des arts*, atti del colloquio internazionale, a cura di J.C. Boyer, Parigi, 2009, pp. 274-292.; la collezione dei dipinti, in genere di ridotta dimensione, risulta concentrata nella "petit galerie" e negli ambienti adiacenti, compresi nel cosiddetto "appartamento verde" (una "chambre", un "petit gabinet", la "chambre de bains", il "cabinet [...] dict des bronzes" e il "petit passage").
3. *Richelieu à Richelieu. Architecture et décor d'un château disparu*, a cura di P. Bassani Patch, A. Gady e S. Kespern, Cinisello Balsamo, 2011.
4. Levi, p. 62, n. 966; definita come la "premiere oeuvre" di Caravaggio e valutata 1000 lire, si identifica con la tela ora al Metropolitan di New York.
5. Si trattava di una *Madonna* di formato orizzontale e di ampie dimensioni (6 piedi di lunghezza per quattro di altezza); Levi, p. 63, n. 1007.
6. Levi, p. 65, n. 1069; lo *Spasalizio mistico di Santa Caterina* ben corrisponde al dipinto firmato nella pinacoteca di Monaco di Baviera.
7. Sulla collezione Richelieu e la sua dispersione si vedano: E. Bonnaffé, *Recherches sur les collections de Richelieu*, Paris, 1883; L. Boubli, *Portrait d'un homme d'Etat collectionneur de peintures : le cardinal de Richelieu. Quelques questions à propos de son inventaire après décès, dressé au Palais Cardinal (1641)*, in *Destin d'objets. Ecole du Louvre*, Paris, 1988, pp. 35-55; A. Schnapper, *Curieux du grand siècle. Collection et collectionneur dans la France du XVIIe siècle*, Paris, 1994; tra gli altri capolavori pervenuti al Louvre, ma non compresi nell'elenco di Palais Cardinal, alcune fonti citano inoltre la *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* di Leonardo (la notissima versione della cosiddetta *Vergine delle rocce* ora alla National Gallery di Londra), la *Madonna con il Bambino e Santa Caterina* (detta *dei conigli*) di Tiziano e la *Cena in Emmaus* di Veronese.
8. Si veda in proposito il testo di W. Buchanan, *Memoirs of Painting, with a chronological History of the Importation of Pictures by the Great Master into England since the French revolution*, London, 1824.
9. *Exhibition of Works by the Old Master...Winter Exhibition*, London, 1894, pp. 27-28, n° 117.
10. C.J. Ffoulkes, *Le esposizioni d'arte italiana a Londra*, in "Archivio storico dell'arte", VII, n. 4, 1894, p. 268.
11. La dimora è descritta da J.P. Neale, *Wiew of the Seats of Nobleman and Gentleman in England, Wales, Scotland and Ireland*, vol. II, London, 1819; diversamente da quanto accade in altri casi, non è segnalata la presenza di opere d'arte.
12. La collezione Amherst sfuggì alle ricognizioni inglesi di Gustav Waagen, che ebbe tuttavia modo di conoscere lo stesso William Pitt durante la visita alla dimora, vicina a Montreal Park e ben più vasta, di Knole ereditata dalla prima moglie Mary Sackville (*Galleries and Cabinets of Art in Great Britain [...] visited in 1854 and 1856 [...]*, London, 1857, pp. 337-341). All'esposizione londinese del 1894, insieme a quella di Savoldo, furono presentate altre tele provenienti da Montreal Park e probabilmente considerate di maggiore importanza: Peter Paul Rubens e Frans Snyder, *Dead game* (n. 57); Frans Hals, *Ritratto di borgomastro* (n. 81, ora Washington, National Gallery; acquistato dal primo William Pitt); Frans Hals, *Ritratto di giovane* (n. 86); Joshua Reynolds, *Ritratto di Jeffery Amherst sulle rive del San Lorenzo* (n. 127, ora Amherst, U.S.A., Mead Art Museum, Amherst College); Anthonis Mor, *Ritratto di gentiluomo* (n. 174, ora nella collezione inglese Schorr, cfr C. Wright, *The Schorr Collection. Catalogue of Old Master and Nineteenth-Century Paintings*, vol. I, *Catalogue*, London, 2014, p. 2). Sono inoltre variamente documentate in musei e in cataloghi d'asta: Benjamin West, *Veduta di Tinter Abbey* (acquistata all'asta nel 1829 da William Pitt); Aelbert Cuyp, *Paesaggio con bestiame*; Frans Francken II, *Interno dello studio di pittore*; Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Thomas Howard* (ora Londra, National Portrait Gallery); Monogrammist SL, *Veduta invernale*; Joshua Reynolds, *Ritratto di Elizabeth Cary Amherst*. L'unica opera italiana segnalata corrisponde ad una *Deposizione*, già attribuita a Veronese (ora Honolulu, U.S.A., Academy of Arts).
13. C. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo. A dissertation*, New York, 1955, pp. 171-172; riedita con ampliamenti nel 1986 (*The Works of Girolamo Savoldo. The 1955 Dissertation with a Review of Research, 1955-1985*, New York - London).
14. Il dipinto di Savoldo rientra tra i primi ad essere ceduti in seguito alla scomparsa di William Archer, probabilmente in coincidenza con la vendita nel 1926 di Montreal Park (demolita nel 1936); nel vasto parco circostante, poi lottizzato, rimangono ora il portale d'ingresso e l'obelisco commemorativo delle imprese militari del generale Jeffery.
15. Sulla figura del collezionista statunitense e la sua selezionatissima raccolta si vedano le introduzioni e le opere battute all'asta del 1994 (*Personal collections. The Estate of Peter Jay Sharp*, Sotheby's, asta 6523, 13 gennaio 1994, New York).

16. B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works*, 2a edizione, New York - London, 1895, p. 115. Pochi anni dopo il suo ritorno in Italia, l'opera fu esposta per la prima volta a Brescia nel 1939 (*Mostra del Rinascimento Bresciano*), quindi alle "storiche" mostre di Milano (*I Pittori della realtà in Lombardia*, 1953) e di Venezia (*Giorgione e i Giorgioneschi*, 1955).
17. D. von Haden, *Notes on Savoldo*, in "Art in America and elsewhere", vol. XIII, 1925, pp. 72-82.
18. S. Ortolani, *Di Gian Girolamo Savoldo*, in "L'Arte", anno XXVIII, 1925, pp.
19. F. Frangi in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2004-2005) a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Cornuda, 2004, pp. 172-173; F. Frangi, *Portrait of a young man with a flute*, in *Art crossing inspired by Savoldo's Portrait of a Young Man with a Flute*, catalogo della mostra (Washington, 2011), Milano, 2011, pp. 23-27.
20. R. Bossaglia, *La pittura bresciana del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in *Storia di Brescia*, II (*La dominazione veneta 1426-1575*), Brescia, 1963, p. 1023.
21. K. Christiansen, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra, Napoli, 1985, pp. 79-81.
22. A. Boschetto, *Giovan Girolamo Savoldo*, Milano, 1963, tav. 41; A. Ballarin, *Gerolamo Savoldo*, Milano, 1966, coll. 7.
23. F. Caroli, *La fisiognomica e il ritratto cinquecentesco. Una "finestra sull'anima" della modernità*, in *Giovanni Girolamo Savoldo. Tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra, Brescia, 1990, pp. 53-58.
24. F. Frangi in *Le siècle de Titian*, catalogo della mostra, Parigi, 1993, pp. 401-402.
25. A. Ballarin, *Profilo del Savoldo*, relazione al convegno *Savoldo e la cultura figurativa del suo tempo tra Veneto e Lombardia* (Brescia 1990), pubblicato in *La Salomè del Romanino e altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, Padova, 2006, pp. 195-216.
26. C. Gilbert, *Lo stile nelle firme di Savoldo*, in *Giovanni Girolamo Savoldo pittore bresciano*, Atti del convegno (Brescia, 1983) a cura di G. Panazza, Brescia, pp. 21-28; tale datazione è riportata, in termini dubitativi, nella scheda di P.V. Begni Redona in *Giovanni Girolamo Savoldo*, catalogo della mostra, cit., p. 172.
27. K. Christiansen, *Dates and non dates in Savoldo's paintings*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, n. 1007, February 1987 pp. 80-81.
28. M. Olivari, *Novità documentarie intorno alla pala di Pesaro di Giovanni Girolamo Savoldo*, in "Verona illustrata", 2002, pp. 59-70.
29. A. Ballarin, cit., 2006, p. 202.
30. M.T. Barezani, *Musica e strumenti musicali nelle opere del Savoldo*, in *Giovanni Girolamo Savoldo pittore bresciano*, atti del convegno (Brescia, 1983) a cura di G. Panazza, Brescia, 1985, pp. 113-127; Id., *Il flautista di Savoldo: nuove letture*, in *Giovanni Girolamo Savoldo. Ritratto di Gentiluomo con flauto*, Brescia, 1994, pp. 13-18.
31. A. Gentili, *Savoldo, il ritratto e l'allegoria musicale*, in *Giovanni Girolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia 1990) a cura di B. Passamani, Milano, 1990, pp. 68-69; A. Gentili, *Di musica e d'amore: accordi, richiami, tentazione (e rimoziioni)*, in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinquecento e del Seicento*, catalogo della mostra (Cremona, Vienna, 2000-2001) a cura S. Ferino Pagden, Milano, 2000, pp. 69-79.
32. Entrambi conservati presso collezioni private inglesi (G. Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik al Künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin, 1999, p. 63 e p. 186). Sul dipinto di Sebastiano del Piombo, fin dal XVII secolo tradizionalmente attribuito allo stesso Savoldo, si veda: M. Lucco, in *Sebastiano del Piombo*, catalogo della mostra (Roma 2008), Milano, 2008, p. 112.
33. W. Suida, *Giovanni Girolamo Savoldo*, in "Pantheon", XIX, Januar-Juni 1937, pp. 48-56.
34. C. Slim, *Giovanni Girolamo Savoldo's Portrait of Man with a Recorder*, "Early Music", XIII, agosto, pp. 398-406; saggio riedito in *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in iconography*, Aldershot, U.S.A., pp. 398-406.
35. F. Frangi, in *Da Raffaello a Ceruti...* cit., 2004, p. 173.
36. S.J. Campbell, *Pietro Bembo e il ritratto nel Rinascimento*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. Beltrami, A. Gasparotto, A. Tura, (Padova 2013), Venezia, 2013, pp. 158-167.
37. E. Guidoni, *Savoldo con Giorgione e Dürer nell'autoritratto di Vienna*, in "Studi giorgioneschi", VIII, 2004, pp. 71-74.

