



IL MORETTO

MORETTO: *Santa Giustina con un devoto*

(Foto Wolfram - Wien)



CAMILLO BOSELLI

IL MORETTO

1 4 9 8 - 1 5 5 4

**SUPPLEMENTO ai «COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA» per il 1954
COL CONCORSO DELLA «FONDAZIONE UGO DA COMO» di LONATO**

ATENEIO DI BRESCIA
Publicazione commemorativa nel quarto centenario
della morte del Moretto

COMMENTARI DELL'ATENEIO DI BRESCIA

Direttore Responsabile: UGO VAGLIA

Autorizzazione del Tribunale di Brescia N. 64 in data 21 gennaio 1953

TIPO LITO FRATELLI GEROLDI - BRESCIA - 1954

AL MIO MAESTRO
GIUSEPPE FIOCCO

Parlare del Moretto ricorrendo il quarto centenario della sua morte è giusto e doveroso anche perchè dal 1898, quando per la prima volta il nome del pittore bresciano assurse agli onori di una pubblicazione commemorativa, ad oggi, la critica d'arte ha fatto dei passi da gigante sulla strada della comprensione e della giusta valutazione dell'arte sua.

Si tratta ora di tirare le somme e di vedere quale sia effettivamente il valore del Bonvicino, un lavoro quindi non analitico, nel senso filologico della parola, di ricerca, di documentazione, inutile dopo l'ultima opera del Gombosi, ma di sintesi; e questo è quello che ho tentato io.

Sono circa dieci anni che studio il Bonvicino dal lontano 1939 e si può dire che lo amo tuttora, perchè ogni volta che me lo propongo scopro qualcosa di nuovo; non verità grandi o lampeggianti, ma piccole e simpatiche affermazioni fatte in tono sommesso e discreto. Sono queste che ho tentato di spiegare nelle pagine che seguono.

E' logico che prima di venire a parlare di un fenomeno sia esso storico od artistico, economico o letterario si delinei brevemente l'ambiente da cui tale fatto è sorto ed in cui si è sviluppato, ciò è giusto e necessario per capire meglio anche il fenomeno stesso e le sue successive evoluzioni.

E' quindi giusto che all'inizio di una esposizione che ha per oggetto il pittore bresciano Alessandro Bonvicino detto il Moretto, si tratti dell'ambiente artistico da cui esso è uscito, cioè dell'ambiente che si era venuto formando in Brescia sul finire del secolo XV. Ma parlare di questo ambiente non vuol dire farne la storia critica, nè, tantomeno, indicare in un breve riassunto quello che potrebbe essere oggetto di tre o quattro monografie diverse, vuol dire soltanto cercare di porre in luce tutto ciò che, anonimo o con un nome, trovavasi nell'aria della città pronto a divenire uno stimolante potente per chi fosse capace d'intenderlo.

In fondo l'ambiente bresciano da cui sorge il Moretto presenta una diagnosi assai facile se vogliamo per un momento tralasciare certe definizioni più da filologi eruditi che non da riassuntori; da una parte Brescia col Foppa, dall'altra Venezia colla nuova arte giorgionesca e tizianesca. E' nell'ambito di questi due poli che tutta l'arte del primo cinquecento bresciano cerca la sua via. E le diverse soluzioni che i maestri dell'epoca danno ai loro impulsi interni non sono che tentativi di unire questi due fatti che partendo da una medesima ricerca (la realtà della luce) giungevano a due opposti risultati, la luce tonale e la luce locale.

Ora parrà assai semplice, anzi troppo semplice, questa mia interpretazione della pittura bresciana dell'epoca di fronte alla ricchezza di voci che interferiscono nella sua formazione, voci ferraresi, voci mantovane, voci addirittura tedesche e fiamminghe, ma anche queste escursioni in ambiti non propriamente bresciani e veneti debbono spiegarsi come ricerche di mezzi adatti ad operare la simbiosi fra Venezia e Brescia, fra Foppa e Giorgione.

Ecco il perchè talvolta i nostri pittori più anziani e talvolta lo stesso Moretto non disdegnano di ricorrere a quelli che possono essere considerati i pittori provinciali o pseudo-

provinciali, come il Lotto ed il Pordenone, ecco anche perchè taluno dei nostri non sopportando a lungo l'usura della lotta ha preferito abdicare ad uno od all'altro dei fattori del binomio.

Foppa e Giorgione, luce locale e luce tonale, si potrebbe anche dire pittura classica cinquecentesca, pittura rivoluzionaria dei secoli successivi; infatti la pittura del Foppa può benissimo essere intesa come una rivoluzione ad una legge non ancora del tutto posta o addirittura in via di promulgazione. Il Gombosi parla di rinascimento e di antirinascimento, come se anche la esperienza luministica del Foppa non si potesse inquadrare in quel senso della ricerca talvolta empirica della realtà propria del '400, e fissando come rinascimento la luce veneziana del Bellini, del Carpaccio, del Montagna, pone come antirinascimento quella così categoricamente limitata del Foppa.

Ma come ebbi già a dire, il Gombosi erra, perchè la posizione del Foppa qualunque ne sia stata la formazione, gotica lombarda o padovana, non è nè rinascimentale nè antirinascimentale, ma semplicemente al di là del rinascimento. E' come se uno parlasse oggi la lingua del domani: potrebbe sembrare arcaico o arcaicistico ed invece sarebbe un profeta.

E' questa la posizione del caposcuola che genera nei suoi grandi scolari Savoldo, Romanino, Moretto, quell'indefinito malessere che noi percepiamo esaminando l'opera loro; od abdicare alla cittadinanza ereditaria oppure cercare il compromesso e l'accordo fra il grande appello lagunare e la voce del sangue. Chi riesce a sedare l'antinomia e chi no, chi diviene veneziano e chi resta bresciano. Ma anche in questo esame bisogna superare quella che può essere l'impressione che alcuni elementi filologici possono darci nell'esame delle opere.

Romanino, per esempio, è uno di quelli che amano troppo il colore, come colore, cioè fatto esclusivo della pittura, per poter sottostare al dilemma posto dal Foppa e diviene, o vorrebbe divenire, toto corde veneziano. Questo cum grano salis, ma la completa accettazione da parte del nostro sbrigliato colorista del verbo veneziano è ben più ampia, direi quasi più cordiale, che non in Moretto e Savoldo. In quest'ultimo le forti reticenze ed incertezze, della sua anima bresciana, fortificata da un continuo affettuoso contatto con fatti fiamminghi, sono rese ancora più evidenti dal fatto che, pur soggiacendo come tutti alla suggestione giorgionesca, egli si avvale di ciò che di più « bresciano » l'arte del Giorgione poteva offrirgli, il notturno che egli ricopre talvolta di forme fiamminghe, talaltra lottesche, per trovare una formula che gli permetta di sedare la sua ansia.

Anzi quel suo ripetere determinate composizioni alla ricerca di qualche cosa che sfugge alla nostra indagine, può, sì, spiegarsi banalmente colla sua posizione sociale ed economica che ne avrebbe fatto più che un pittore professionista, un dilettante di genio, ma anche di questa affermazione siamo assai poco sicuri, sì che temo non si tratti di una fola nata dalla mancanza di documenti, oppure, con una spiegazione più aderente alla figura romantica del pittore, in questa ansia di fondere ciò che difficilmente si può solo unire.

Questa è la tragedia dell'ambiente bresciano in generale e del Moretto in particolare; l'esaminare come egli la risolve di volta in volta, come i varii influssi giuochino determinatamente nei singoli casi è l'oggetto della nostra trattazione.

TABELLA SINOTTICA CRONOLOGICA

DATA	FATTO	DOCUMENTO
1498	Nascita	Polizza d'estimo 1548 ove si dichiara di circa 50 anni.
1515 7 Agosto	Stipulazione del contratto per le ante del Duomo vecchio.	Subaste del Comune di Brescia. Anni 1506-1515 ca. 64 (1).
1516 19 Novembre	Cedola di pagamento per le ante suddette.	Bullettario Numero 1 della Fabbrica del Duomo ca. 68.
1517 15 Marzo	Presenza alla seduta della Scuola del Duomo di Brescia.	Registro della Scuola fo. 68. Archivio Capitolare. Guerrini, pag. 38. (12)
1518 24 Febbraio	Presenza alla seduta della Scuola del Duomo di Brescia.	Ibidem fo. 69. (12)
1518 7 Maggio	Secondo pagamento per le ante suddette.	Bullettario della Fabbrica del Duomo ca. 69.
1518 20 Settembre	Saldo per le ante suddette.	Bullettario Numero 1 della Fabbrica Duomo vecchio ca. 72.
1520 26 Febbraio	Presenza alla seduta della Scuola ed è eletto nel Consiglio.	Registro della Scuola fo. 70. (12)
1521 3 Marzo	Presenza alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola fo. 71. (12)
1521 21 Marzo	Stipulazione del contratto per la decorazione della Cappella del SS.mo Sacramento in S. Giovanni Evangelista.	Da una copia del contratto originale conservato nello archivio della Chiesa di San Giovanni di Brescia. Cfr. Fenaroli, pag. 38.

della VITA e delle OPERE del MORETTO

DATA	OPERA	DOCUMENTO - NOTE
1518 15 Agosto	Ante di Lovere già nel Duomo vecchio di Brescia.	Data sull'opera. (2)
1518	« Cristo Crocifero ». Bergamo Collezione Carrara.	Data già sull'opera.
1519 5 Gennaio	Ritratto di Monaco. Verona Museo.	Data sull'opera. Cfr. Gombosi pag. 114; il Da Ponte pagina 86 legge la data 1524.
1521	« Caduta della Manna »; « Ultima Cena »; « Elia e l'Angelo »; « Due Evangelisti »; « Sei Profeti ». Brescia San Giovanni Cappella del Sacramento.	Iniziata nel 1521 deve essere stata finita nel '24 stante la condizione del contratto che imponeva agli artisti solo tre anni.

1522 23 Marzo	Presenzia alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola fo. 71. (12)
1524 15 Gennaio	Deliberazione di fare l'ancona con l'Assunta in Duomo vecchio.	Schede Vantini. Cfr. Gombosi, pag. 82.
1526 15 Giugno	Delibera per far fare l'affresco a S. Faustino.	« Liber Provvisionum » Anno 1526 ca. 84.
1526 13 Luglio	Primo pagamento per l'Assunta.	Bullettario citato ca. 72.
1526 3 Novembre	E' compiuto l'affresco di San Faustino.	Pandolfo Nassino Cronica ca. 92.
1526 5 Novembre	E' terminata l'Assunta del Duomo vecchio.	Bullettario citato ca. 78.
1529 26 Gennaio	Il Moretto è chiamato a Bergamo.	Fabricae Chori et Reformationis Factae. Bergamo Archivio ca. 75.
1530 26 Marzo	Presenzia alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola fo. 71. (12)
1530 15 Dicembre	Testamento di Innocente Casari con cui si dispone di fare un altare ai S. Innocenti in S. Giovanni di Brescia.	Guerrini « Illustrazione Bresciana » 1907.
1530 23 Dicembre	Il Moretto va a Milano per portare a Salò G. G. Antegnati.	Lettera del Moretto a Monsignor Savallo. Salò. Archivio.

1524 1526	« Assunzione della Vergine » in Duomo vecchio Brescia.	
1526	« Traslazione delle Salme dei Martiri ». Affresco in San Faustino.	Distrutto (Nassino ca. 92 nel 1533. Copia del Bagnadore, Loggia.
1526	« Ritratto di gentiluomo ». A Londra.	Data sull'opera.
1527	Ritratto già Leuchtemberg.	Data sull'opera. Cfr. Da Pon- te, pag. 123.
1529	« Il rovelo ardente ». Brescia Tosio. « Dieci Profeti ». Bro- gnoli.	Odorici « Guida di Brescia ».
1530	« S. Margherita ». Brescia S. Francesco. « Strage degli Innocenti ». Brescia S. Gio- vanni Evangelista.	Data sull'opera.

1531 24 Ottobre	Il Moretto riceve un acconto per un'opera in Duomo vecchio.	Schede Vantini.
1553 16 Aprile	Commissione «pittura medii rotundi» Sacrificio d'Isacco	Registro della Scuola. (12)
1553 3 Luglio	Il Moretto compra una casa in via S. Clemente.	Brescia Archivio Notarile. Atti Alessandro Patina.
1533 20 Ottobre	Il Moretto presta mallevaria per l'Antegnati.	Salò Archivio.
1534 30 Giugno	Pagamento per il mezzo quadro nella cappella Sacramento del Duomo vecchio.	Schede Vantini.
1534 12 Novembre	Pagamento per il mezzo tondo della cappella suddetta.	Schede Vantini.
1535 13 Gennaio	Altro pagamento per la sud della cappella.	Schede Vantini.
1535	Il Moretto partecipa a delle feste gonzaghesche.	Fрати Arch. Stor. Lomb. 1898 354.
1535 3 Marzo	Presenza alla seduta della Scuola e viene rieletto consigliere.	Registro della Scuola fo. 77. (12)
1536 20 Ottobre	Il Moretto presta mallevaria per G. G. Antegnati per la costruzione dell'organo di Salò.	Brescia Archivio Notarile. Atti di Fabio degli Emili.
1536 29 Ottobre	Presenza alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola. (12)

1531	Primo lotto della decorazione per la cappella del Sacramento in Duomo vecchio.	Schede Vantini tratte dal Libro Veneranda Scuola del Santissimo. (3)
1532 27 Dicembre	Collocano la «Strage degli Innocenti» sull'altare.	Nassino Cronaca.
1533	Primo lotto della decorazione per la cappella del Sacramento in Duomo vecchio.	Schede Vantini tratte dal Libro B della Veneranda Scuola del Santissimo. (3)
1533	«Abramo ed Isacco».	
1534	«Elia dormente» (1531-34?).	
1534	«Un Evangelista».	
1537	«Un altro Evangelista».	

1537	17 Febbraio	Il Moretto riceve un pagamento per dello stagno per la fabbrica dell'organo.	Bullettario N. 1 della Fabbrica del Duomo ca. 97.
1537	20 Settembre	Pagamento per un'opera nella cappella Sacramento in Duomo vecchio.	Schede Vantini.
1540	22 Febbraio	Presenza alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola. (12)
1541	3 Gennaio	Permuta di terre.	Brescia Archivio Notarile. Atti Notaio Patina.
1541	6 Marzo	Presenza alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola. (12)
1541	4 Maggio	Contratto per la pala del Sacramento in S. Nazzaro (4).	Brescia S. Nazzaro Archivio Parrocchiale. Repertorio V. Scuola del Sacramento.
1542	9 Febbraio	Il decoratore G. J. Lamberti assume come perito per i propri lavori all'orologio di piazza il Moretto. (5)	Brescia Archivio Comunale. Bollet. Garzetta ca. 44.
1542	14 Aprile	Il Moretto per il Lamberti ed il Romanino per il Comune stimano l'opera del Lamberti per Planeti 162.	Ibidem.
1543	11 Febbraio	Presenza alla seduta della Scuola e viene rieletto consigliere.	Registro della Scuola. (12)
1544		Contratto compera terre.	Brescia Arch. Not. Atti Patina.
1544		Carteggio Moretto-Aretino.	

1539	Pala Rovelli. Brescia Tosio.	Data sull'opera.
1540	Ritratto di Monaco. Verona Museo (?).	Data sull'opera (Cfr. Da Ponte pag. 123). (?)
1540	Madonna. Verona S. Giorgio.	Data sull'opera.
1541	Altare degli Umiliati. Berlino Friedrichs Museum.	Data sull'opera.
	« Cristo fra i Profeti ». Pala del SS. Sacramento. Brescia S. Nazario.	
1542	Pala Luzzago. Brescia Tosio.	Capretti « Brixia Sacra » 1921. pag. 183.
1543	Brescia Palazzo Salvadego. Affreschi.	Lovarini « Le nozze di Hieronimo Martinengo ». Cividale 1922.
1543	Brescia S. Clemente Pala di S. Girolamo. Milano Brera Pala di S. Francesco.	Data che si desume da alcuni disegni di G. B. Moroni conservati alla Tosio di Brescia e derivati da queste pale. (6)
1544	Venezia Chiesa della Pietà « Cristo in casa del Fariseo »	Data sull'opera.
1544	Ritratto dell'Aretino (perduto)	

1545	22 Febbraio	Presenza alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola. (12)
1546	14 Marzo	Presenza alla seduta della Scuola.	Ibidem (12)
1546	1 Dicembre	Compera d'immobili.	Brescia Arch. Not. Atti Patina.
1547	17 Febbraio	Presenza alla seduta della Scuola.	Registro della Scuola. (12)
1548		Polizza d'estimo. (7)	Brescia Arch. Stor. Comunale.
1549		Prestito a Matteo Buonanno. (8)	Combosi, pag. 88.
1550		Sposa Maria Moreschini.	Molmenti « Il Moretto » pagina 30.
1550	12 Aprile	Battesimo della figlia Caterina Bibiana Domicilla. (9)	Brescia S. Alessandro. Registro dei battesimi ca. 8.
1551	23 Marzo	Delibera di permettere al tesoriere della stessa di impegnarsi per il pagamento al Moretto di opere già eseguite nella cappella della Scuola.	Registro della Scuola. (12)
1552	30 Gennaio	Compera d'immobili	Brescia Arch. Notar. Atti Patina.
1552	18 Aprile	Battesimo del figlio Giovanni Vincenzo Giuseppe.	Brescia S. Clemente Registro dei battesimi.
1552	17 Novembre	Ingrandisce la casa propria.	Brescia Arch. Notar. Atti Patina.
1552	13 Dicembre	Contratto d'immobili.	Brescia ibidem.

1546	Vienna Coll. Priester. Ritratto di Federico Martinengo.	Data sull'opera.
1548	Brescia S. Clemente. Madonna	Maccarinelli «Le glorie di Brescia», pag. 160.

1553	3 Maggio	Primo acconto per le pitture della cappella del Sacramento.	Brescia Duomo Arch. Capitolare Libro D-ca. 3.
1553	30 Novembre	Secondo acconto.	Ibidem ca. 4.
1553	28 Dicembre	Quietanza. (11)	Brescia Arch. Notar. Atti Patina.
1554	5 Maggio	Primo acconto per il secondo quadro della cappella del Sacramento.	Brescia Duomo Arch. Capitolare libro del maneggio della V.a Scuola del Santissimo Libro E ca. 2.
1554	19 Maggio	Battesimo della figlia Giulia.	Brescia S. Clemente Registro dei battesimi ca. 12.
1554	30 Maggio	Acconto per le due tele della cappella del Sacramento.	Brescia Duomo Arch. Capitolare Libro E-ca. 3.
1554	16 Ottobre	Idem	Ibidem.
1554	9 Novembre	Testamento.	Brescia Arch. Notar. Atti Leni (Cfr. Molmenti pag. 35, Gombosi erratamente in dicembre), Bresciani (13).
1554	22 Dicembre	Già morto in Brescia.	Brescia Arch. Notar. Atti Leni. (13)

1553	<p>Secondo lotto della decorazione della cappella del Sacramento del Duomo di Brescia.</p> <p>Convito Pasquale iniziato nel 1553.</p>	<p>Libri della Veneranda Scuola del Santissimo Sacramento. Brescia Duomo Archivio Capitolare. (10)</p>
1554	<p>« Melchisedek ed Abramo » iniziato dal Moretto nel 1554 e terminato nel 1555 (pagamento del 14 dicembre Libro E ca. 5) da Luca Mombello.</p>	
1554	<p>New York Metropolitan Museum « Deposizione ».</p>	<p>Data sull'opera.</p>

NOTE ALLA TAVOLA SINOTTICA

- 1) Pubblicato da Camillo Boselli in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1945-47; in esso, contrariamente a quanto pensava lo stesso in «Alexander Brixiensis» ambedue i pittori, Ferramola e Bonvicino, sottoscrivono l'atto.
- 2) Ritrascritte ultimamente dal Gombosi op. cit. dal Guerrini «Note d'archivio musicale», Roma 1939 e dal Boselli «Alex. Brixiensis». Ma solo gli ultimi due (Boselli: «Documenti di storia d'arte bresciana») trascrivono l'importantissima cedola di pagamento per i ponti necessari alla collocazione delle ante che, come si desume dalla cedola stessa, dovevano essere collocate in sito per la festa dell'Assunta di quell'anno 1518 (15 agosto).
- 3) Pubblicata per la prima volta da Boselli in «Documenti inediti ecc.». Cfr. Appendice.
- 4) Pubblicato recentemente dal Gombosi.
- 5) Pubblicata dallo Zamboni in «Fabbriche della città di Brescia 1778» pag. 92, nota 22 ma trascurata da tutti gli studiosi.
- 6) Cfr. Gombosi op. cit. ad locum nell'elenco delle opere.
- 7) Ripubblicata dal Gombosi, pag. 87; da essa si desume con qualche certezza l'anno di nascita del Moretto.
- 8) Pubblicato dal Cugini (Moroni pittore Bergamo, 1939) vi partecipano come testimoni per il Moretto il Moroni ed il Galeazzi. Ripubblicato intero dal Gombosi op. cit., pag. 38.
- 9) Pubblicata dal Gombosi op. cit., pag. 88; quale padrino vi è anche il Piantavigna.
- 10) Pubblicata recentemente da Boselli in «Documenti ecc.». Cfr. Appendice.
- 11) Ripubblicata recentemente dal Gombosi, op. cit., pag. 89.
- 12) Pubblicata recentemente da Guerrini in «Memorie storiche della Diocesi di Brescia», vol. XVII, fasc. II, pagg. 37-38, Brescia, 1951.
- 13) Bresciani Renzo, in «Giornale di Brescia», 23 febbraio 1954, pag. 2.

A P P E N D I C E

Trascrivo qui, per non gravare eccessivamente il volume, quei documenti che per essere stati pubblicati unicamente sui « Commentari dell'Ateneo » di Brescia (1945-47) possono essere passati inosservati pur essendo importantissimi. Si tratta di un gruppo di schede Vantiniane da me trovate nell'Archivio Comunale e di un gruppo di cedole di pagamento regolarmente scritte sui mastri della Veneranda Scuola del Santissimo Sacramento del Duomo di Brescia, conservati nell'Archivio capitolare di detta chiesa. Le notizie del Vantini, che appaiono trascritte dai registri di detta scuola completano le altre perchè almeno due registri il B ed il C non mi è stato possibile trovarli.

Per le schede del Vantini trascrivo sottolineando il commento dell'architetto e tra parentesi il mio.

« *Quadri della Cappella del Sacramento* » 24 ottobre 1531. Pagamento di oltre Pl 233. *Non si dice l'opera, ma par fuori di dubbio il quadro della Cena pasquale - Libro B, pag. 40.* (Impossibile trattarsi come vedremo della Cena, probabilmente si tratta dell'Elia con l'Angelo).

30 giugno 1534. Pagamento di lire 5 per mezzo quadro della Cappella. *Lo credo la tela del mezzo tondo del Sacrificio di Isacco dipinto a tempera.* (Che non sia invece uno dei due Evangelisti?).

12 novembre 1534. Pagamento di lire 103 per il mezzo tondo. *Ecco il pagamento del lavoro del suddetto Sacrificio di Isacco.*

13 gennaio 1535. Pagamento di lire 25: 3. *Per resto del suo bollettino per l'opera suddetta.*

20 settembre 1537. Pagamento di L. 9. *Non so per quale opera.* (Forse il secondo Evangelista).

Libri del Maneggio della Veneranda Scuola del SS.mo della Chiesa Maggiore di Brescia conservati nell'Archivio del Duomo, reparto Scuole. Libro D 1552-1554

Ca. 3 verso. Item dee dar contadi a ms. Alexandro Moretto a bon conto della sua mercede de alcune picture de commission deli Abbate et syndaci adi 3 mazo 1553 presente d. Giorgio Duranti ed ser Juliano Contrino oreuse come appare scritto de man de esso Alexandro posto in filza.

Ca. 4 verso. Item adi ultimo novembris 1553 de dar contadi a ms. Alexandro moretto in casa sua liri dese planeti de comission del m.co meser Zorzo duranti abbate della scola come appare de sua bollettino et del pagamento fatto al detto ms. Alexandro ne appare per scritto de sua man posto in filza.

Libro E 1554-1557

Ca. 2 retro. Item dee dare liri quattro soldi cinque per tanti per me numerati a ms. Alessandro moretto adi 5 maggio del 1554 per comprar brazza otto tela di monacho per fare il secondo quadro et va nella cappella di essa scola e per le brocchette da inchiodar essa tela sopra il tellaro.

Ca. 3 verso. Item dee dar lire desesette soldi dieci planeti per tanti numerati a m. allessandro moretto depentor adi 30 maggio 1554 a buon conto della opera che lui fa in fare li doi quadri et vanno a monte parte della capella di essa scuola, come pare dal numerato di essi denari per boletino di man de esso ms. allessandro posto in filza.

Ca. 3 verso. Item dee dare lire trentacinque plat. per tanti numerati a ms. Alessandro pictore adi 16 ottobre 1554 a bon conto della opera fa alla scola come in questo scritto di sua man e posto in filza.

Ca. 5 verso. Item dee dare lire ventuna cioè 21 per tante numerate a messe Luca pictore che compisce il quadro ultimo già comenzato per il q. bona memoria messer alesro moretto adi 14 dicembre 1555 come dal ricever di esse appare scritto di man sua posto in filza.

Libro F 1557-1584

Ca. 36 retro. Item adi 10 (febbraio 1562) per dinari contadi a meser Agostino Gallo come tutore de li eredi del q. ms. Alessandro de Bonvicini detto Moretto pictore et questo per causa et compito pagamento de le picture de Abramo e Melchisedecco fate alla scola per il q. ms. Alessandro et parte finite da poi la sua morte per ms. Luca Mombello pictore liri trentacinque contadi in due volte una L. 30 s. 10 adi 5 ottobre 1558 et liri quattro e meza al presente e questo per commissione a mi Giulian data per il Sior Bartolomeo fisogno a quel tempo abate et sindici et come apar di questo ricevere a liberazione fata ala scola di dette pitture al libro mastro de la scola a foij 70 de man del suddetto Agostino Gallo tutore de ditti eredi.

All'inizio dello studio dell'arte di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, è giusto porsi la domanda: dove avvenne la sua educazione? Gli studiosi locali rispondono a Brescia, prima presso il padre suo Pietro o lo zio Alessandro, poi presso Floriano Ferramola, altri studiosi, a Venezia, presso lo studio di Tiziano (1). La posizione così assoluta di queste due correnti era, per così dire giustificata, dalle condizioni della critica d'arte della fine del secolo scorso, quando si tentava di spiegare ogni fenomeno riattaccandolo ad altri in modo da formare una specie di catena ininterrotta di fatti dall'inizio sino alla fine. Fatto ancor più facilmente spiegabile nei riguardi del Bonvicino la cui arte poteva prestarsi a tutte due le interpretazioni, sia quella di una educazione bresciana, sia di una partenza veneziana, anche perchè il problema importantissimo della sua formazione è rimasto, se non insoluto, privo sicuramente di buone prove documentarie.

Posto nei suoi termini più semplici il problema si presenta sotto la forma di due domande: il Bonvicino si formò a Brescia nell'ambiente foppesco (milanese-bresciano) o nel Veneto (Venezia-Padova) alla fiamma della nuova arte tonale giorgionesca e tizianesca? E quando si parla di formazione o di educazione non intendiamo certi i primi rudimenti della pittura che egli può avere appreso dal padre Pietro o dallo zio Alessandro, se almeno i due pittori Pietro ed Alessandro Moretto de Ardesio stipendiati dal comune di Brescia deb-

(1) Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte* - Vol. I, pag. 262.

bono identificarsi coi parenti del nostro Moretto (2) intendiamo invece quegli esperimenti decisivi per l'arte del giovane bresciano.

A rendere più arduo il difficile problema sorse sul principio del secolo nostro una questione, che partita da giustificabili dubbi attribuzionistici (3) ingrossò talmente lungo la strada da coinvolgere e travolgere tutta l'attività del Moretto: il problema dell'Alexander Brixienis. Fortunatamente contro l'aberrazione cui qualche studioso (4) era giunto, si sollevò unanime tutta la critica (5) e la questione dopo aver vissuto magramente una trentina di anni, può essere definitivamente considerata morta. Se il problema Alexander Brixienis nella sua forma più estesa creò delle difficoltà così forti allo studio del Moretto da ritardare e sviare parecchi, non era meno pernicioso per lo studio dell'artista, anche nella sua forma più ristretta, perchè coinvolgeva tre fra le opere principali della gioventù del pittore. Sicchè l'unico risultato positivo ottenuto da chi, partendo da presupposti attribuzionistici, volle logicamente dedurre essere il pittore che si firma Alex. Brixienis, una entità diversa dal Moretto, fu quello di convincere anche i più accesi sostenitori della non appartenenza al Moretto delle tre opere firmate Alex. Brix. che esse erano, anzi dovevano essere, opere del pittore bresciano. Ma poichè, ripeto, la questione è ormai stata giudicata anche in appello, possiamo tralasciarla senza incorrere nel rischio di vedercela spuntar fuori all'improvviso.

Rimane sempre il problema della formazione del Moretto. Che gli scrittori locali si basassero troppo su una tradizione locale non eccessivamente antica, mi parve chiaro fin da quando intrapresi lo studio del Moretto. Infatti notai che mentre la tradizione bresciana si attarda, in occasione delle

(2) Molmenti: *Il Moretto* - Guerrini in *Memorie storiche diocesane di Brescia*, 1951, pag. 37.

(3) Morelli: *Le opere dei maestri italiani*, pag. 412.

(4) Nicodemi Giorgio: *Gerolamo Romanino*.

(5) Longhi Roberto: *Per un libro sul Romanino*, «Arte», 1926 pagine 144-150 - Boselli Camillo: *Alexander Brixienis*, in «L'Arte», Anno XVI, fasc. III-V, pagg. 95-98.

calamità, che toccarono a Brescia nel periodo più tragico della sua storia (1511-1515), a narrare l'imperturbabilità, se non eroica, certo considerevole del Ferramola, nulla dice nè del Romanino nè del Moretto che pure avrebbero dovuto essere in città. Ora se la tradizione non ebbe la possibilità di infiorare con qualche fatto, non diciamo cospicuo, ma almeno non del tutto insignificante, la vita dei due massimi pittori di quel tempo, vuol dire che essa non aveva nessun appiglio, cioè che la grande fantasia degli scrittori e del popolino cozzava contro un dato di fatto più forte ancora di lei: la conosciuta assenza dei due pittori da Brescia nel periodo più tragico dello storia della città.

Dell'assenza del Romanino e della sua permanenza a Padova noi abbiamo i documenti scritti e pittorici, la pala di S. Giustina, il contratto per la medesima già più volte pubblicato; per il Moretto ci dovevamo accontentare, in mancanza di documenti, di trarre dall'esame delle sue opere prime, i sostegni stilistici per pensarlo forse a Padova, e perchè no, al seguito del Romanino, e spiegare quindi la sua formazione col contatto di Tiziano giovane degli affreschi della scuola del Santo, esemplificando in lui tutto il rigoglio della nuova pittura veneziana. Ma per sostenere una tesi di così grande importanza non si aveva nessun documento. Analogia con altri pittori bresciani, i Da Asola, anche loro migrati verso quell'epoca nella laguna, risultanze stilistiche, ripeto, dall'esame delle sue prime opere, ma nessun documento che ci permettesse di collocare agli inizi dell'attività del giovane Bonvicino un viaggio, se non proprio un soggiorno, a Venezia o nei dintorni.

Il Gombosi ⁽⁶⁾ sperò di aver trovato il documento mancante in una pala della chiesa veneziana di *S. Francesco della Vigna*. E' una Risurrezione di Cristo, scritta proprio in quella forma corrente che usano i giorgioneschi della prima ondata nelle provincie occidentali e porta la data 1516. Se in una opera fatta per Venezia, commissionata dalle famiglie venezianissime dei Corner e dei Contarini e datata 1516 si fosse

(6) Gombosi: *Il Moretto* - Basel Holbein Verlag per l'impostazione del libro cfr. Boselli: *Il Moretto del Gombosi*, in « *Arte veneta* » I, pagg. 297-302.

potuto riconoscere la mano del Moretto, noi avremmo trovato il documento tanto cercato. Ed invece l'opera alla mostra di Venezia (7), pur palesandosi per un'opera occidentale, riuscì a riunire i critici, discordi nell'attribuzione, in questo solo: di escluderla recisamente dal catalogo del Moretto.

Quasi a compensarci della disillusione dataci dalla mostra di Venezia, la Mostra dei quattro pittori feltrini (8) ci dette, quando e dove meno ce l'aspettavamo, la prova documentata che cercavamo.

La Madonna coi Santi Gregorio e Valentino di S. Gregorio alle Alpi attribuita giustamente dal Fiocco (9) al Moretto è databile verso il 1520, al di sopra di quelli che sono gli addentellati stilistici evidentissimi colla produzione giorgionesca, ci dimostra che il Moretto nel 1520 era sufficientemente conosciuto nel Veneto da ricevere l'incarico per la pala di una chiesa d'una delle provincie più settentrionali ed orientali dello stesso, il che presuppone, trattandosi di un pittore giovane, una permanenza precedente nella stessa regione. Ora dai documenti già pubblicati, sappiamo che in data 7 agosto 1515 il Bonvicino firma il contratto per le ante di Lovere in cui è chiamato assieme al Ferramola *civis et habitator Brixiae*; non solo, ma i documenti ci dimostrano che il Bonvicino non poté allontanarsi da Brescia dal '18 al '21 salvo per un brevissimo periodo nel 1519; dal 21 al 26 (lavori in S. Giovanni ed ancona del Duomo e affresco di S. Faustino) altro periodo di permanenza accertata in Brescia. Poichè la pala non può essere di molto posteriore al 20 e poichè, presuppone una residenza abbastanza lunga e precedente nel Veneto, tale periodo non può essere che quello precedente al 1515, cioè lo dobbiamo collocare fra il 1510 ed il 1515.

Formazione quindi veneziana, cui si affianca però pre-stissimo, ed ecco il perchè di tante incertezze, per non dire quasi contemporaneamente, una seconda educazione brescia-

(7) Pallucchini Rodolfo: *Cinque secoli di pittura veneta*, pag. 85. - Boselli Camillo: *Il Moretto di G. Gombosi*, in «Arte veneta» I, pag. 297.

(8) Biasuz Giuseppe: *I pittori feltrini*, pagg. 13 e tav. pag. II.

(9) Fiocco Giuseppe: *Un'opera giovanile del Moretto*, Bolle. Ar. P. I., 19,48 IV.

na foppesca. Se le prime opere datate 1518 come il *Cristo Crocifero* alla Carrara ed i due quadretti di Londra e New York sentono chiaramente gli influssi veneziani, siano essi giorgioneschi o belliniani, contemporaneamente abbiamo le due *ante di S. Nazario*, finalmente messe in onore dalla ultima mostra bresciana ⁽¹⁰⁾ in cui gli elementi foppeschi, sentiti inizialmente sui tipi del Ferramola o di qualche milanese secondario, hanno una loro parte tutt'altro che modesta nella creazione del quadro. Questo dissidio fra le forme veneziane e la luce sentita alla bresciana, il Moretto, a veder bene non lo risolverà mai e se lo risolverà saranno pochi attimi felici, quelli in cui l'artista crea i suoi capolavori. Parlare quindi di un Moretto solamente veneziano è un gravissimo errore, così come è errato parlare solamente di un Moretto bresciano, Ammessa questa sua capacità a vivere come un diaframma fra due pitture che, pur sembrando simili, sono assai differenti, vediamo cosa deve alla una e cosa deve all'altra. Anche in questa valutazione i critici si sono sbizzarriti allargando e svisando i veri apporti delle due scuole che confluiscono nel pittore. Si disse: la scuola veneta al Moretto dà tutto, forme, colori, composizioni, ritmi, spirito, interpretando quella sua quasi femminile ritrosia come una manifestazione, se non mistica, certo religiosa del suo animo. Tali affermazioni controbattono i critici, specialmente bresciani, i quali sostengono, con non minor fermezza e voce, che le opere del Moretto sono tutte bresciane e veneta è solo la vernice, quella sottile scorza cromatica, più fatto di moda, però, che di colore, che le riveste. Ora se noi esaminiamo complessivamente tutta la produzione del Moretto e non solamente questa o quell'opera, ci accorgiamo che fare una esatta valutazione di quanto il pittore debba a Venezia e quanto invece si trovi in lui d'origine bresciana sia tutt'altro che facile. Ammesso che in un libro serio di storia dell'arte ci si possa cavare d'impaccio con un motto di spirito, potremmo dire che il Moretto è veneziano solamente dove non è bresciano e viceversa, il che, pur essendo l'unica spiegazione aderente alla realtà, in fondo non spiegherebbe un bel niente. Alcuni dissero di lui che fu il traduttore del linguaggio aulico veneziano nel vernacolo bresciano, che cioè trascrisse i caldi

(10) *Pitture in Brescia dal 200 all'800* - Brescia, 1946, pagg. 49-50.

poemi cromatici dei veneti in una fredda seppur commossa lingua foppesca; altri, capovolgendo la situazione, asseriscono che il Moretto non aveva fatto altro che rivestire di ricche vesti veneziane quella che era la asprigna potenza del vecchio maestro bresciano, il Foppa, dandole un certo senso di moderna piacevolezza.

La situazione può venir chiarita solo se ci avviciniamo al pittore con molta serenità e quel che più conta con molta comprensione per lui. E' indubitabile, (e la scoperta ultima ed importantissima del Fiocco ne porta il documento più interessante) che il Moretto in cerca dei nuovi motivi organizzativi delle sue pitture si rivolga là donde veniva il verbo pittorico ormai accettato da tutta la Lombardia veneta, cioè alla capitale pittorica, oltrechè politica dello Stato: Venezia.

La pala di Feltre, che si può dire è la prima grande pala di altare organizzata dal Moretto, è veneziana, e, quel che conta di più, giorgionesca. Ho detto quel che conta di più è giorgionesca, giacchè dimostra nel giovane Bonvicino una capacità di scelta, in quelli che sono i motivi offerti dall'ambiente veneziano, che ci stupisce e che depono favorevolmente nei confronti delle capacità, chiamiamole, storiche del giovane pittore.

Infatti trattandosi di un pittore allevato in un ambiente tradizionalmente gotico, circondato da terre gotiche colle quali era in rapporti stretti di commercio, al centro delle strade che portano dalla pianura padana occidentale e centrale nel Trentino e in Lamagna, dove il gotico muore molto più tardi che da noi, saremmo portati a credere che egli, prima che alla nuova fiamma giorgionesca, tizianesca, si avvicinasse a quelle forme che, pur non essendo più gotiche, potevano tuttavia sembrare quelle di un gotico rettificato, quelle per esempio della tradizione vivariniana, come fa il Savoldo per restare nell'ambito bresciano.

Ed invece fin dalla prima pala il Moretto è all'avanguardia ed accetta con gioia la soluzione giorgionesca della gran pala d'altare spalancata sulla lontananza di paesaggi che, se da una parte poteva accontentare il suo gusto, forse d'impostazione foppesca, forse d'impostazione fiamminga, per la micrografia luminosa, dall'altra gli permetteva con mag-

gior facilità di dare a tutta la scena, ripeto veneziana, una impostazione cromatica fredda ed argentina che è la grande prima rielaborazione morettiana del luminismo foppesco. Fin dalla prima interpretazione del linguaggio veneziano il Moretto pone al tutto la sua sigla così differente da quelle di tutti gli altri pittori viventi artisticamente nell'ambito veneziano, siano essi bresciani o no; ed è questa sigla il mezzo che salva il Moretto dall'annegarsi nel mare magnum del giorgionismo in cui annegano tutti i pittori, contemporanei o no, della vicina città di Bergamo.

Ora questa sigla non ha altra origine che quella foppesca ed è presente non solo nella pala di Feltre, databile su elementi stilistici verso il 20, ma anche in quei due meravigliosi antoni di Lovere, dove è appunto lei che salva quelle due pagine di grande poesia veneziana dal divenire solo due pagine di metrica palmesca. Se osserviamo adesso l'altra faccia del problema che si chiama il Cristo passo di S. Maria Calchera di Brescia, L'Annunciazione della chiesa di S. Nazaro della stessa città, perfetto contraltare delle ante di Lovere, vediamo che se anche il Moretto vuole ostinatamente dipingere come un Foppa redivivo, chi lo salva dal divenire un pedissequo seguace del grande scomparso sulla via del Ferramola e del Caylina è appunto questo suo arricchimento spirituale avvenuto a Venezia, per cui la grande lezione veneziana non si è risolta per lui, come per altri in un ampliamento, direi quasi meccanico, di forme grafiche o tipologiche, ma gli ha dato le basi per una nuova poetica alla luce della quale egli d'ora innanzi vedrà ogni problema, anche quello della sua rieducazione foppesca avvenuta sicuramente in Brescia al suo ritorno e magari eccitata dal contatto e dalla collaborazione col Ferramola.

Perchè il Moretto non fu il creatore di mondi nuovi, chiuso in un suo sogno stilistico, in una sua ricerca ideale di vero artistico; ma fu un onesto e geniale ricercatore empirico, pronto ad arricchirsi di ogni elemento con cui venisse in contatto. Elementi naturalmente affini, direi quasi congeniali, che egli lascia trapelare dalle sue opere senza vergogna, perchè sa che il singolo elemento, il lottesco, il savoldesco, quello fiammingo, viene rielaborato attraverso quella sua poetica veneziana arricchita e, direi, maturata dalla sua essenza di uomo e pittore bresciano.

Dopo questa interpretazione data all'arte giovanile, e non solo giovanile del Moretto, la domanda posta all'inizio di quanto egli debba all'una od all'altra delle scuole da cui fu allevato, puzza troppo di inanimata filologia, direi quasi di dissezione anatomica sur un corpo vivo, terminata la quale, noi potremo enumerare i muscoli e le cartilagini e le ossa che compongono il corpo ma non riusciremo a carpire il problema che ci assillava: quello della vita. L'arte bresciana e quella veneziana sono le due grandi maestre del Moretto, i due elementi che in simbiosi danno vita alla sua arte, che appunto si svolge senza alcuna contraddizione interna sulle rotaie di questa collaborazione, ora accentuando l'uno ora l'altro dei due, ora, ripeto, sono rari momenti felici, fondendoli in un mondo sereno dalle luci di perla, dalle figure dolci e possenti di santi e sante in dolci colloqui sui tranquilli sfondi dei nostri cieli celestri. Ma in questo atteggiamento del Moretto, in questo suo indugiarsi ora su forme veneziane, ora su elementi bresciani, ed è un indugiarsi pieno di gioia estatica di bambino che scopre mondi nuovi, noi non dobbiamo vedere il frutto di una posizione intellettuale. Ultimamente il Gombosi ⁽¹¹⁾ ha voluto allargare i termini di certi elementi, alcuni fra l'altro frutto di una interpretazione cervellettica della realtà, sì da dare al Moretto una figura intellettualmente complessa, saputa di greco e di latino, per tentare di dare all'arte del Moretto ed alla completa acquisizione dell'arte veneziana da parte del pittore bresciano, una spiegazione intellettualistica, riducendo il Moretto, pittore d'istinto, ad un freddo esteta filosofeggiante. Per fortuna il castello di carte imbastito dal Gombosi sul ritratto di Londra cade da solo in quanto in quel quadro si deve vedere il ritratto di un Fortunato Martinengo, non meglio specificato, identificando, come vuole Mons. Guerrini ⁽¹²⁾ nella tela di Londra, un quadro indicato in un inventario seicentesco.

(11) Gombosi op. cit.

(12) Mons. Guerrini in una comunicazione orale mi fece il nome di un Fortunato Martinengo non meglio conosciuto. La identificazione è assicurata dal fatto che la descrizione dell'inventario è calzante alla tela di Londra.

E la spiegazione della posizione del nostro pittore è ben più chiara se noi l'immaginiamo dovuta ad un diretto influsso dell'ambiente e del periodo storico in cui essa si esplica. Rimarrebbe interessante esaminare quali rapporti possono essere esistiti, in questo primo periodo fra il Moretto e gli altri pittori bresciani sia di tendenza veneziana, sia di tendenza foppesca.

Ora se fra Moretto e Venezia i rapporti sono chiari, se fra Moretto e Foppa sono evidenti, sono invece completamente incerti quando si tratti di fare i nomi dei probabili ponti di congiunzione fra loro. Fra Venezia e Moretto di ponti non ne occorrono, ammesso, come ammettiamo noi, che il Bonvicino si sia trasferito ancora giovane in quella regione; rimarrà dubbio se l'eccitamento sia Tiziano giovane o Giorgione, ma messo in simili termini il problema diventa una semplice questione di nomi, si può dire senza significato. Ma fra Foppa e Moretto questo ponte occorre, e la definizione storica di questa figura ha ben altra importanza.

E' il Ferramola con cui collabora nel 1516-18, od è il Caylina giovane con cui collabora quasi contemporaneamente nelle ante di S. Nazzaro, od è invece il Civerchio il migliore e più dotato fra i pittori di transizione dell'ambiente bresciano? Perchè a seconda che si tratti dell'uno o dell'altro l'insegnamento foppesco viene trasmesso intatto per l'ignavia spirituale dell'artista che funziona da ponte di passaggio, od invece viene arricchito ed in un certo senso modificato da altre forme.

Così nel caso del Civerchio da forme ferraresi, nel caso dei Da Asola da forme savoldesche e lottesche. Nè d'altra parte i nomi sopra pronunciati, e specialmente i primi tre Ferramola, Caylina, Civerchio, a parte le loro possibilità individuali, a parte la maggior o minor ampiezza del loro orizzonte pittorico, nei riguardi del Foppa non si differenziano così, da renderci facile il compito di indicare nell'uno, piuttosto che nell'altro, il maestro bresciano del Moretto.

I vecchi scrittori, forti della collaborazione del Duomo vecchio, lo indicavano nel Ferramola, ma ora il medesimo rapporto esiste anche col Caylina giovane, dopo che la duplice attribuzione per le ante di S. Nazzaro ha trovato con-

senziente tutta la critica, e in queste ante la collaborazione è quasi più stretta e fraterna che non nelle ante di Lovere, giacchè uno degli artisti, il Caylina, accoglie chiaramente i suggerimenti dell'altro non solo, ma gli cede parte della sua parte, anticipando inconsciamente il giudizio del futuro.

Circa il Civerchio non vi è nulla di così positivo: ma ormai in tutti gli studiosi della pittura bresciana dei secoli XV e XVI va sempre più affermandosi il concetto che il pittore di Crema deve avere avuto nella formazione dei pittori più giovani di lui Moretto e Romanino, una importanza affatto trascurabile. Per il Romanino è chiara in certi nessi ed in certe predilezioni che appaiono in opere giovanili, come nella pala di S. Eufemia, al di sotto od al di sopra della sostanza veneziana della sua pittura; per il Moretto invece il pensiero che il Civerchio avesse potuto influenzarlo, non venne neppure preso in considerazione nel passato e senz'altro scartato anche ultimamente dal Gombosi.

Eppure anche in questo caso lo studioso ungherese non ha voluto vedere la verità e non accertandosi de visu sur un documento, ed è cosa strana data la metodicità e la serietà con cui condusse le ricerche a Brescia, ha capovolta la verità. Giacchè di fronte alla Pietà Cook del Moretto, databile fra il 26 ed il 30, si pone quella del Civerchio di S. Afra così come di fronte a quella del Romanino del 1510 si pone quella del Civerchio di S. Giovanni del 1509. I rapporti temporali fra le opere del Civerchio e degli altri due pittori sono i medesimi: 1509 Pietà di S. Giovanni del Civerchio, 1510 Pietà del Romanino, 1525 circa Pietà di S. Afra, 1526 Pietà Cook; e la dipendenza della Pietà romaniniana da quella del Civerchio viene confermata documentariamente, chè la polizza d'estimo del Lamberti, presentata nel 1516, è stata trascritta erroneamente dal Fenaroli, ⁽¹³⁾ perchè la soasa in tale data era già stata fatta, ma non pagata ancora, e non pagata, ma non fatta come vuole il Gombosi. Ora la Pietà Cook è molto civerchiesca non solo nella composizione della scena, ma anche in alcuni elementi decorativi, come gli scheggioni di roccia, in alcune forme tipologiche, delle

(13) Fenaroli: *Gli artisti bresciani*, pag. 278.

figure, ecc. Va bene che il Bariola vuol far derivare ambedue le opere, quella del Civerchio e quella del Moretto, da un prototipo, ora perso, del Foppa, ma anche ponendo il problema in questi termini, non si risolve nulla circa la negazione dei rapporti fra Moretto e Civerchio.

Innanzitutto ammesso questo prototipo foppesco, (ma quali documenti abbiamo per ammetterlo?) chi ne avrà fatto uno stimolante per il Moretto, se non il Civerchio con il suo polittico compiuto proprio quando il Moretto s'accingeva ad iniziare la sua Pietà Cook? E che in complesso, questa composizione gli sia piaciuta, lo prova che anche nella sua vecchiaia (1554) la ripeté imbarocchendola leggermente ed appesantendola colla larga partecipazione d'aiuti.

Ma l'importanza del Civerchio non si esaurisce in un dare alcune forme compositive, la sua importanza sta nel fatto che rinnovò nel Moretto il gusto verso certe forme volumetricamente ben definite, verso una certa politezza e cristallinità degli sfondi di marca ferrarese. La Santa Monaca della Incoronazione di S. Giovanni che potè sembrare agli studiosi bresciani del secolo scorso solamente rigida e lignea, oggi si palesa per uno dei pezzi più interessanti d'importazione ferrarese nella pittura bresciana dell'epoca. E lo strano si è che nessuno volle tener conto della presenza nell'arte del Moretto di questo filoncino emiliano, il quale fatto fece dimenticare quanto naturalmente il Bonvicino deve al più anziano pittore di Crema. Certo che se si eccettua il Civerchio, la cui importanza sta appunto nel fatto che essendo un carattere eminentemente recettivo, molto conosce e fa conoscere, ben poco poterono dire al nostro i pittori Ferramola e Caylina. Poterono dire poco perchè essi stessi qualche anno più tardi ruotarono già nell'orbita degli astri appena nati od ancora nascenti: il Romanino ed il Moretto.

Avranno instradato il Bonvicino verso quei raggiungimenti bresciani che loro copiavano dal Foppa senza capirli, avranno fatto da cartello indicatore nell'ampia piazza pittorica di Brescia, ma da loro, a dir il vero, non si può pretendere di più. Anzi è questa loro passività quasi coscientemente assoluta che permette al Moretto di attingere alle verità foppesche senza essere fuorviato da elementi estranei ad esse. Ed è per questo che io ritengo che il vero ponte di

passaggio fra Foppa e Moretto fu, non il Civerchio, ma il Ferramola; proprio il Ferramola anche nei confronti del Caylina. Perchè difficilmente il Moretto, se si fosse rifatto bresciano sugli schemi del secondo, sarebbe fuggito alla seduzione di quello pseudobarrocchetto d'origine romaniniana che il Caylina appalesa in talune opere.

Ed invece egli si rivolge quasi subito verso dei ritmi tranquilli quasi idillici, che alcuni chiamano addirittura raffaelleschi inferendone una azione di esempi grafici che non esiste, e che altro non sono che una rielaborazione di elementi umbro-emiliani avuti di seconda mano alla luce delle conquiste veneziane. Cioè quel complesso che è l'arricchimento che porta il Ferramola nella nostra città verso il 1515-18. Dico il Ferramola, perchè parlando di un ambito assai limitato quale è Brescia in quel periodo, mi sembra un non senso voler cercare ad ogni costo fuori, ammettendo viaggi ipotetici dell'uno o dell'altro, quello che si può trovare comodamente in casa. Questi sono i fattori che giocano nelle prime opere del giovane Moretto, poi il suo orizzonte si allarga verso altri artisti, bresciani e non bresciani, verso il Romanino, verso il Savoldo e, tramite quest'ultimo, verso il Lotto e l'arte fiamminga.

La collaborazione del Romanino nel 1521 a S. Giovanni di Brescia e più ancora la vasta produzione che questo pittore sciorina in città, obbligano il Moretto a tener conto anche di questo nuovo fattore, il romaniniano. E' un interessante scambio di opinioni vicendevoli quello che avviene fra i due maestri bresciani, e l'uno, come già scrissi, fa gustare all'altro il piacere di un colore sensuoso dato in larghe campiture, gli muove un poco le troppo statiche figure, e l'altro invece cerca di imbrigliare la scatenata fantasia barocca in un complesso in cui la linea tormentata non giuochi più come quella di un gotico esasperato. E' questo il momento di contatto, il momento dello *stendardo di S. Faustino* e delle *SS.me Croci*, ma anche se dopo i due pittori riprenderanno le loro vie, il Moretto ne avrà avuto un benefico influsso; infatti il colore in lui si muove e si scalda, diventa, pur attraverso le fredde stesure cristalline dei suoi grigi, dei suoi topazii, dei suoi azzurri e rossi, qualche cosa di men programmaticamente freddo e rigidamente incapsulato in una visione direi ancora quattrocentesca. Questo arricchimento

cromatico non ha solo valore come ampliamento della tavolozza, ma perchè il contatto del Romanino che riporta al Moretto gli echi ed i ricordi della sua felice gioventù veneziana, e l'arrivo del polittico di Tiziano può aver galvanizzato questo contatto, gli insegna a sciogliere il colore proprio così come contemporaneamente l'influsso del Savoldo, che va sempre più precisandosi man mano che procediamo verso il 1530, gli permette di rinsaldare sempre più quelle che sono le sue figure di santi e più ancora di sante.

Nel suo studio sui Da Asola, lavoro importantissimo per la comprensione di tutto questo periodo iniziale della pittura bresciana del XVI secolo, il Fiocco ⁽¹⁴⁾ farebbe supporre una dipendenza del Moretto da parte di Giovanni da Asola, specialmente nelle forme tipologiche delle figure. Che forse quel costruire saldo di pretta origine savoldesca, quale trapela dalle opere di questo periodo del Moretto, gli possa esser stato suggerito in un primo tempo dal Da Asola potrebbe anche darsi, benchè noi difficilmente possiamo porre un'opera sua precedente a quella che per noi è la cronologia del Moretto. L'adorazione dei pastori di Asola è del 1518, l'Assunta di Venezia è del 1526; in quell'epoca il Moretto compiva già le ante di Lovere e nel 1524 l'Assunta del Duomo vecchio di Brescia. Basarsi solo sul fatto che Giovanni sicuramente era più anziano di una diecina d'anni del Moretto, essendo quasi contemporaneo del Romanino non è certo sufficiente, ciononostante l'intuizione del Fiocco è troppo seducente per poter essere scartata. Anche perchè non sappiamo alla stregua dei documenti quando e se il Savoldo fu incontrato dal Moretto. Giacchè nel 1521, quando il Savoldo appare documentariamente a Venezia, il Moretto era già ritornato a Brescia e noi non abbiamo alcuna notizia di un ritorno del Savoldo nella sua città, mentre gli elementi savoldeschi incominciano ripeto ad apparire più insistentemente in Moretto ed in Romanino verso il 1522-26. Ora poichè Giovanni da Asola è l'unico dei nostri tre pittori che vive continuamente a Venezia proprio nel periodo in cui comincia

(14) Fiocco: *Giovanni e Bernardino da Asola* - Boll. Ar. M.I.P., 1925-1926, pag. 193.

a vivervi il Savoldo e poichè è l'unico che mantiene contatti di lavoro colla propria terra, niente di più facile che sia stato lui il veicolo primo, in ordine di tempo, a far conoscere il saldo costruire savoldesco al Bonvicino.

Ecco quindi perchè il S. Pietro della pala di Manerbio è più sulle forme di Giovanni da Asola che non su quelle del Savoldo; mentre solo colla visione diretta di opere di Giovanni Girolamo si spiegano le magnifiche figure femminili delle pale di S. Eufemia, S. Francesco, Vienna, Paitone. Giacchè, e qui ha torto il Gombosi; il Moretto non fu portato a creare quel tipo di Santa possente pur nella sua malinconia, da elucubrazioni filosofiche o pseudo-filosofiche, la sua figura femminile è il prodotto dell'arte veneziana, divenuta « *moda* », ma il tramite per cui questa moda divenne col Moretto bresciana fu il Savoldo. La stretta vicinanza che le opere del Savoldo di questo periodo, mostrano avere con quelle del Moretto, è da maestro a scolaro perchè fra i due vi è una differenza di sensibilità enorme.

Non si tratta, badiamo bene, di sensibilità coloristica e pittorica, ma di gusto, giacchè, sebbene il Moretto sia meno provincialmente abbondante del Romanino e meno allocchito di fronte alla novità dei bergamaschi, pure non perde mai quel suo amore, specie nei ritratti, del troppo, al contrario del Savoldo che contiene il tutto entro i limiti esatti di una eleganza raffinata. Ecco perchè confrontando la Santa Giustina di Vienna ed il Ritratto di dama col ventaglio dello stesso museo, si è portati, nonostante l'autorevole giudizio del Fiocco ⁽¹⁵⁾ a ritenerle di diversa mano e la prima chiaramente derivata dalla seconda; così come chiaramente ne derivano alcune fra le opere più tarde del Moretto: i ritratti Salvadego.

Ma il Savoldo, la cui importanza per lo svolgimento del Moretto è, in questo periodo di transizione fra la sua giovinezza e la maturità, determinante, non si limita a questo. Luminista per eccellenza, rafforzato in questo suo gusto dal contatto continuo con cose e fatti fiamminghi, egli spinge il giovane Bonvicino ad evadere dal cerchio chiuso in cui la tradizione luminista tarda foppesca lo aveva posto e gli

(15) Fiocco: *Un'opera giovanile del Moretto.*

schiede nuovi orizzonti, facendogli forse capire finalmente quali possibilità immense il linguaggio foppesco racchiudeva. La Cena d'Emmaus della Tosio, la Ultima Cena di S. Giovanni Evangelista dimostrano chiaramente che i grandi ragguingimenti luministici « bresciani » del Moretto sul tipo Cene in Casa del Fariseo di S. Maria Calchera, hanno nel Savoldo, non dico l'origine, che è sempre foppesca, ma certo il maggior loro incitatore, tanto più se dobbiamo pensare esser stato il Savoldo stesso a spingere il Bonvicino nelle braccia del Lotto.

Ma tutta questa zona della pittura bresciana e della pittura del Moretto in ispecie, è, o rimarrà, molto oscura almeno fino a che un colpo di fortuna svelerà i misteri del Savoldo e quelli non meno fitti del Lotto. Giacchè la parte sconosciuta della vita artistica del Savoldo (i vividi lampeggiamenti gettativi dal Longhi e da altri non ne hanno illuminato che brevissimi tratti e non sempre questi rapidi barbaglii sono i più adatti per vedere bene) è proprio quella che ci interesserebbe di più, dal 1508 al 1521.

Ogni ipotesi quindi circa i contatti, gli influssi, i rapporti insomma fra i pittori bresciani ed il Savoldo sono ancora oggi librati nella nebulosa della probabilità senza sperare che vengano presto chiaramente definiti.

Si parla di luminismo precaravaggesco del Savoldo nel S. Matteo del Romanino in S. Giovanni, ma l'opera del Romanino è data 1521-24 mentre quella del Savoldo attende ancora che si possa formulare una data documentandola sicuramente. E' così per tutto questo periodo in cui un anno tolto od aggiunto alla data di un'opera può rovesciare delle posizioni critiche quasi lapalissiane. Ora è questa incertezza che rende molto confusa questa prima parte ed importantissima dello studio del Moretto. Perchè scrivere del Moretto è come fare il consuntivo di un secolo e mezzo di pittura bresciana, ed il consuntivo non torna se uno degli elementi sfugge al calcolo. Comunque con una buona approssimazione possiamo tentare di farlo ugualmente perchè chiamare savoldeschi certi elementi quali un ben determinato luminismo e quell'irrobustimento delle figure, ubbidisce ad una logica delle cose, che se non può essere per ora provata, è a tutt'oggi la spiegazione che appare più valida e più verosimile.

Tali elementi appaiono proprio sul finire della giovinezza del Moretto ed all'inizio della sua maturità fra il 1526 ed 1530. Nelle opere di questo periodo noi vediamo che i vari elementi si sono saldamente fusi nel pittore e se neppure ora egli riesce a superare il dissidio fra Venezia e Brescia (sicchè noi abbiamo contemporaneamente la veneziana Santa Giustina, e la bresciana Madonna di Paitone) lo sbandamento è contenuto entro limiti molto brevi, sicchè più di uno sbandamento lo potremmo definire un'ampia oscillazione. Su tutto però domina, anche nelle sue opere più scopertamente veneziane, quel suo desiderio di una fresca tonalità argentina come di foglie d'ulivo brillanti alla brezza, la luce violentemente costruttrice del Foppa, si placa, prima di esasperarsi nel più acceso precaravaggismo, a circondare, a fondere e ad ammorbidire le sagome eccessivamente possenti dei santi. Talvolta questa funzione equilibratrice che la luce si assume mortificando i troppi accesi colori veneti, scompare ed allora ritorna ad agire come la mano di un plastificatore sur un mucchio di creta e forgia e modella delle mani sospese miracolosamente a mezz'aria che vengono percepite solamente come spessore del diaframma fra la luce e l'ombra, ed è appunto per rendere più evidente questo raggiungimento che il Moretto è costretto ad usare spessissimo gli scorci.

Una mano costruita quasi esclusivamente come diaframma luminoso acquista valore e significato se viene portata subito all'attenzione dell'osservatore, anzi se gli viene imposta proiettandola addirittura fuori dalla tela. Ma questo raggiungimento che potrebbe sembrare un mezzo quasi accademico per fare il pezzo, come si direbbe in gergo, oggi, non è qualcosa di estraneo al quadro ed all'arte del Moretto o quello che è peggio alloglotta col quadro stesso. Anzi si potrebbe dire che il quadro vive la sua vita di colore e luce appunto per queste accentuazioni.

Recensendo il libro del Gombosi accennavo a quello che mi sembrava un errore di valutazione dello studioso ungherese il quale rimproverava ai bresciani questo loro scorcio visivo. Mi chiedevo se il Gombosi avesse capito o no le leggi, diverse da quelle governanti la « classica » arte veneziana, che reggono l'arte bresciana ed affermavo che era proprio la mancanza di questa esatta valutazione a far condannare in virtù di leggi, che i bresciani non accettavano, le loro opere.

Il bresciano, indistintamente, Foppa, Romanino, Savoldo, Moretto, pur accettando certe leggi compositive veneziane « rinascimentali » non si sente legato a tutto il formulario veneziano, ogni tanto se ne stanca, manda all'aria questa impalcatura che altrimenti potrebbe sembrare solamente una sovrastruttura intellettualistica e dipinge cose da far arricciare il naso a chiunque voglia chiudere i nostri pittori nel troppo limitato cerchio di veneziano, peggio ancora, di veneto di provincia. Allora i conti, per quanto si cerchi in ogni modo di farli quadrare, non tornano più.

E che questo elemento non sia solo un'avventura momentanea nel Moretto, ma faccia parte e corpo colla sua brescianità, lo prova ad abundiantam il fatto che lo scorcio visivo o meglio lo scorcio pittorico, lo troviamo anche nelle primissime opere come la pala di S. Maria delle Grazie od in quella di Feltre. Nella sua maturità il Moretto non si cambia, acquista forse, e vedremo opera per opera quali elementi possono averlo influenzato, un più forte senso della linea inteso come cadenza organizzativa dell'opera, ma aumenta anche sicuramente quella che può essere la sua individualità nei riguardi degli elementi base.

Ora non si tratta per lui più di sceverare fra i due quello che più gli confà, ora egli può con un lungo lavoro di riduzione dal molteplice al semplice spremere da essi quella parte essenziale e su di essa lavorare e spingerla a forme non ancora ottenute nell'ambito bresciano.

E' comunque solo per mantenere la già affermata qualità dell'origine dell'arte del Bonvicino che abbiamo usato il plurale parlando di elementi, ma è logico che l'elemento veneziano, per quanto fortissimo ancora, ceda il campo a quello bresciano in questa epoca della maturità dell'artista ed in quella più discontinua della vecchiaia, nella valutazione delle novità che il Bonvicino impone ormai nell'ambito lombardo; giacchè con lui la pittura bresciana ritorna ad avere risonanza ed importanza lombarda.

E l'evoluzione del Bonvicino verso mete sempre più luministiche è forse un portato anche dei tempi, in cui la calma, serena humanitas del primo rinascimento sta per essere travolta dalla drammaticità secentesca. E' il periodo in cui lo

stesso Tiziano e con lui il Tintoretto e tutta l'arte veneziana (se si eccettua l'olimpico Veronese), cercano di adeguarsi ai tempi storici, o, meglio, al travaglio psicologico-culturale del tempo, adottando forme luminosamente esagitate.

Il Moretto, anima tranquilla e serena, non giunge alla tragedia, si limita, ed anche questo a malincuore, a spingere la propria arte sur una strada in cui la luce crei, unica signora, forme e composizione sciogliendo le masse dalle forme disegnative per poi ricostruirle nell'aria mediante il colore. Diventa da prezioso esornativo, alla cui funzione era ridotta per gran parte della produzione giovanile, l'elemento base. Ma anche in questo scioglimento cromatico e luminoso della forma il Moretto ha un limite, il limite di una tradizione salda e disegnativa che egli non può abbandonare del tutto. Per ottenere ciò il Moretto avrebbe dovuto nascere un trent'anni dopo od avere l'audacia riformatrice di un Giorgione o di un Caravaggio, il che naturalmente è un assurdo.

E' questo il momento più ardito del Moretto con i grandi teleri di S. Cristo e del Seminario, in cui le forme, pur nei colori smontati dalle tempere, hanno una saldezza pittorica pari a quella della più famosa Cena di S. Maria Calchera, colla grande Natività della Tosio, con il Cristo alla colonna di Napoli e con quel capolavoro di una assolutezza indiscussa dell'Ecce Homo di Brescia.

Ed è appunto in quest'ultima opera che egli giunge, per una via completamente diversa alla tragicità torta e spasmodica dei grandi incisori nordici. Le dissonanze che la linea scava nei legni di un Dürer qui sono ottenute mediante lo accostamento di colori stridenti fra loro che acquistano valore solo in quanto immersi nel bagno grigio della luce. Anche quelle che possono definirsi ancora opere veneziane, la Madonna di S. Nicola, la pala di Bergamo, la Cena di Monselice, o per l'intonazione calda delle nicchie o per la fastosità opulenta di persone e di arredi, non sfuggono al sottile veleno della luce bresciana, ed ecco che basta al pittore una piccola scandella di ombra lungo una parasta od un filo di muschio sul bianco di un architrave per gelare il caldo di un catino aureotassellato o per ridurlo d'un oro bianco e privo di qualsiasi calore.

Moretto, ripeto, in questo suo ultimo periodo, si sprema in quelle che sono le sue opere migliori, o, meglio, attraverso sè sprema la pittura bresciana e ne trae l'essenziale luminescente che quale grande retaggio regalerà, alla generazione futura. Poichè la scuola del Moretto, quella ideale che va oltre cioè i dati cronologici e storici per affermarsi sui valori ideali non è data dai piccoli moretteschi bresciani della prima e seconda ondata (grandissima eccezione il Moroni di cui parleremo in luogo più opportuno) e neppure dal Veronese cui forse il nostro potenziò il gusto per i colori chiari ed argentini od al quale diede interessantissimi schemi per ritratti, ma fu data dalla grande scuola lombarda dal Moroni, ripeto, al Caravaggio.

Certe corrispondenze di luce e di gusto fra il pittore milanese ed i nostri sono troppo accentuate per essere semplici incontri banali, perchè per quanto un incontro casuale possa essere affettuoso, non giunge mai alla domestichezza continua che sembra esistere fra il milanese ed i nostri, domestichezza che però non esclude altri elementi formativi.

Le prime opere rimasteci del Moretto, quelle databili verso il 1518, dimostrano già una maturità tale che difficilmente potremmo sostenere essere le prime da lui fatte. Il fatto stesso che nel contratto (1515) stipulato dal comune di Brescia per le ante del Duomo vecchio, i due pittori, Ferramola e Moretto, appaiono parificati fra loro, se toglie ogni possibile illazione romantica, cui io stesso ho in altro luogo indulto ⁽¹⁾, alla collaborazione dei due, dimostra chiaramente che il Bonvicino si era già fatto conoscere, cosa che presuppone una produzione precedente di qualche entità. Purtroppo di questa, che forse avrebbe potuto svelarci qualche lato poco conosciuto, per non dire ignoto della educazione artistica del Moretto, ben poco ci rimane: i due quadretti di Londra e New York (1) nei quali vediamo un interesse un po' troppo dispersivo ed analitico per le cose e per gli animali che ci fa pensare ad una corrispondenza ideale fra il pittore bresciano e il Pisanello, assorbita magari nell'ambito veneziano al contatto coi Bellini. Corrispondenza di gusti; meglio la stessa gioia un poco bambinesca nel voler descrivere tutto ciò che si vede, cose reali o mostri fantastici eccitati nella fantasia del quieto bresciano dagli strigozzi del Bosch, senza tener conto dell'economia della scena che non è gotica perchè oramai saldamente si era fissato in Italia il valore dello spazio. Ed anche la figura del Cristo nella tavoletta americana è molto ampia, anzi, direi, « goticamente » troppo ampia sì da sembrare gonfia sotto il pannello ipertroficamente sviluppato; ma il tipo del Cristo è ora-

(1) Boselli Camillo: *Alexander Brixiensis*, pag. 104.

mai sufficientemente fissato, seppur ancora con qualche incertezza, e lo stesso carattere bambinescamente dispersivo della narrazione, è tipico del pittore e preannuncia quella predilezione per le aggiunte del quadro, che diverrà tema comune al Bonvicino nella sua maturità. Ed è appunto nel rapporto fra figura e paesaggio che già si preannuncia in questi piccoli quadretti (ai due già citati possiamo aggiungere il *Cristo Crocifero* (1518) (2) e la *Samaritana* di Bergamo) (3) la vera arte morettesca. Inutile rifare qui la storia di questo rapporto nella pittura italiana; nel caso del Moretto il campo è molto più stretto e si limita quasi sicuramente a Venezia nel cerchio Bellini-Giorgione.

Ma se noi paragoniamo queste primizie del Moretto con quelle dei due ben maggiori pittori veneziani, vediamo che il nostro, pur giocando alla stessa partita, usa delle carte differenti, usa cioè la luce come il Foppa gli ha insegnato. Giacchè quelle figurine del buon pastore e del gregge nel Cristo crocifero sono come delle fiale appannate di vetro, il cui contorno si scioglie e si ricompone nella luce. Non hanno il nitore tonale di quelle dei veneti, presi forse ancora dalla loro tradizione quattrocentesca di una politezza descrittiva; a Brescia non esiste tradizione cui ci si senta legati tranne forse quella molto antica di Gentile, ecco quindi perchè ci si sente più liberi anche nel modulare e variare i ritrovati altrui. Già in questi piccoli saggi, tutti presi da quel senso romantico che ha la grande pittura giorgionesca, la luce intesa come qualcosa di plasticamente corrosivo è già presente; è lei che brucia avvampando le animule volanti della grande aureola, è lei che dimoia la macchietta del pastore e quella del greggie; anche il gruppo massivo degli alberi al centro, così veneziano nel giuoco dello scuro profilato sulla luminosità del fondo, diventa più sfatto direi, più liquido che non negli sfondi dei pittori veneziani contemporanei. Questa dipendenza indipendente del Moretto nei suoi rapporti con Venezia e con Brescia, fin dall'inizio della sua produzione è quella che ci permette di capire il complesso delle ante del 1518.

Complesso perchè noi non possiamo, data l'impostazione del nostro studio, considerare isolatamente le ante del *Duomo* oggi a Lovere (4) e quelle tuttora a *S. Nazzaro* (5) di Bre-

scia. Esaminandole separatamente potremmo correre il rischio di travisare non quelle che esse dicono singolarmente, ma il valore che ciò che dicono assume nella visione generale dell'opera dell'artista bresciano.

I due complessi sono contemporanei, quasi uguali sono anche i principi compositivi delle due parti che possiamo attribuire al Moretto: una figura umana inscritta in un'architettura; ma mentre a Lovere questo principio viene trasportato in un campo di schematizzazione così ideale da cessare di essere reale, a Brescia rimane saldamente attaccato alla realtà architettonica da farci pensare non sia possibile che il Moretto conoscesse qualche riproduzione grafica d'origine bramantesca o meglio che cercasse attraverso forme milanesi uno spartito architettonico di aggetti violenti per poter meglio risolvere il problema luminoso non più sentito come qualcosa di glacialmente cristallizzato ma come qualcosa di fluido, come una nebbia cromaticamente bassa che veli addolcendo le singole figure dando loro una saldezza compositiva, un impianto monumentale che si apprezza ancor di più quando vengono poste a confronto di quei manichini legnosi e vuoti che il Caylina ed il Ferramola dipinsero sul rovescio dei due complessi, quello di *S. Nazzaro* (7) il primo, di *Lovere* (6) il secondo. E' appunto osservando bene la povertà spirituale dei due di fronte alla ricchezza non solo pittorica del collaboratore, che noi possiamo afferrare il limite dell'importanza del Ferramola nei riguardi del Moretto. Un'importanza quasi esclusivamente filologica, è l'uomo che unisce materialmente il filo del Foppa spezzatosi nel 1516 con quello del Bonvicino che nel '16 s'inizia; un'importanza così piccola che potrebbe anche non esistere senza che l'arte del Bonvicino ne venisse danneggiata. Perchè se storicamente si preferisce, anzi necessita, trovare un ponte di passaggio chiarificatore fra Foppa e Moretto stilisticamente, pittoricamente questo ponte non esiste giacchè il Moretto proprio in queste opere riattacca là dove Foppa aveva terminato e lo stendardo di Orzinuovi è a due passi dalle ante di Lovere e di Brescia ed ad una distanza ancor minore dal Cristo Crocifero di Bergamo nonostante la sua quasi completa struttura veneziana.

E' la stessa concezione che è alla base di quella tempera di *S. Alessandro* di Bergamo (8) e di *S. Maria Calchera* (9) in Brescia dove la scena veneziana del Cristo passo e della Madonna adorante il figlio viene tradotta foppescamente in una tonalità grigia, luminosamente grigia in cui si smorzano i toni alti del giallo e dell'azzurro o quelli sonori del rosso del cotto nelle ghiera dell'arco. Ma questa luminosità diffusa, questa fusione del tutto in un tono grigio freddo non scioglie ancora dal loro tessuto disegnativo le salde figure del Cristo, di Girolamo e di Dorotea, nell'una, della Madonna nell'altra delle tele; la lezione foppesca è ancora troppo vicina e con lei un certo impaccio disegnativo, per cui tutto il prospetto è un susseguirsi di diedri puntuti con cui si cerca di dare alla scena una profondità proprio, come nelle ante di Brescia la si cercava mercè le quinte murarie.

Ecco il perchè dell'ampio distendersi, quasi a spaccata, di *S. Girolamo* e di *Santa Dorotea*, per creare la linea orizzontale, il traguardo ottico contro cui viene a puntare lo spigolo del sarcofago che taglia come prua di nave avanzante sulle onde di una luce bassa e tremula nel fumoso chiaroscuro. E dietro ad esso le rocce si piegano spigolate senza ancora però quel gusto geologico che troveremo fra non molto, quando il Moretto conoscerà, forse attraverso il Civerchio, i modi di Ferrara.

Ma se in quanto abbiamo detto può apparire chiara la estrema importanza fin da questo inizio di quei fattori che individuammo come bresciani e che nell'esame dello sviluppo dell'arte del Moretto ci porterebbero avanti verso delle datazioni oscillanti sul 1530, noi per poter essere veritieri, anche se poco organici, dobbiamo ritornare sui nostri passi per rivedere ciò, che nell'esame bresciano delle opere del Moretto è rimasto taciuto.

E' questa la terribile necessità nello svolgere l'arte del Bonvicino se si vuole esserle fedeli. Si va avanti nel tempo e poi si deve tornare indietro, in un continuo lavoro di allacciamento per poter seguire in tutti i suoi indugi, in tutte le sue esitanze il pittore bresciano.

La venezianità soffocata nelle ante di Brescia e nelle opere seguenti è chiaramente presente in quelle di *Lovere*, dove la stessa scena, architettonicamente meno articolata, ac-

quista nonostante la fredda luce argentina, che invade gli archi, colmi di cielo e le polite specchiature dei marmi, una certa aulicità che la vivacità dei monelli alati soprastanti non riesce a spezzare del tutto. E' una aulicità poco imponente venata da quell'insopprimibile soffio di malinconia che strugge come fiamma amorosa i bei volti giorgioneschi dei Santi nell'ombra del cappello viola, da quell'insopprimibile malinconia che vena la *Sacra Conversazione Layard*, (10) dove la ricchezza del tessuto cromatico veneziano viene attutendosi nel dolce mormorio d'una laude bisbigliata a bassa voce, o, che dà un tono poeticamente di festa quotidiana e casalinga all'*Incontro di Maria ed Elisabetta* nella tavoletta già Crespi. Ma queste sono variazioni, quasi brividi epidermici in contrapposto a quello che ne è l'ordito saldamente ancorato ad esempi veneziani, vuoi ancora talvolta quattrocenteschi, vuoi più spesso e sicuramente giorgioneschi. E' tenendo presente e ben presente questa seconda evoluzione del Moretto che noi possiamo attribuirgli il *Lunettone di S. Giovanni*, (11) la *pala di Feltre* (12) ed il tanto discusso quadro della Tosio-Martinengo rappresentante l'*Esposizione delle Santissime Croci*, (13) con i quali entriamo in una fase più storicamente documentabile del Bonvicino. E che questa fase s'inizii sotto il segno di Venezia è chiaro e lampante e l'esame di una qualsiasi delle tre opere sopraccitate ce ne può accertare.

Vuoi la pala di Feltre in cui il giorgionismo più poeticamente primitivo s'ammanta di una intimità affettuosa fra divinità e Santi sottolineati da una freschezza di mattino primaverile con quei prati limitati dal verde festone di foglie, vuoi lo stendardo bresciano in cui la lezione tizianesca del '22 si trasforma in una più delicata ricerca di fatti luminosi, vuoi il lunettone di S. Giovanni nel quale come in una magnifica esposizione il pittore mostra chiaramente quali possano esser stati gli elementi che l'hanno influenzato, tutte e tre queste opere chiaramente accennano ad un nome solo: Venezia. Ma già in esse, e mi dispiace dover sempre ripetere le stesse affermazioni, Venezia non è più Venezia, giacchè si inserisce nel tessuto veneziano qualcosa di così lievitante da sollevarne la pesante coltre per permettere un più fresco respiro luminoso.

E la luce che noi percepiamo agire in queste tre pale anche se non si libera dagli impacci del disegno per creare col solo colore le masse, tuttavia assume già dei chiari valori pittorici, per cui in essa vediamo già in nuce quella che più tardi agirà nella Cena di S. Maria Calchera. E' sotto questo aspetto luminoso che noi dobbiamo osservare il rapporto paesaggio-composizione. Il punto di partenza delle pale con sfondo paesaggistico è quello giorgionesco della pala di Castelfranco, ma il punto di arrivo è un altro, giacchè diversa la ricerca che postula nei pittori veneziani e nel pittore bresciano la necessità del paesaggio. Per i primi il paesaggio è tonale, un mezzo in cui sciogliere la rigidità di certe partiture cromatiche, di addolcire nel *plein aire* certe formule ancora disegnative-plastiche che nell'arte veneziana del tardo quattrocento continuano a sussistere. Per il Moretto invece è la nota di pedale su cui poter giuocare, con accordi cromatici bassi e freddi per ridare plasticità monumentale alle figure, solidificandone i liquidi colori al contatto della fredda aria mattutina che circola fra i suoi colli e sulle ampie distese polite dei prati; ecco la necessità da cui deriva l'ora mattutina del paesaggio del bresciano contrapposto al caldo estuoso meriggio dei veneti. Ecco la necessità dei grandi spazi di cielo limpidi striati da nuvole bianche, che ricordano, direi, anche fisicamente le giornate di gelata della terra bresciana. E' appunto questa tonalità diffusa, questa luce che pur volendo essere tonale è invece non tonale la grande diversità che impedisce al Moretto di essere veneziano anche quando dipinge sulla falsariga dei veneziani.

Questa sua possibilità di assimilare variando e fondendo tali elementi la troviamo, per esempio, anche nelle grandi pale successive in cui il bilanciamento varia col variare, direi, dell'umore pittorico del Bonvicino.

Giacchè egli passa dal poeticamente misterioso frate di Verona, in cui lo spirito di Giorgione e Tiziano sopravvale sul desiderio di definirlo più seccamente alla bresciana, alle pale di S. Maria delle Grazie, di Venezia, di Possagno, di Manerbio, di S. Giovanni Evangelista, campionario amplissimo e degnissimo di quello che Moretto accettava vivendo ora per ora giorno per giorno. Così egli passa dalla costruzione prettamente veneta, tradizionalmente veneta della *Madonna del Carmelo* (14) alla fusione veneto-bresciana della pala di

S. Giovanni (15) dove, al ritrovato tecnico del centro focale ribassato, s'allega una quinta architettonica, alla pala bresciana di *S. Maria delle Grazie*. E' osservando questo ricco campionario di forme, e di fatti che noi possiamo capire perchè Moretto non riuscisse mai più a sistemare catalogandoli e definendoli in se stesso i due influssi. Gli piacciono troppo tutti e due, e tutti e due sono troppa parte della sua vita per poterli dimenticare o maltrattare. Ecco quindi la necessità d'un equilibrio in queste prime opere un poco instabile perchè mentre egli dipinge un'opera veneziana gli scappano quei ritratti velati di un gusto così discorsivamente episodico, così tirannicamente definiti nei loro valori fisici oltre che psicologici da farci gridare di ammirazione alla possibilità che nel 1520 circa, dopo la lezione giorgionesca, si possa creare ancora un brano così sentito di poesia ritrattistica quattrocentesca. Al contrario nell'ampia *pala delle Grazie* (16) in cui la brescianità sembra dominare padrona nelle figure di San Rocco (le cui mani modellate dalla luce appaiono di una precocità impressionante anche se presuppongono il *S. Paolo* Gussali del Savoldo) nel liquido paesaggio, nell'ampio viso brunito del vescovo Martino, nella conchiusa figura di Maria entro le nubi luminose, ecco Venezia inserirsi non tanto nella classica figura di Sebastiano (dolcemente ripresa da qualche nudo tizianesco, in cui l'ombra portata dal braccio vela la petulanza della figura veneziana per ammantarla di una dolce aria malinconica quasi fosse un poco geloso degli sguardi della Vergine a Rocco), quanto nel ricco sontuoso piviale del vescovo in cui la luce giuoca razzando sull'oro e sul rosso. Ma questa ricchezza che non può essere concepita solo come un accrescimento del quadro, una nota superflua e che invece dobbiamo vedere nel suo giusto valore di fatto stilistico, si calma e si quietta sul fondo luminoso e basso della tela ed è mercè questo che i canti discordanti di Martino (opulento e prezioso) di Rocco (preziosamente chiuso e spento) si legano in una unità cromatica prima ancora che compositiva col Sebastiano, nonostante che il ritmo della pala sia uno dei più frazionati. Giacchè Moretto se in queste prime opere mostra un difetto, questo è proprio nella composizione. In tutte le sue opere noi avvertiamo questo impaccio nel disporre i piani delle figure, nel legare le stesse, per cui talvolta giunge a delle evidenti forzature come nei due santi titolari della pala di *S. Giovanni* le cui teste si arrovesciano

talmente, che par si stacchino dal collo, o nella *pala di Manerbio* (17) con quel disporsi dei quattro santi a chiasmo per creare su quel pianerottolo roccioso e precipite quel minimo di profondità richiesta dalle radici dell'albero che si intravede nel fondo. Se anche in questi casi l'impaccio si smorza fin quasi, a non farsi avvertire gli è perchè, contrariamente all'uso dei veneti, Moretto non crea architetture di nicchie o di altari, non crea termini di paragone alle sue frammentarie composizioni, ma le lascia campire serenamente, propria senza pensieri, sulle discese tranquille, un poco liquide delle nostre campagne, arricchite di tanto in tanto da qualche scheggiante fantastico d'origine letteraria savoldo-fiamminga. Perchè anche quando vuole creare una scena secondo le leggi della regia teatrale in S. Giovanni, approfondendo, cosa strana in lui, i toni tartaruga e lacca, articolando il fondale con solide quinte laterali, soffiando su tutte le figure un certo senso di estasi estenuata, anche quando parte così ben deciso per fare un quadro non bresciano, incappa nel cielo terso mosso da nubi, ed ecco che in questa rete la S. Agnese acquieta le sue formosità di origine lagunare, il Battista ombra la sua muscolatura, l'Evangelista scioglie il suo libro che colla sua ombra segna una pausa nella calura raggelata delle vesti del Santo ed allora appaiono sul primo piano i due ombrosi, severi ritratti di frati che sono la chiave per capire il quadro.

La loro luminosità si raccorda col centro focale al vertice del cuneo ottico così come la loro tonalità richiama la tonalità fredda del cielo di fondo. E' in questa trama che, ripeto, la ricchezza ed il calore cromatico veneziano di molti particolari si impiglia purificandosi, alterandosi, quasi, per assumere altri valori e significati. Ed è sotto questo aspetto che afferriamo il perchè di certi atteggiamenti malinconici delle sue sante che poi diverranno il *leit motiv* dei suoi ritratti. In fondo è la trasposizione dello stato d'animo del pittore, è il suo accorato non possum esser ciò che vorrei, è la sua splendida indecisione fonte della sua arte che viene ritratta nelle figure un poco malinconicamente stanche delle sue sante o dolcemente severe dei suoi vescovi e dei suoi apostoli. Anche l'estasi non evade da questo cerchio di raffinata sentimentalità che poi diverrà un'alta maniera ritrattistica.

Ed ecco uno dei motivi per cui sono d'accordo col Fiocco e colla Viane nel non attribuire al Moretto la *pala di Salò* (18); infatti i due ritratti che in essa appaiono, pur uscendo dalla stessa matrice giorgionesca, hanno una maggior caratterizzazione che li fa sembrare, specie quello di destra, un attimo caricaturali, senza contare che la durezza di certe forme, la intonazione del tutto fanno porre questa tavola con maggior ragione nelle sale di Castelvecchio, piuttosto che in quelle di palazzo Martinengo.

E' questo, fino al '21, un periodo di assestamento pittorico in cui il Moretto si guarda attorno cercando ovunque elementi chiarificatori per il suo dilemma Brescia o Venezia. Ecco il perchè degli accenti romanineschi nel Lunettone di S. Giovanni e nello Stendardo delle Croci, del Lotto nello stesso quadro, per il quale, se dovessi fare il nome di un artista non bresciano, farei il nome del pittore veneziano-bergamasco, del Savoldo nella saldezza compositiva di certe sue figure.

Ma anche in questa disamina bisogna andare molto cauti giacchè ampliando eccessivamente la rosa dei nomi si può esser portati ad una valutazione errata dell'arte del Moretto. Per esempio, all'inizio dello studio del Moretto si parlò molto di Palma il vecchio, come se fra il superficiale pittore di Bergamo trapiantatosi a Venezia ed il nostro potesse esserci dei contatti se non di lontana e rispettosa amicizia, e si pretese di spiegare il giorgionismo, o meglio, la venezianità del Moretto con questo nome. Il Palma spiegava il cavaliere di Lovere, il ritratto di Londra di dieci anni più tardi, la tipologia del Cristo nel Lunettone di S. Giovanni e non dico che tipologicamente un fondo di verità ci possa essere, benchè sappiamo benissimo che la ricerca dell'archetipo di certe forme tipologiche nella pittura del cinquecento sia cosa se non inutile certo quasi impossibile, ma quando si voglia spingere più in profondo l'esame investendo la parte essenziale dell'opera, ci meraviglia questa cecità nei confronti del Moretto. Infatti, trasponendo il paragone da un campo all'altro dello spirito umano, il Palma è un pietista, un formalista che aduggia appunto perchè si serve di formule, meglio che di forme, oramai svuotate del loro significato, il Moretto è invece un asceta che potrà usare delle forme condannabili addirittura, ma tali forme rivestiranno sempre una

sostanza eccezionalmente vitale. E' appunto non tenendo conto di questa diversità di spirito che si è potuto attribuire al Moretto quella Madonna col fringuello alpino di Verona dove tutto rivela Palma il vecchio o qualche suo discepolo conterraneo. Spiegazione, questo fatto, anche di quell'altra realtà morettiana; il Moretto tende ad avvicinarsi sempre più ai due artisti « spirituali » dell'epoca e della regione: il Savoldo ed il Lotto ed in un certo senso più al secondo che al primo.

Infatti se l'influsso del Savoldo tecnicamente è più importante e quindi il più facilmente percepibile, quello del Lotto lavora in profondità. E' diciamo, una grande ispirazione che si concretizza in una castità di atteggiamenti, in una serenità di visione quale il Savoldo non ha. Il modo così sorvegliato con cui le figure del Moretto muovono le mani, la compostezza del gestire dovuta al fatto che non vi è nulla di rettorico, rientrano chiaramente in quei fattori che possiamo chiamare lotteschi. Il Lotto ha in più una acutissima sensibilità che genera, colla sua finezza, certi raggiungimenti quasi un poco stanchi tanto sono sottili e penetranti. La natura morta delle rose che gli angioli spargono dal canestro a Cingoli, gli stessi petali di un'altra pala marchigiana o nel ritratto di Venezia colle loro tonalità bianco violacee del color dell'unghia, hanno un potere evocativo ben più alto della fruttiera morettesca di Bergamo o del cestello di Brescia. Meglio si potrebbe dire che per valutare la diversità fra un intendimento giorgionesco e quello caravaggesco in campo di poesia pittorica basterebbe appunto osservare quelle due specie di natura morta, quella del Lotto e quella del Moretto.

Nella seconda abbiamo una trasformazione in senso naturalistico della prima che le fa acquistare capacità narrative traendo da esse la sua ragione di essere, nella prima rimane sempre quel senso di dolce settembrino languore che dà insieme gioia e tormento e che colla sua forza emotiva crea nel quadro la grande poesia.

Perchè nel quadro del Lotto come in quello del Moretto, ed ecco un altro debito che il Bresciano ha nei riguardi del Veneto, la poesia non è ottenuta con versi martellati o con semplicità d'immagini tagliate alla rustica, la poesia è invece ottenuta attraverso un lento e sottile modulare di mo-

tivi sottili e fini che trovano le loro accentuazioni rappresentative in una molteplicità di piccole cose; un petalo di rosa, un ramo d'edera, un libro aperto; solo, se questo può essere un punto di vantaggio per il Moretto, che il bresciano è più sano, direi, meno malato nella sua sensibilità. Alla ipersensibilità del Lotto che talvolta sconfinava in uno squilibrio dei sensi, in una fantasia diciamo sottilmente venata dalla mania, il Moretto contrappone la sua sana vigoria di uomo della terra, la sua salute rafforzata dal quotidiano contatto cogli agenti atmosferici fuori dal cerchio magico e pericoloso delle fantasticherie letterarie. Egli si sente portato verso il Lotto da una intrinsechezza spirituale, da una specie di consorterità o affinità affettiva, ma nello stesso tempo ha paura di lasciarsi prendere la mano. In fondo è lo stesso fenomeno che avvertiamo nel campo più propriamente tecnico nei riguardi del Savoldo e del suo luminismo. Egli si sente portato verso questi due pittori, si avvicina a loro molto volentieri, ma è sempre un avvicinarsi guardingo pieno di sospettosa ritrosia, non certo un abbandonarsi fidente, è un continuo vigilarsi per non andare oltre quello che la sua ratio ora bresciana, ora veneziana gli definiva come i limiti dell'accettabile. Ecco quindi che pur essendo anch'egli un luminista per eccellenza non giunge mai al notturno salvodesco e lottesco, ma rimane sempre su un piano di una luce luminosamente diurna od al massimo pomeridiana. Sono questi i fatti che mi rendono ostica l'attribuzione al Moretto, formulata dal Longhi e confermata dal Berenson, della tavoletta delle Gallerie di Venezia (19) dove il violento luminismo notturno e le forti reminiscenze morettiane potrebbero spiegarci, ma siamo nel campo della più aperta ipotesi, come un prodotto della gioventù di Bernardino da Asola i cui inizi, come sospetta il Fiocco (2) dovrebbero essere di pretta marca savoldesca, sempre che non si preferisca ricacciare quel quadretto, di cui uno simile rimase per molto tempo sospeso nel mercato antiquario di Brescia, nell'anonimato.

Questa evoluzione verso Savoldo e Lotto appare chiara nel primo grande complesso decorativo che il Moretto è chiamato a compiere a Brescia collaborando col Romanino, la

(2) Giuseppe Fiocco: *Giovanni e Bernardino da Asola* - Bollettino Ar. M.I.P., 1925-1926, pag. 193.

cappella del SS.mo Sacramento in S. Giovanni Evangelista. Le date che possiamo formulare per questo complesso di tele non vanno oltre il '24, dato che il contratto conservatoci in una copia notarile è in proposito molto esplicito: la decorazione deve essere terminata in termine *annorum trium correntorum* e come riprova abbiamo che nel 1524 il Moretto si assume l'incarico di dipingere la grande ancora del Duomo vecchio e l'affresco per S. Faustino ad sanguinem ed il Romanino inizia i lavori ad Asola.

Nell'esaminare le undici tele che spettano al Moretto, (Ultima Cena, Caduta della Manna, Elia e l'Angelo, S. Marco, S. Luca ed i sei Profeti corrispondenti) si è tenuto forse più conto dei motivi discordanti che tali tele dimostrano piuttosto di quelli in cui concordano tutte, quasi a voler sottolineare la minor maturità del Bonvicino nei riguardi del suo collaboratore, il Romanino, che qui lascia invece un complesso pittorico unico ed univoco per la ricchezza del colore sfatto e colante cui la luce impreziosisce di violente arricciature ora argentinamente fredde ora rossastre e calde. Il Moretto avrebbe in questa decorazione dato un po' troppo saggio delle svariate capacità del suo orizzonte pittorico facendo quindi perdere alla decorazione quel senso di blocco unico nel tempo, chiaramente quindi ben definibile, senso che invece ha la parte che spetta al Romanino, tralasciando certe aberrazioni critiche che, appunto perchè aberrazioni, non vale la pena di confutare. Di qui la necessità sentita da alcuni di spezzare i limiti cronologici postici dal contratto per vedere di meglio articolare nel tempo queste tele un poco differenti fra loro. Di fatti strani nella decorazione di S. Giovanni ve n'è uno solo: la *Caduta della Manna* (20) tutte le altre tele rientrano chiaramente nella cronologia fissata dal contratto. Parlare per questo telere d'influssi mantovani cioè di un manierismo padano è anticipare tempi e uomini a parer mio giacchè non ci si deve dimenticare che con ogni probabilità anche la Caduta della Manna non può allontanarsi di troppo dal '24 ed il fenomeno del manierismo nel Moretto si presenta con un certo ritardo, un dieci o dodici anni appunto dopo il compimento della cappella.

Con ogni probabilità il Moretto di fronte ad una scena di massa si è trovato impacciato ed ha tentato di superare la prova affidandosi alla rielaborazione di incisioni di origine romana, senza però che la guida grafica comportasse, come in opere più tarde, una modificazione interna della sua opera. Infatti se alla Caduta della Manna togliamo questa apparecchiatura grafica romana facile a percepirsi in certi tagli inconsueti nel Moretto che fanno presentire il Gambara, noi vediamo che si tratta di un'opera chiaramente bresciana come lo dimostra tutto il secondo piano colla capanna, le chiese, le grotte che sembrano di un Foppa redivivo. Guardate le macchiette della famiglia del pastore sulla porta della grotta, come esse siano solo dei grumi pastosissimi di luce colore, osservate la intensità luminosa della fiala vitrea che assume appunto per questa sua intensità consistenza metallica, soffermatevi sulla spiritosità neogotica della capra che s'arrampica a brucare i capelvenere brillanti come per miriadi di lustrini, e vedrete che la tela nonostante la sua forzatura intellettuale appare uno dei brani più interessanti di tutta la decorazione. Giacchè è lei che ci permette di passare dai bresciani *Evangelisti* (22) e dai *Profeti* (21) pure bresciani alle tele savoldesche-lottesche dell'Elia e della Cena, non solo, ma che ci indica il permanere di un limpidissimo filone foppesco anche dove il luminismo più moderno di un Savoldo e di un Lotto parrebbe il despota assoluto. Infatti se noi esaminiamo la grande lunetta colla *Ultima Cena*, (23) noi vediamo che essa risponde in pieno a quelle leggi luminose organizzative che il Savoldo ha codificato nelle sue opere dove il suo luminismo si acquieta in una visione italiana.

L'ora in cui avviene il fatto si tramuta in un pomeriggio dorato sicchè è una luce calda, stranamente calda, nel Moretto, quella che scivola dolcemente, quasi slitta, da sinistra a destra, sul parato di marmi politi, mettendone in luce il giuoco delle tarsie riquadranti le specchiature. E' la colata laterale, che troviamo nel Savoldo, quella che agisce qui modellando le figure dei convitati sfiorandole od investendole. Queste divaricano per seguire le due sorgenti luminose, quella più intensa da sinistra verso destra, e quella più blanda da sinistra verso il centro e nel divaricarsi lasciano campeggiare nel centro la piramide di Cristo. Ora se per la datazione del quadro la figura più importante è quella del coppiere per

i suoi addentellati chiarissimi col ritratto a figura intiera del 1526, se il gruppo di destra è quello che può essere piaciuto di più per i preziosismi luminosi di cui è ricco, se la natura morta centrale può avere strappato grida d'ammirazione per il ritmo perfetto con cui è disposta e per l'abilità con cui son rese le trasparenti sostanze vitree dei bicchieri scanalati e costolati, il brano che appare più interessante è quello degli apostoli di sinistra. E' un blocco rigidamente chiuso, una massa cromaticamente chiusa entro cui il canto solista è affidato al tovagliolo dell'apostolo il più vicino al centro, che serve a scaricare l'intensità potenziale del gruppo sulla bianca tovaglia e quindi ad inserire questa parentesi laterale nella composizione longitudinale della scena. Ma su una tale preparazione più che bassa direi indifferenziata, si elevano le quattro teste che assumono dei valori che non sono solo savoldeschi, ma tanto moretteschi da preannunciare il Moretto più maturo. E' un continuo giuoco di scatti luminosi che scende e risale, conchiudendosi in una pacata elissi, con i quali vengono modellati ora un pollice eretto nella intensità angosciosa di una domanda, ora le nocche delle dita di una mano ripiegate nella pacata certezza di una risposta; la soffice ombra che si spiega sul robone trinciato del coppiere, isola questa zona composta in una fiducia direi fatalistica sicchè i dubbii un poco teatrali dell'altra parte nonostante i legami compositivi (questa è una delle poche composizioni del Moretto bene congegnata) sono lontani le mille miglia e non la disturbano affatto. E' un continuo accentuarsi luminoso di mani, cui la tovaglia dà riverberi argentei, quello che lega fra loro gli apostoli e sono questi accenti che ci permettono di sopportare la vista di quella tovaglia quasi monotona nella sua abbagliante candidezza. L'artista si rese conto che questa fascia mediana aveva bisogno per la sua stessa luminosità abbagliante oltre che di accenti, anzi a commentare queste accentuazioni, di zone di riposo ed ecco le ombre soffiate delle coppe e delle bottiglie e quelle ancor più lievi dei corpi degli apostoli, ecco la necessità luminosa prima che compositiva del pavimento a riquadri, dove, se il bianco delle cornici conduce senza convergere al fondo, il grigio dei riquadri crea ampie zone dove riposare l'occhio stanco di tanto candente chiarore.

Molto Savoldo e molto Lotto più una buona dose di fiamminghismo spiegano *L'Elia coll'Angelo* (24) in cui il paesaggio per la prima volta nel quadro del Moretto assume la parte del leone. Ed è un paesaggio molto fluido quasi visto in trasparenze d'acque marine cilestri, in cui la luce sottolinea un tetto nascosto nella sterpaglia od il luminoso distendersi di un prato fra due roccioni neri ed immanenti. Ma come sempre sono i piani arretrati quelli che danno la prova delle capacità luministiche e pittoriche del Moretto: le grandi rupi, quasi scheggioni pietrificati di piante colossali, si elevano aree, soffici, direi lievitanti, nella luce; ai loro piedi si distendono, grumi srotolantisi di luce-colore, i piccoli alberi che segnano la china di un colle. E si scende lungo questa china fra pascoli, che sono toppe abbacinanti nella luminosità dell'erba rasa, e forre che addensano l'ombra nella folta boscaglia che trabocca oltre i limiti fino al paese. Ed è un paese strano in cui le case sembrano aver segnate le loro modanature al fosforo od al neon tanto brillano come fondo tra le due quinte oscure del ginepro e della rupe. Poi ci si abbandona al fiume che è tutto una rapida scrosciante e fumosa che si acquieta sul davanti dove l'acqua giunge ormai snervata a lambire gli ultimi balzi delle rupi centrali prima di precipitare come bianca e vorticosa cascata lungo le membra dell'angelo le cui grandi ali modanate dal rapido tocco bianco uniscono e legano il dittico paesaggistico del quadro stesso. Quello che non lega è la figura dinoccolata del profeta così aggrovigliata nei suoi piani, così pesante nella sua materia ombrata da farcela sentire a momenti più come peso che come spazio.

E' l'inizio nel Moretto di quel gigantismo che non è come alcuno vuol credere un prodotto centro-meridionale, ma anch'esso veneziano, spiegabile benissimo col Pordenone. Evidentemente lo stesso Pordenone può venire spiegato solo ricorrendo all'arte fiorentina e romana ma è molto significativo per noi poter spiegare il Moretto anche in queste sue ricerche di forme con un artista veneto se proprio non veneziano, perchè questa sua dipendenza da un veneto ci porta a considerare che anche queste ricerche formali ed il gigantismo che ne deriva è stato sentito come un fatto cromatico-luminoso non come plastico disegnativo.

Ecco perchè quando si vuol parlare di manierismo per il Moretto bisogna stare molto attenti e precisare bene i termini se non si vuol commettere degli errori imperdonabili. In lui il manierismo (e quando parlo di manierismo indico non già un fatto deteriore, una specie di accademismo avanti lettera, ma un fatto stilistico della stessa importanza del classico o del barocco, fenomeno anzitutto psicologico) si risolve in luce e colore. La tragicità cui i fiorentini giungevano attraverso la deformazione quasi ottica delle forme e del disegno nel Moretto, come nei veneziani, Tiziano per esempio o il Tintoretto, è ottenuta attraverso la luce ed il colore, solo che i termini luce, colore, tragicità per lui hanno un significato ben differente che per gli altri due, o meglio, hanno dei limiti differenti più aperti verso certi campi, più brevi verso altri. Ed è in questo una riprova della brescianità sempre più funzionante nel Moretto accanto alla sua venezianità. Perchè colore per il Moretto vuol dire qualcosa la cui intensità di vibrazione potrà andare oltre anche a quella di un Tiziano, ma sarà un colore tutto speciale basso e leggero come certe essenze che appena sturate evaporano senza residuo oleoso; e così la luce, non pulviscolo dorato e vorticoso entro una stanza o marciame di carni sfatte e cadenti quasi in putrefazione, ma un qualche cosa di grigio-perla e di freddo, che disfa, saldamente bloccandone i singoli elementi in cui li scompone, i corpi, così come la tragedia del Moretto non è l'urlo incompsto, ma il lungo inesauribile piangere senza singulti che trae la sua intensità dalla sua esasperante monotonia. Il vero manierismo del Moretto appunto (certi arricchimenti nelle vesti e nei gioielli delle opere tarde morettesche sono forme deteriori indice di un improvvincialimento dell'arte sua) sta nel tentare di sciogliere la sua calma compostezza rinascimentale nella tragedia dolorosa mediante anche la dinamica. Ma è sempre una dinamica sorvegliata e legata ai canoni di un buon senso bresciano che sono i vincoli obbliganti il Moretto a cercare la soluzione drammatica nel campo luce-colore. Ecco perchè il Moretto che giunge all'*Ecce Homo* di Brescia e di Napoli in cui il pathos è molto più grande non può abbandonarsi alla tragicità torta e scomposta di Pisogne e di numerose opere del Romanino, pittore di fondo e di cultura, assai più veneziano che bresciano. Ma è anche il perchè tutti gli epigoni del mondo rinascimentale bresciano i Rosa, i Gandino, i Rossi, i Marone, ecc. sono

fondamentalmente morettiani e non romaniniani o savoldeschi; l'unico che sgarra all'inizio, il Bagnadore, deviazione facilmente concepibile per la sua formazione emiliana con Lelio Orsi, si rifà ben presto bresciano proprio sugli esempi del maestro Bonvicino.

Altra osservazione da farsi su questo Elia di S. Giovanni: il suo fiamminghismo. Un fiamminghismo tanto ampio e profondo che non saremmo alieni dallo spiegarlo con qualche contatto diretto fra Moretto ed un artista fiammingo sul tipo del Patinier pur inserendo questo contatto in quel complesso di influssi savoldeschi e lotteschi che predominano in questo periodo e particolarmente in questo quadro del Moretto. Ed infatti se noi osserviamo per esempio un S. Girolamo di una collezione privata di Bergamo che io attribuisco al Lotto, e lo confrontiamo col nostro Elia o col *San Girolamo* della Liechtenstein (25) noi afferriamo subito, sempre che si abbia occhi per vedere, tutti i debiti che il bresciano ha col pittore veneto, debiti che vanno dalla scena (anche nella tela bergamasca vi è il dittico paesaggistico che notiamo nell'Elia) al gusto paesaggistico, un gusto tutto narrativo che seppur si lega a quello delle scene di Londra e di Nuova York nella sua dispersione sur una infinità di oggetti, perde quella sua aria trasognata di fiaba per acquistare un maggior senso del reale o del fantastico che vuol sembrare reale. E' già un passo avanti in quella che sarà la evoluzione del Moretto inteso a cercare di liberarsi dalla poesia paesaggistica veneziana e nello stesso tempo riluttante a liberarsene del tutto. Solo una differenza nelle molte somiglianze mi ha permesso di attribuire al Lotto e non al Moretto il quadretto di Bergamo: il colore, o meglio il calore del colore. Giacchè tutto quel paesaggio di sinistra ha un tono caldo, estenuamente caldo come certi crepuscoli d'estate in cui si invoca disperatamente una goccia di pioggia, e questo fuoco, spento nel paesaggio sotto le foglie grasse che s'arrampicano sulle rupi, prorompe raccolto ed intenso e trabocca nella colata del manto e brilla nel cappello cardinalizio.

Pure del ciclo di S. Giovanni sono le sei tele coi Profeti (ad esse va aggiunta come cronologia il *Re Davide* (26) nella soasa della pala d'altare) e le due con gli evangelisti Luca e Marco in cui i valori luminosi e luministi sono, perchè forse più raccolti, anche maggiormente avvertibili. Sono però

nella maggior parte dei casi, diversi dai fatti luministici della Cena e dell'Elia, forse meno maturi e quindi meno profondi. Questa loro immaturità, non in sè, ma in confronto delle opere del '26, me li fa collocare all'inizio della decorazione quando Lotto e Savoldo non erano ancora entrati così profondamente nelle carni del Moretto come lo dimostrano gli apostoli del lato sinistro della Cena.

Sono opere in cui, lasciando un momento in pace la luce sotto le sue varie forme (ma per esempio il S. Luca è molto meno « moderno » del S. Marco a sua volta molto più bresciano di alcuni profeti) notiamo le difficoltà lineari del Moretto. Vi sono, in queste tele, delle inutilità lineari, date dal prolungarsi esagerato del corpo, del susseguente suo arzigogolarsi in pieghe e fratture che dicono qualche cosa perchè cessano di essere dei fatti lineari per divenire sorgente di fatti luministici e questo dicasi p. es. sia per il manto del Marco, sia per le ampie membra ombrate del Luca.

Il segreto del Moretto sta tutto qui, ogni situazione, anche la più paradossale, anche la più sbilanciata, si sistema, va a posto con un taglio luminoso di libro che bilancia tutta quanta una figura o con un groppo bianco luminosissimo che sistema nel Geremia profeta tutta la figura altrimenti inutilmente gonfia e spanpanata.

Sono gli stessi valori che più crudamente bresciani creano quel trittico, colla storia di Noè (Noè ebbro, La piaga dei Serpenti, Il miracolo dell'acqua (27 28) oggi disperso in tre collezioni private contemporaneo al ciclo di S. Giovanni dato che vi ritornano gli stessi elementi visti in quest'ultimo. Presente il cromatismo veneziano, presenti le ricerche grafiche di forma, presente Savoldo; ma su tutti, quale elemento riducente tutti a comun denominatore, presente la luce bresciana.

E' questa che permette, come già era avvenuto nel gonfalone delle Croci, nella pala del Carmelo, in quella di San Giovanni, di inserire entro stesure cromatiche, meglio che composizioni, squisitamente veneziane, dei brani di prosa bresciana, e dico prosa non in contrapposizione a poesia, ma per indicare qualcosa di piano, semplice, quotidiano che può raggiungere ugualmente altissime forme d'arte; una prosa manzoniana, un cui brano, la peste di Milano, venne intelli-

gentemente avvicinato dal Longhi a queste tele. E l'avvicinamento non poteva essere più adatto, giacchè Manzoni e Moretto a distanza di tre secoli buoni avevano vissuto le stesse situazioni, variavano solo i termini. Cromatismo veneziano e romanticismo; in ambedue gli artisti la tranquilla, serena, anima lombarda (foppesca nell'uno, cattolica nell'altro) non ammetteva simili eccessi, ed eccoli ripiegare ambedue in una bonomia, in una serenità che ha la sua espressione più nota e più alta nei paesaggi che essi descrivono.

Quella cadenza lenta con cui si aprono i *Promessi Sposi* è pittoricamente uguale al fondo di Noè ebbro ove il colore già calmo è pausato ampiamente dall'ombra che si affoltisce e si addensa tutto attorno alla vite o nel voltone o, in piccole scannelle, lungo le modanature della ghiera dell'arco a bugnato.

Ma l'ombra non serve al Moretto solo per ridurre le intense vibrazioni di certi granata che s'abbruciano rodendosi in se stessi. Essa snerva ogni altro elemento, ne spersonalizza il vero accento per ridurlo ai suoi voleri bresciani.

Pigliamo il manierismo formale che la lunga notomia del Noè tradisce; provatevi a confrontarlo con qualcuna delle anatomie fiorentine romane o mantovane e vi sembrerà impossibile che fra i due termini del paragone ci sia qualche affinità. Ed è giusto perchè, come ben vide il Longhi queste forme puramente disegnative plastiche non servirono al Moretto per entrare nel movimento intellettualistico e cerebrale del manierismo, ma come elemento carico di possibilità luministiche, atto in questo e solo in questo a cercare una via di compromesso fra Venezia e Brescia, fra il colore caldo, tonale di Giorgione e quello freddo, basso e locale di Foppa. E se le parole del Longhi nei suoi *Quesiti Caravaggeschi* con un sistema d'inchiostatura che ricorda certi pittori settecenteschi, caricano un poco le dosi di una verità che allora sembrava quasi irreali, tanto era profetica, non vanno per questo dimenticate, perchè furono le prime a far intendere quale era la vera voce del Moretto. Giacchè tutto il Moretto è in queste tre piccole tele, il Moretto bresciano e quello veneziano, solo che il breve racconto riassuntivo, quasi compendiarario, fa prevalere quelle forme più domestiche in cui la luce giocando senza eccessivi brillii tornisce ed ammorbida le carni sof-

fici degli uomini o gli scheggioni dolomitici dei suoi paesaggi. Ma non si limita solo ad accarezzare epidermicamente, anzi crea, poichè sono le violenti illuminazioni che danno rilievo pittorico prima che plastico, ma la plastica talvolta non è che sola pittura, a certi imprevedibili scorci di un'arditezza sbalorditiva, scorci o meglio tagli inconcepibili in un'opera veneziana, in cui il colore opulento abbisogna di larghe campiture, mentre servono benissimo al bresciano per creare dei piccoli volumi i cui aggetti la luce possa anzi debba radere profilandoli e creare così i presupposti, diciamo l'apertura, al tutto. Così in Noè e l'acqua, così nel Gonfalone delle Croci, così nella Piaga dei Serpenti. Sono queste tre tele che spiegano anche la Caduta della Manna e la pongono in questo periodo di tempo che va dal '21 al '24-'25; giacchè il paesaggio del Noè ebbro e del Serpente di bronzo è fratello a quello del grande telere e le figurine del secondo così aggrovigliate e certi tagli in primo piano nella stessa opera fanno sentire un certo movimento chiamiamolo alla romana da cui la Caduta è orchestrata.

Con questo gruppo di opere il Moretto si impone nella cerchia bresciana e lombarda, e, se anche non avesse dato nient'altro, ce ne sarebbe a sufficienza per vedere in lui uno degli innovatori pittorici in Lombardia. Tutte le premesse della sua arte successiva sono oramai poste in chiaro, rimane a lui la fatica di trarne le conseguenze o meglio di sciogliere fra tutte la più adatta.

Ecco quindi che nel '26 per l'*Assunta del Duomo vecchio* (29) si serve del Savoldo e del suo lume avvampante per creare nel libero cielo ciò che qualche anno prima non gli era riuscito in S. Giovanni: una Madonna avvolta nella luce. Ma anche qui la luce più violenta che mai il Moretto usasse, deve fare i conti con l'ombra soffice e basta una minima disattenzione da parte sua perchè l'avversaria si insedii ed occupi larghi golfi di aria e si serva delle nubi vaporosamente gessose per creare delle nicchie riposanti dove un piccolo angelo possa ripararsi dal fulgore divino. E' un po' in questa lotta capricciosa la necessità dell'ampio svolare del velo della Vergine che lega fra loro le nubi cadenti travalicando la forra oscura del manto rischiarata brevemente dalla tunica scanalata e compatta come un fusto di colonna. L'As-

sunta è qui tutta, i dodici apostoli potevano anche non esserci che il quadro sussisterebbe egualmente nei suoi valori compositivi, un complemento e nient'altro dato che Maria è fuori dai loro sguardi avvolta nella luminosità di quelle nubi che per essi sono opache. E la tranquillità estasiata del luminosissimo piano superiore si spezza nella confusione di quello inferiore ove ogni apostolo è sentito solo come una quinta su cui la luce sbatta frangendosi e spezzettandosi per accentuare anche psicologicamente l'ansietà e la reazione di ognuno fra i presenti, il che permette fra l'altro al pittore di buttare avanti quattro o cinque estremità rapidamente scorciate e sentite proprie come rete che trattienga la luce divina prima di lasciarla sfuggire del tutto nell'ombra indifferente.

Come composizione non la reputo molto felice divisa e nettamente nelle due parti, legata a schemi savoldeschi e romaneschi, ma nel Moretto non bisogna cercare una composizione, bisogna osservare i motivi, la ricchezza dei quali talvolta trabocca e costringe l'artista a sbagliare. Perchè quel banco oscuro di nubi su cui poggia Maria lo ha sentito come una necessità in funzione della luce che doveva spiovere deviata verso l'avanti sulle figure degli apostoli; solo in quel modo, infatti può muoversi coagulandosi rapidamente sulle vene e sulle falangi delle mani, solo così può spiovere rapida e modanare la curva serica del braccio di Pietro o la liscia stazonata sua tunica e far risaltare in essa l'oscuro dello scapolare (3). E questa incapacità, diciamo per abbondanza, del Moretto, appare chiara in quell'affresco del '26 oggi distrutto di cui il Bagnadore ci ha lasciato una copia esatta.

Tanto più strana ci appare perciò la grande *Emmaus della Tosio* (30). Ma prima d'entrare nella disamina della opera sarà bene porre alcune precisazioni. La tradizione dice che questa tela originariamente in S. Luca sia bruciata nella sua parte superiore, fatto questo che sarebbe provato, dalle due copie della fine del XVI od inizio del XVII secolo che si trovano una citata a Clusone e l'altra nella chiesa della Carità di Brescia, che mostrano tutta una parte superiore a profonde volte piene di ombra soffice e profonda. Fatto questo importantissimo sia per le corrispondenze fra questa e le

(3) Per i restauri subiti da questa parte dell'opera morettiana cfr. Bosselli: *Appunti al Catalogo del Morassi*, pag. 79.

altre opere del Moretto, sia anche perchè l'opera stessa, pur perdendo novità e modernità, ampliandosi, si equilibra meglio e, quel che conta di più, cessa di essere un enigma compositivo senza precedenti e senza conseguenze. Ma d'altra parte, e qui insinuo dei dubbii in me stesso, non vorrei che fosse proprio stato il fatto delle copie a creare la leggenda o meglio la storia della bruciatura parziale della tela. Poichè non esistono altre prove (il disegno di Copenaghen non è Moretto e se anche lo fosse non può essere di quel periodo) ci conviene interrogare l'opera per vedere se essa possa ritenersi integra oppure frammentaria. La tela presenta un punto di prospettiva molto alto il che fa supporre trattarsi di una pala d'altare confortandoci in questa affermazione le notizie storiche locali giacchè indistintamente, il Paglia, il Chizzola, il Brognoli la indicano come ornamento di uno degli altari della chiesa di S. Luca.

Ammessa questa nostra supposizione come verità ci è più facile adire alla tesi della frammentarietà dell'opera giacchè difficilmente possiamo pensare il Moretto così rivoluzionario nel taglio e nell'andamento della pala di altare. Ed allora ammettendo questa aggiunta di arconi (presente in tutte due le copie) la scena cambia aspetto giacchè ciò che ora è prepotentemente posto in avanti si immerge in una atmosfera di ombra e le cose e gli accenti che ora cantano spiegati: il rosso della servente da timpano fiorito sui capelli, il nero del gentiluomo, il rosso del Cristo in contatto del verde del sanrocchino, i piedi dei discepoli, il gatto in vedetta, si attutiscono e divengono non più canti solisti, ma un canto corale, sommesso quanto prima eran spiegati, poichè la protagonista diventa l'ombra.

Un'ombra soffice e profonda che scende dalle volte della stanza, invade ogni oggetto, penetra fra figura e figura, le dimoia e le plasma giacchè esse paiono uscire da lei come dal nulla. E' forse la suggestione che ne nasce nella figura del Cristo che ha fatto fare a numerosi critici inutile scialo di valori contenutistici e rettorici.

Moretto, ripeto, quando dipinge non ha altra preoccupazione che quella della pittura in sè e per sè; credo anch'io che abbia cercato di soddisfare il cliente, e, trattandosi di

opere per le chiese, la giunta diocesana d'arte sacra se essa funzionava già, ma le sue preoccupazioni contenutistiche non vanno oltre questi termini.

La sua religiosità nasce non tanto da una costrizione esterna ma da un moto interno, spontaneo, che lo porta a risolvere come già scrissi in *Arte Veneta*, ogni sua opera in questa forma; un moto ripeto anti-intellettuale od intellettualistico, poichè il Moretto, di cui il Gombosi giustamente individua e sottolinea quel senso severo di autocritica, non fu uomo di cultura, non conobbe nè greco nè filosofia, ed è proprio questa sua castità intellettuale che lo salva all'inizio ed alla fine di svuotare la propria pittura dei valori pittorici, per infarcirla di fatti intellettuali; questo, ripeto, è valido agli inizi nei riguardi di Giorgione come alla fine nei confronti del manierismo.

Sia l'una che l'altra di queste forme per il Moretto non sono modi di vivere, fatti culturali, ma fatti pittorici. Ecco perchè rileggendo quella simpatica manipolazione del Nicodemi pubblicata sui *Commentari dell'Ateneo 1925* si sorride; si sorride perchè scegliere il Moretto quale interlocutore in un dialogo sulla pittura, cioè fare del Moretto un teorico più o meno parolaio vuol dire, ammesso ch si tratti di una manipolazione del Nicodemi, non aver capito il pittore. Infatti anche in questa Cena della Tosio dove il Lotto si unisce al Savoldo sì che non sai qual dei due sia determinante per il quadro, noi vediamo che i fatti più alti della pittura contemporanea sono accettati con una semplicità francescana, umile e serena, ed in fondo la vera poesia del quadro sta in questa semplicità del pittore di accettare tutto ciò che gli piace e gli giova senza altra preoccupazione se non quella di accettarlo bene.

Ecco perchè il giorgionismo del gentiluomo in nero che nasce dalla ombra formato d'ombra non ci stucca come quella di un Palma o dei mille altri veneti del suo tipo, e non credo che sia il taglio ardito di quella scala così rapidamente in prospettiva che ce lo rende gradito, così come l'opulenta servente, il cui prototipo risale a Tiziano ed al Lotto, ci attrae non per le sue forme spanpanate e neppure per la sua toelette tanto arzigogolata e così poco fine, ma perchè sentiamo che questi motivi, il cui prestito d'altronde il Moretto

non cerca neppure di nascondere, acquistano tutto un altro valore. Infatti la servente cessa di essere la solita florida ragazza veneta sontuosamente vestita, perchè la ricchezza del taglio della sua manica, la sua gonfiatura difettosamente prospettica, che avrebbe fatto inorridire ogni buon disegnatore, ha un suo significato luminoso.

Diventa una spugna, ma una spugna luminosa in quanto essa è tutta imbevuta di ombra.

Sembra strano che si parli di luminoso per una manica imbevuta di ombra e non di luce, eppure è così; tutta la pittura del Moretto, anche quella in cui trionfa la più bella claritas di colori si basa su questo assioma, è l'ombra che crea la luce, è il grigio che crea il colore; meglio i singoli colori, come già ebbe a ben vedere il Longhi parlando del Foppa, acquistano valore e, usando le parole dello scrittore, acquistano l'investitura, dal lume. Ma poichè il Moretto è della generazione successiva al Foppa sente il problema della luce come un problema più negativo che positivo, più un problema di ombra che non di illuminazione violenta e questo evidentemente come portato del vespero giorgionesco veneziano e del notturno del Lotto e del Savoldo che da quello derivano violentemente piegati ad un maggior contrasto di lumi dalle esperienze fiamminghe.

E forse il Moretto soggiace in questa Emmaus a quella particolare attrazione ombrosa sicchè questa sua opera è quasi unica, le tiene compagnia il lottesco ritratto di Monaco di Baviera, nel suo prepotente ombreggiare folto e soffice. E questo fatto (e qui non bisogna confondere il brunito plastico luminoso del Foppa con l'ombra luminosa di origine savoldesca e lottesca) è ancora più strano, in quanto il Moretto sbucato dal tunnel oscuro della Tosio infila a tutta carriera una serie di opere che potremmo chiamare, ridando alla parola luminoso il suo significato comune, luminosissime: il Cavaliere di Londra (1526), la pala piccola di Pralboino, la Pietà Cook per indicare quelle opere sicure e certe con cui si vuol far terminare questo periodo giovanile del Moretto.

Ritorna in ognuna di queste tre tele, sebbene differentemente arricchito, a quelli che potremmo chiamare gli schemi delle sue prime opere. Dopo la chiarificazione lottesca e

savoldesca, che lo ha irrobustito, il Moretto si abbandona, e per l'ultima volta, ai dolci sogni della sua infanzia veneziana e bresciana. Ecco quindi che il nobile signore di Londra (31) pur essendo di una novità sorprendente per il taglio a figura intiera, mitico progenitore di una serie famosa di ritratti dal Moroni al Veronese al Caravaggio, ci riporta indietro nel tempo, più vicino a Giorgione, come spirito, che non nell'altro ritratto già Fassati oggi a New York, ci porta indietro vicinissimo a quelle ante di Lovere dove a prima vista l'impaginatura è la stessa, la stessa anche la stesura cromatica. E questo meglio ancora sembra potersi affermare per la pala piccola di Pralboino coi due Santi Cavalieri ai piedi dell'altare. Ed invece è proprio confrontando queste tre cose che sembrano a prima vista simili anzi uguali, che noi possiamo afferrare il cammino fatto dal Moretto in circa dieci anni dal '18 al '30. Poichè se noi osserviamo bene la figura di Londra vi afferriamo un tale respiro luminoso nella impaginatura ampia dell'ombra che penetra sicuramente giocata in ogni incavo, in ogni modanatura come se corresse a folate franche lungo gli spigoli, modanandone ogni oggetto che le piccole ombracole delle ante di Lovere ci sembrano, pur mantenendo intatti i loro valori poetici, i vagiti infantili di fronte al sennato ragionare di un uomo.

Guardate come l'ombra si addensi soffice nell'angolo per abbracciare discreta la lunga sagoma aperta, come ampio pipistrello, del cavaliere e come in contrasto si ritiri dal gradino, lasciandovi solo un alito, schiacciata sotto la scura scarpa, per permettere la politezza della scritta. Questa maturità luminosa il Moretto la deve a Savoldo ed al Lotto e sono appunto questi tre nomi che si disputano quel bel ritratto del *Lettore Salvadego*. (32)

Qui la questione è molto complessa e la decisione più che essere rigidamente scientifica, frutto cioè di un ragionamento matematico, corre il rischio d'essere il frutto di illuminazioni improvvise. Basta porre chiari i termini per accorgersi che qualunque sia il nome accettato: Moretto, Savoldo, Lotto, la sostanza fondamentale non cambia e quindi non è su essa che possiamo basarci per il nostro esame.

Il ritratto è savoldesco, tanto quanto è lottesco, ma se noi osserviamo il fruscio serico e basso della manica, e più ancora il gusto piacevolmente francescano per le piccole

cose, il calamaio, la cannuccia, l'elsa della spada così differente dal piacere analitico fiammingo che troviamo in Savoldo e talvolta nel Lotto, mi sembra che ci si possa trovare d'accordo sul nome del Moretto in questo periodo in cui più forte e determinante è l'influsso dei due suaccennati.

E questa maturità luminosa cui accennavo poche righe sopra, appare chiara se si ponga a confronto la *Deposizione Cook* (33) con quella del Civerchio a *S. Afra di Brescia*. Inutile ripeterci sui problemi di dipendenza fra il Moretto ed il Civerchio, chiari non solo nella composizione, ma anche in quegli accenni ferraresi che l'opera Cook dimostra. Così mi sembra inutile confrontare le due opere sul piano qualitativo: esse dicono la stessa cosa con versi diversi; ma dove possiamo porre dei punti di contrasto, il limite dell'influenza del Civerchio nel Moretto e l'inizio quindi della personalità del secondo di fronte, in un certo senso, alla tradizione luministica bresciana-foppesca, è appunto nella interpretazione della luce e dell'ombra.

E' una luce più moderna, più limpida anche se questa limpidezza rincrudisce un po' troppo il senso tragico della scena. La composizione perde quella morbidezza affettuosamente dolorosa che ha l'opera del Civerchio per impiettrarsi secondo i canoni belliniani; le figure si « abbarbicano » attorno al luminosissimo corpo del Cristo, mentre nella tela del cremasco i tre dolenti Maria, Maddalena, Giovanni hanno la funzione e la forma di un dolce abbraccio di soffici velluti. Si spiega quindi il maggior sviluppo delle figure stesse che si svolgono alla maniera di matasse dipanantesi, e si agitano in superficie per creare anche attraverso dei segni grafici quel senso del dramma, etimologicamente parlando, della azione che altrimenti perderebbe nella glaciale pietrificazione luminosa delle forme.

Evidentemente la lezione sia foppesca, sia ferrarese del Civerchio è sorpassata di molto nella poesia dell'opera, come è sorpassata anche la lezione belliniana-mantegnesca. Sorpassata proprio nel senso più reale della parola; qui si è andati oltre sur una strada che mena diritto al Caravaggio della *Deposizione di Cristo*.

Basta accentuare psicologicamente i valori dei rapporti di luce ed ombra, basta aggettare un po' di più certe cornici, rompere la compostezza greve di questo dramma cristiano, vederlo fuori dei canoni del Cortegiano di Baldassare Castiglioni alla luce magari di una polemica alla Sarpi per essere già sicuramente e chiaramente caravaggeschi.

Tutti gli elementi ci sono: dal naturalismo di quel piede saldamente posato sull'orlo del sarcofago, alla momentaneità impietrita delle maschere dolorose, alla potenza luminosa della mano inerte del Cristo; manca solo di muovere questi elementi, caricarli ripeto di valori direi più rettorici ed allora questa, come altre opere del Moretto ancora staticamente cinquecentesche e rinascimentali, potrebbe divenire secentesca: quando queste due forme si uniranno avremo Caravaggio.

Ma se quest'opera è così proiettata nel futuro della pittura lombarda e non solo lombarda, essa non è meno importante anche per l'evoluzione del Moretto, giacchè è ricchissima di elementi, a parte quelli luminosi, che ricorreranno poi filologicamente nei capolavori posteriori del Moretto.

Così la Maddalena della Cena di S. Maria Calchera trova nella più dura, più chiusa, meno ampia Mirrofora della tela Cook se non la madre certo la sorella maggiore, proprio come i ciuffi di capelvenere, le foglie, che uscite dall'ombra, improvvisamente si modellano alla luce, genereranno il più noto rametto d'edera del ritratto genovese del '30 od il cespuglio famoso del Presepio delle Grazie.

Anche nella piccola *pala di Pralboino* (34) coi SS. Rocco e Sebastiano trionfa questa luce, ma contrariamente alla Pietà Cook è una luce più calma, pur nella sua assolutezza meridiana. E' una luce diffusa di meriggio estivo che rende abbagliante il candido marmo degli specchi e dei gradini, che cancella ogni modanatura nella cornice del trono marmoreo. E' di una assolutezza ancora maggiore di quella della tela Cook, assoluta non solo nei suoi valori interni ma anche perchè il suo pre-potere è tale che non ammette ombra, tranne quel magnifico triangolo disteso sotto il S. Rocco, che fende la prua abbagliante del gradone. Ma nonostante, è più calma perchè il damasco operato del trono della Vergine, il ricco sontuoso vestire di Sebastiano, il viso di Rocco

così sofficientemente ombrato, tolgono ogni tensione drammatica, riportando tutto su un piano di contemplazione silenziosa come sul finire di una lunga conversazione.

Questi elementi, cui si aggiunge, quale prodotto luminoso, la finissima tonalità argentea del tutto, possono far errare nel valutarne il tempo, giacchè la compiutezza stilistica di quest'opera, la sua compiutezza tecnica e poetica la potrebbero far attribuire alla piena maturità dell'artista. Invece basta esaminare sottilmente alcuni elementi od alcuni accenti per accertarsi che si tratta di una rugiadosa rosa primaticcia del nostro pittore piuttosto che di un succulento fico settembrino.

La figura che a questo scopo appare la più atta è il Santo pellegrino; basta avvicinarlo al Pellegrino divino della Emmaus ed al San Rocco delle Grazie per avere la certezza del tempo in cui fu dipinto. E' sicuramente la fine dell'inizio della grande fioritura del Bonvicino, e mai, proprio come davanti a questa paletta, ci si sente tanto imbarazzati nel chiudere un capitolo, perchè, se la pala segna temporalmente uno dei limiti della giovinezza del pittore, essa, come del resto le altre, ma forse anche più delle altre, dimostra una maturità d'impianto, una capacità tecnica, una sicurezza tale da essere già al di là del limite da essa stessa segnato.

Conclusasi con le pale di Pralboino e di Richmond quella che noi possiamo chiamare la gioventù pittorica del Bonvicino, in cui il suo schietto parlare foppesco-giorgionesco si era venuto arricchendo di moltissime sfumature, ha inizio la maturità, una maturità che può sembrare tante volte nient'altro che un proseguire della giovinezza, e questo, più che per la precocità dell'artista, per la sua continuità e coerenza. Perchè, ripeto, la difficoltà maggiore per chi vuol studiare il Moretto è appunto questa sua uguaglianza, questa sua omogenea monovocalità in cui il tempo si perde, e, perdendosi il tempo, si rischia di perdere con gravissime conseguenze il filo cronologico e logico della sua evoluzione.

Così il 1530 che può essere l'anno preso quale inizio di una più salda maturità, si presenta a noi carico di frutti così copiosi e così diversi nella loro unità spirituale da renderci quasi impossibile il credere alla loro contemporanea datazione.

Innanzitutto il *Polittico di San Bernardino di Gardone*. (35) Anche Moretto come Tiziano nel 1522 risolve questa pala con la Vergine Assunta e nove santi sotto forma di polittico; non sappiamo se lo fece per imposizione diretta del committitore oppure se risolse spontaneamente per un certo gusto arcaicistico sulle orme della moda tizianesca, in tale guisa la pala. Un correre dietro alla moda, insomma, del momento; ma un correre pericoloso perchè potenziava al massimo quella incapacità propria del Moretto all'unità, per cui ogni singolo elemento dell'opera pittorica tende a staccarsi e chiudersi in se stesso, sì da rendere il tutto non già la fusione dei singoli elementi, ma la loro somma o giustapposizione. Ecco quindi che mentre il polittico tizianesco è di una unità che ci fa meravigliare, nonostante l'assimetria delle parti, il polittico del Moretto, pure nella rigida simmetria delle tavole laterali, è ancora nettamente diviso, senza neppure la traccia di una unità compositiva. E questo, badate bene, non è, come si potrebbe pensare a prima vista, una carenza organica dell'opera, non è un difetto, è semplicemente un attributo di meno, un pregio di meno e forse neppure questo. Infatti ogni scomparto vive a sè tranquillamente, nell'estasi del suo colore limpido e puro dei grigi, dei bianchi, dei verdoni, dei rossi, ed ogni figura quasi si isola pur essa in quelli che sono i proprii pensieri, nelle proprie soavissime preoccupazioni della santità senza poter trovare ad esse sfogo nella partecipazione dolce dei compagni di ventura. Così Santa Chiara e Santa Caterina, così i Santi Marco e Girolamo nella parte superiore, così i cinque santi francescani, Francesco, Ludovico, Bernardino, Bonaventura, Antonio, nella parte inferiore. Così pure la Vergine Assunta, che una gran mandorla di luce limita e definisce al centro del polittico. La maggior maturità del Bonvicino la vediamo già in questa tavola centrale, in cui gli insegnamenti che fruttificarono a Pralboino ed a Richmond permettono al pittore di risolvere per la prima volta nell'arte sua il problema di individuare un corpo nella luce senza bisogno di un appesantimento illuministico dell'ambiente. Anzi il massimo di ombra, contrariamente a quanto avveniva nella Assunta del Duomo, dal centro viene portato alla periferia della tavola, e la Vergine, d'una saldezza pienamente raggiunta, campisce solenne sulla polita mandorla di luce. A frenare la scivolosa politezza della luce, il Moretto pone

il profondo sottomanto da cui sgorga, come freschissima palla d'acqua, il bianco cingolo, ed al cingolo si sottopongono come motivi musicali, in una ripresa lenta e tranquilla, pacata, le due mani, il polsino, il velo che, bianco su bianco, si gonfia di ombra, ed il damasco operato d'oro. E par di sentirlo frusciare nella consistenza metallica dei suoi ricami di corone e melograne questo manto il cui bordo si ripiega per permettere ad un sottilissimo filo d'oro di giuocare a nascondino col caldo colore del soppanno. Così nella Santa Chiara una bianca cornice, lattea nella sua luminosità, definisce dolcemente il nero cappuccio perdendosi nel biancogrigio del soggolo e nel grigio saio del manto. E la Madonna come le Sante è ormai salda, una saldezza di corpo sodo, nonostante la dolcissima espressione del viso, ed il corpo lo si sente, sebbene molto più indefinito, anche nelle gonfie vesti di S. Chiara, così solennemente diritte, senza accidenti, salvo i piegoni sui fianchi prontamente soffocati dal manto, che danno alla figura un'imponenza quasi inaspettata, percezione questa più facilmente avvertibile anche perchè la figura di S. Caterina che le dovrebbe fare da contrappunto si svuota di questi valori piena com'è del più comune pathos romantico. Altro brano magnifico in questo polittico è quello di S. Francesco in cui il Santo, uno strano tipo campagnolescamente ascetico, campeggia sur un paesaggio di timbro chiaramente bresciano, mentre il brano più sugoso, per la spigliatezza del colore e per vivacità di vita, sono i due angiolini dei gattoni, ultimamente ritrovati, in cui il Moretto, abbandonandosi un momento alla sua simpatia per l'infanzia, fissa deliziosamente le forme e le mosse di due vispi biricchini del cielo. E' quel magnifico gusto per l'infanzia dei monelli di Lovere che qui ritorna a farci sorridere al di sopra di quella conversazione claustrale, in che si esaurisce l'apparizione della Vergine.

I medesimi elementi concorrono a creare la prima grande pala d'altare del Moretto. Dico prima e grande non riferendomi certo alle misure della tavola di *S. Eufemia*, (36) ma al suo valore.

Abbiamo visto fino ad ora come il Moretto componga le sue composizioni infischiosene ampiamente dei ritmi compositivi; le sue pale esaminate, dimostrano la sua completa indifferenza ai problemi della composizione; in que-

st'opera invece notiamo una maggior cadenza lineare, una grande semielissi, una specie di arco trionfale in cui si inscrivono, con sicurezza mai avuta sinora, le figure dei Santi ed il complesso amplissimo della Vergine.

Questo sviluppo, o meglio questa raggiunta maturità compositiva, appare anche nella cornice architettonica che commenta questa dolcissima scalata al cielo, cornice oramai sapientemente organizzata in un perfetto organismo quadrato, coperto da una strana volta a crociera in cui si aprono quattro purissimi occhi di cielo. E le masse architettoniche, semplicissime nel loro giuoco di lievi aggetti approfonditi dall'ombra, commentano coi loro piani, specie quelli di base, il disporsi calmo e ben definito delle masse. E' tutto un dolce modulare di linee ascendenti che si raccordano tra loro con grande scioltezza; un movimento assai libero pur nella simmetria voluta, anzi accentuata delle parti. Qui il Moretto, ed il merito va senz'altro al Savoldo, si dimostra per la prima delle pochissime volte della sua vita, anche abile compositore e questa pala così saldamente conclusa spiega assai bene l'Incoronazione di S. Nazario. Questa è un passo avanti, composizione lineare pura senza appoggi o commenti architettonici, ma la pala di Sant'Eufemia è già vicina a tale assoluto.

Parlavo prima di piani di base, e mi accorgo che la espressione è alquanto oscura, necessita quindi di una spiegazione perchè la solidità di tutto il ritmo compositivo, sia nel suo commento architettonico, sia nelle sue figure, dipende da essi. E' il pavimento con quel suo susseguirsi delle cinque fascie di luce più abbagliante e di ombra sempre più fonda man mano che si procede verso il fondo, che dà valore di costruzione e non di semplice fondale alle quinte successive di che si compone il quadro; è lo scatto delle due alzate che scandiscono il piano stesso, commentato dal diverso disporsi delle tarsie e dal cadere precipite su ognuna di esse delle figure, che ci fa sentire l'ampio respiro spaziale fra i quattro piloni di sostegno e che fa sì che essi stessi diventino dei personaggi e non restino solo cornice.

In definitiva anche in questa composizione è l'elemento luce il vero organizzatore e regolatore, fatto ancora più evidente quando ci si soffermi ad osservare la disposizione delle

masse sollevandosi adagio adagio dal piano terra su su fino al soffitto. Le figure dei Santi e delle Sante infatti non fanno altro che variare musicalmente la disposizione del pavimento, alternando nel loro sviluppo verticale le posizioni fondamentali del piano, sicchè al vertice dei gradoni immaginari per cui si sale alla contemplazione della Divinità, vi è luce dove in basso era ombra e dolce ombra trasparentissima dove ai piedi era luce abbagliante. In alto l'ampio sviluppo del gruppo della Vergine coi due piccoli Gesù e Giovanni, può sì sembrare arzigogolato nelle pieghe, sproporzionato pure in taluni suoi rapporti, ma grazie alla luminosità di cui è pervaso, direi quasi lievitato, appare soffice, leggero, vive a mezz'aria senza gravare col suo peso sullo slancio verticale delle figure sottoposte. La grandezza dell'opera è in questi raggiungimenti, una grandezza ottenuta collo studio più amoroso e più profondo dei rapporti fra luce ed ombra, studio e rapporti spinti a quello che potremmo chiamare il limite della sensibilità bresciana nell'ambito dell'arte rinascimentale.

Giacchè non è solo la grande cappella nelle sue membrature maggiori ad essere studiata con una semplicità di resa quale solo una grande chiarezza di intenti e di impostazione può dare, ma anche i minimi particolari, come la scoperta di quei grandi occhi di cielo nel soffitto, come nel distendersi quieto del paesaggio con quel cielo partito semplicemente di sole e di azzurro senza che il minimo accidente luminoso venga a spezzare il suo distendersi unito e calmo atto a far risaltare ancor di più il solido impianto delle figure che si stagliano contro di lui. Sotto il cielo un dolce paesaggio di monti e di colline, un potente quanto aereo castello con grosse torri precipiti e minacciose, una forra ombrosa ed un casolare colla torre passeraia che si inserisce idealmente fra le torri frontali del castello divenendo le fondamenta ideali del rivellino fra esse compreso. Un fiume bianco soffice e spumoso come latte appena munto porta al primo piano finchè è interrotto da una gibbosità oscura dalla quale è carsicamente assorbito; poi il salto dello spigolo avvampante del gradino. Osservando così il fondo di questa tavola, progredendo dagli ultimi ai primi piani, si ha ancor più netta la sensazione della profondità che il pittore ritenne necessario dare al fondo per far risaltare la solidità di *hortus conclusus* di tutto il primo piano. E' una lunga

carrellata a ritroso fatta con una tecnica che molti registi potrebbero invidiare, per creare nel campo lungo il rapporto atto a far meglio sentire le proporzioni, il blocco geometricamente definito e quindi chiuso della scena divina.

Perchè il Moretto pure riprendendo dai veneti il motivo della Sacra Conversazione non riesce a concepirla al modo di una mondana presentazione, addirittura ostentazione, di santità. Le sue sacre conversazioni non sono comizii di santità con talvolta il contraddittorio del diavolo presto domato, non sono prediche, non sono esposizioni, rimangono conversazioni, cioè quieto e signorile risponderci di poche persone e da questo risponderci come esula ogni horia mondana da parte dei protagonisti, così non vi è possibile interferenza o comunicazione per il pubblico. La Divinità, in Moretto, deve essere adorata e, per quanto umanizzata nei suoi atti, rimane sempre come qualcosa al di fuori del nostro mondo. E' in questo stacco netto dei due mondi la vera religiosità del Moretto, una religiosità che non ha nulla di terrificante o di metafisico, una religiosità bonaria e serena, in cui, mantenendosi fisso il punto precedentemente esposto, il soprannaturale, sia nella forma assoluta della divinità, sia in quella più umana della santità, appare nelle migliori disposizioni per essere compreso da noi uomini, per dimostrarci col suo esempio il tipo della perfetta umanità.

Ora a questa concezione, risultato, badiamo bene, di un sentimento e non di un ragionamento, ben s'addice l'organizzazione della pala morettiana; giacchè in essa, pur usufruendo l'artista dei motivi veneziani, li blocca, direi meglio li gela, attraverso il prisma luminoso del Foppa.

Infatti se noi osserviamo la pala di S. Eufemia come quella contemporanea o quasi di S. Francesco e la paragoniamo per esempio con quella foppesca della Tosio - Martinengo noi sentiamo che la vera voce di tutte e tre è data da quel perfetto cubo di aria rarefatta, luminosa e ghiacciata, in cui sono poste, come preparazioni anatomiche in liquido colloidale, le varie figure. L'argentinità delle tinte, la frescura che anche i colori più caldi, come i rossi ed i mor doré, i tabacco ed i marroni, ricevono nell'opera del Moretto altro non è che il fenomeno di questo fatto importantissimo, di questo dono che il vecchio Foppa trasmette

direttamente, senza nessun passaggio deturpante, come eredità al suo più tardo nipote. Questa è la grande eredità foppesca che il Moretto unico fra tutti gli stessi bresciani, dal Ferramola al Caylina, dal Savoldo al Romanino, ha potuto raccogliere, e lo ha potuto perchè fra tutti i nominati era il più arcaico.

Arcaismo non già di mezzi espressivi o di concezioni pittoriche, ma di sentimento religioso per cui sotto certi aspetti ben si può chiamare il Bonvicino un Beato Angelico del cinquecento.

Perchè poi il Moretto abbia potuto mantenere intatti certi valori nel crollo che essi avevano avuto in quel tempo non è certo facile spiegarlo; questioni d'ambiente forse, di costituzione psicologica; e d'altra parte le cause di questa sua religiosità non interessano affatto per il nostro assunto, importante invece accertarne l'esistenza e vederne chiaramente i limiti, per non creare ad essa dei presupposti filosofici ed estetici che farebbero del cattolico Moretto quanto meno un eretico, tanto più pericoloso perchè l'eresia sarebbe ben nascosta sotto un manto di preziosa sentimentalità.

Anche la pala di *S. Francesco*, (37) pur non essendo così pura come la precedente, ubbidisce a questi concetti; meno pura perchè la contaminazione bresciano-veneziana non riesce ad essere assorbita così perfettamente come nella pala di Sant'Eufemia.

Anche qui abbiamo il prisma definito dalla cappella, ma l'artista abbonda troppo in quello che è il suo piacere di analizzare i minuti particolari della struttura rompendo con ciò la grande semplicità delle murature che definivano la apparizione nella tavola precedente; si insinua inoltre nella sua arte una sottilissima vena di mondanità, una ricerca di umano calore che sgela un poco la composizione, dandole un più vivo palpitar di vita. E' una variazione di calore quasi impercettibile, risultato di una incertezza nel volere e nel disvolere tanto grande quanto deliziosa.

Ed appunto l'importanza di questa tavola bresciana a parte i suoi altissimi pregi e la sua profonda poesia di estasi al limite tra sacro e profano, consiste nel fatto che essa mette a nudo ancora una volta questa incertezza del Moretto:

Venezia o Brescia. Sono appunto questi dubbi a rendere grande, nonostante qualche difetto di economia, la tavola di S. Francesco, giacchè mai più il Moretto riuscirà a creare una apparizione di Santi così religiosa e nello stesso tempo tanto umana. Il limite, quasi impossibile a precisare più di una volta, dei rapporti amorosi fra Margherita e Francesco che qui rimane fissato, quasi per grazia, al punto esatto, ricadrà subito nella *Giustina* (40) di Vienna qualche gradino più in basso in una supplica quasi noiosa nella sua insistenza. Ora questo indefinito, che non è santo trasporto estatico e neppure sola attrazione terrena e mondana è quello che traspare dalla Santa Margherita che non è, vuoi la dolce sorella dei Vescovi di S. Eufemia, vuoi la terrena donna trionfante nella sua bellezza dei numerosi veneti contemporanei.

E' qualcosa che ritiene dell'una e dell'altra che deve a Venezia tanto quanto a Brescia o meglio che apparirebbe tutta veneziana se la forte resistenza degli elementi bresciani, ritengo inavvertita, non trasformasse tutto ciò con cui vien a contatto, forse contro, certo al di fuori, dei desiderii del pittore stesso.

Nessun dubbio infatti che il Moretto nell'impostare questa tavola volesse fare un'opera veneziana come la poco più tarda tela coi *tre Santi* (43) della Tosio. Anche qui come lì una grande abside col catino dorato, anche a S. Francesco, come alla Tosio, una disposizione quasi esclusivamente frontale; ma a S. Francesco istintivamente s'aprono gli arconi sui lati ed entra la luce, una luce fredda che isola come già dissi il blocco e dà quasi l'impressione che la vera nicchia sia oltre quella segnata dai muri e che anzi questi, invece di racchiudere le figure ne segnino solamente i limiti o meglio i confini così come le parentesi in una proposizione spazialmente non racchiudono l'inciso ma ne segnano appena i limiti. A dare profondità all'interno della parentesi scende dall'alto quella sfera scialba di luce che illumina la cornice, le sagomature dell'arco e va a morire fondendosi sul saio di Francesco e sulla tunica di Girolamo con quella che entra a fiotti dagli arconi laterali. Al centro l'abside dorata e la figura in tonalità calde di Margherita. Ma sono dei colori oramai gelati ed è un oro che per quanto rosso sembra

di ghiaccio sicchè era proprio inutile riparare col cartiglio e col festone di fronde la testa della Santa dai suoi riverberi, una testa veramente bella nella sua soda levigatezza che le dà la schiarita laterale.

Margherita è ancor più robusta, più ampia delle Sante del polittico di Gardone e della pala di S. Eufemia; l'ampiezza, caso strano nel nostro bresciano, non va a discapito della solidità, ha oramai assunto quel tipo derivato da elementi savoldeschi cui si mischiano forme romaninesche, padovanesche o meglio veneziane in genere, che si può dire sia venuto maturandosi lentamente dalle origini del Moretto su su fino alla sua maturità e le cui tappe noi possiamo indicare nella pala di S. Giovanni Evangelista, nell'Assunta del Duomo, nel polittico di Gardone ed in una paletta, leggermente più giovanile, conservata oggi nella cappella dell'ospedale di Orzinuovi, per poi sbocciare nella Giustina di Vienna o nella Vergine di Paitone.

In questa maturazione del tipo femminile che si può benissimo prendere per il filo conduttore più chiaro ed appariscente della evoluzione stilistica, filosoficamente parlando, del pittore bresciano, l'artista che più di tutto è stato determinante si chiama Savoldo.

Certo che all'origine di tutto stanno le nuove forme veneziane di Giorgione e Tiziano, ma il vero affrancatore del Moretto dalla gracilità neogotica, quello che dà al Bonvicino questa solidità d'impianto, questa robustezza di membra è il suo concittadino Gian Girolamo; ed il fatto è ancor più chiaro e palese perchè fortunatamente possiamo porre vicini e confrontare due esempi pressochè contemporanei, l'uno del Moretto l'altro del Savoldo.

Veramente il confronto può essere inficiato nel suo significato indicativo dal fatto che siamo molto in pochi a ritenere il ritratto femminile di *Vienna* (38) come opera del Savoldo e non del Moretto.

Anche il prof. Fiocco che per ultimo ha detto la sua parola è passato fra i sostenitori del Moretto, eppure non ostante che abbia rivisto recentemente l'opera non cambio la mia idea. Se l'opera è bresciana, come non può non essere,

deve essere attribuita al Savoldo, perchè mai il Moretto è giunto a tanta squisita eleganza, nè a tanta completa, signorile venezianità, intesa non come solo metodo pittorico, ma anche come modo civile di vita.

Ora se è Savoldo (ed un'infinità di motivi firma dal paesaggio di fondo, al taglio del viso confermano questa attribuzione) non può essere posteriore al 1533 che è la data della pala di Verona, anzi deve essere anteriore avvicinandosi di più alla pala di Brera, che, per quanto vicina a quella di Verona, viene ritenuta precedente di qualche anno; una datazione insomma circa il 1530, contemporanea quindi alla Margherita e di poco anteriore alla Giustina ed alla Vergine di Paitone che da essa traggono l'origine e non solo quella tipologica. Anche questo avvicinamento del Moretto al Savoldo chiaro in tutte queste opere è indice che il nostro Bonvicino, fin dall'inizio, s'accorse che la moda fa presto a cambiarsi e che quindi occorre una oculata attenzione per mantenersi in linea. Nel 1530 la moda di Venezia trionfava sicura su tutto il retroterra anche nelle provincie più lontane, ecco il perchè di un avvicinamento a Venezia sotto gli auspici del Savoldo, l'unico veneziano di dimora dei pittori bresciani, un riavvicinamento più che sostanziale, questo era già avvenuto, direi conformista, per fare « veneziano » un fare veneziano che molte volte rimane solo nelle intenzioni; comunque mai il Moretto fu così lagunare in tutta la sua vita. Perchè anche quando il Moretto tramuta la ricca squillante pennellata della Giustina in quella macra e polverosamente bassa della *Madonna di Paitone* (39) noi, e bisogna certo astrarre dai danni del tempo, sentiamo che sotto al Foppa trionfante c'è il desiderio quasi inespresso di voler fare un'opera in cui la monumentalità veneziana venisse esaltata.

Solo, che il mezzo dell'esaltazione, questa atmosfera così quieta e così solida nel fissare i vuoti definendo in tal modo i volumi, sopraffà l'intento rendendo ciò che era o voleva essere veneziano o perlomeno veneto-lombardo, solamente e unicamente bresciano.

Questo accade ancor di più nella tempera del Duomo vecchio di Brescia col *Sacrificio di Isacco* (41) che è quasi contemporanea alla Giustina (1534) ed alla Madonna. In que-

st'opera che è stata ingiustamente trascurata a lungo dagli studiosi vi è una tale abbondanza di fatti e fatterelli bresciani, che confluiscono a rendere il racconto popolare e popolareesco, da farci trasecolare. E' questa vena narrativa che unisce insieme i teleri di S. Giovanni, le Storie di Noè, il Lunettone d' Isacco con l' *Elia sovvenuto* (42) dall' Angelo pure del Duomo che è di poco anteriore (1531) all'Isacco, al di sopra della diversità di resa che in questa tela della vecchia Cattedrale è di un fiamminghismo accentuato. Un fiamminghismo d'origine lottesca e savoldesca e che assume, pur nella chiarezza dei timbri cristallini del Moretto, dei toni e delle profondità luminosi di notturno. Se qualche altra cosa noi volessimo dire su questa famosissima tela, dovremmo dire senz'altra che la fama supera il valore effettivo del quadro la cui composizione è così sbilanciata dall'eccessivo sviluppo lineare della figura e nel sopravvalere del paesaggio (che ritiene un non so che di goticamente pirotecnico) da farsi notare nonostante si tratti di un'opera del Moretto. Ma queste opere sono un poco ai bordi del gran filone veneziano che guida e trionfa in questo periodo fra il '30 ed il '39.

Giacchè, se nel trenta a S. Francesco e poco prima a Francoforte il giuoco veneziano non era del tutto riuscito, se a Marmentino nell'opera commessagli dal Savallo, nel '30 a dir di Mons. Guerrini, il suo mondo pittorico si arricchiva della sontuosità luminosa e naturalistica dei rossi velluti rasati dei Santi, ma al di fuori di questa sontuosità puramente esterna nulla mostra di veneziano, la pala delle Grazie oggi alla Tosio rappresentante i SS. *Antonio da Padova, Antonio Abate e Nicolò da Tolentino* (43) indica un tale grado di sottomissione al binomio Venezia-Tiziano da stupirci non per il fatto in sè e per sè, giacchè non sarebbe il primo di questi tonfi artistici, ma per il fatto che il Moretto poco dopo abbia saputo affrancarsene con una facilità sbalorditiva negli Affreschi Martinengo, nel S. Paolo di Milano, e nella Strage degli Innocenti di S. Giovanni.

Comunque nella pala delle Grazie abbiamo una calda nicchia dorata che si spalanca come « bocca d'aurea tromba » a gridare la santità di Antonio, perchè in quest'opera non solo il calore è eccezionale nel Moretto, ma è anche più antibresciana la retorica di cui il santo centrale si riveste brandendo quel mazzo di gigli quasi fosse scudiscio o mazza-

frusto. E' questa violenza espressiva che ammette il violento bruciare, nel caldo forno dorato, delle corolle magnesiache dei gigli che vampano come torce e del saio del Patavino, mentre gli amaranto ed i rosso cupi ed i bruni del Tolentino e dell'Abate bruciano lentamente, o meglio si consumano rodendosi come se fossero bracie. Anche l'economia compositiva è forzatamente veneziana, una piramide erta inscritta in una architettura a nicchia; eppure dopo un simile exploits, anzi a far meglio sentire certi elementi bresciani, un costruire ancor per ombre, direi per vuoti, la testa dell'Abate, le sue mani ed il campanello, un ambrar lieve nel golfo della manica del Tolentino. La pala di Brescia è affiancata dal S. *Antonio* (44) del Castello di Milano dove il contrasto perchè più contenuto è più evidente.

La tenda calda, dorata quasi nei suoi toni, chiude il freddo insensibile del saio e del volto ombrato la cui uniformità viene illuminata dal giglio e dalla riflettente pagina biancomarginata del libro. Esempio più chiaro di convivenza cronologica del gusto veneziano e di quello bresciano difficilmente si potrebbe trovare. Ed in fondo tutto questo periodo così pieno di opere, varie nelle loro origini e nelle loro spiegazioni tanto importanti e riuscite, è un periodo di assestamento in cui l'artista filtra, come alchimista alle prese col lapis philosophalis, ogni ingrediente, ogni elemento dell'arte sua, ne prova la vitalità e la riuscita, in vista del capolavoro: l'Incoronazione di S. Nazzaro. Dico capolavoro non perchè sia l'opera del Moretto che parli con maggior calore alla nostra sensibilità moderna postimpressionista o, meglio, postcaravaggesca, ma perchè quella magnifica poesia dipinta è la quintessenza della pittura morettiana, quale il Moretto avrebbe programmaticamente fissato se fosse stato un uomo di lettere. Ora per giungere a una così sapiente dosatura di droghe e spezie occorre prima vedere le possibilità di ognuna di esse e la capacità delle singole d'amalgamarsi e fondersi nell'assieme. Perchè, come coll'andar del tempo gli elementi veneziani tendono a solidificarsi in prosa tizianesca, dopo l'altissima e dolce poesia giorgionesca, così le forme ed il lievito luminoso bresciano tendono a divenire più asprigni, tendono a scavare sempre più cessando da questa loro tortura plastica solo nei momenti più felici e più lirici.

Ecco forse perchè l'equilibrio e la fusione fra Brescia e Venezia che in gioventù era riuscito abbastanza facile al Moretto ora comincia ad essere una posizione pesante; più si procede e più ogni elemento della ricetta tende a differenziarsi perchè si precisa maggiormente nell'artista; ecco anche perchè non ci si può più togliere con nuances. I due elementi in ogni quadro sono così differenziati che lottano, scusate il termine, solo per il predominio, all'amistà, in un certo senso, si sovrappone la lotta, con le durezza che la lotta comporta.

E questo sbilancio sarà stato riacutizzato dalla visita fatta a Milano nel 1529 dove il Moretto avrà avuto occasione di vedere e rivedere gli affreschi del Foppa a Sant' Eustorgio.

Infatti la pala del *Martirio in S. Pietro* (45) all'Ambrosiana di Milano è di quest'epoca provenendo dalla città di Bergamo che il Moretto documentariamente ebbe a visitare parecchie volte in quel tempo.

Confrontiamo un momento le due uccisioni di S. Pietro Martire; quella del vecchio Foppa e questa del Moretto, spogliando quest'ultima della truculenza che la pala tizianesca di S. Zanipolo vi ha iniettato, anzi togliamo ad ambedue, dietro consiglio del Longhi, quelle che sono le figure, « potreste cancellare le figure e resterebbero ancora immobili e veri quel terreno calpesto, quel viottolo fra i tronchi fatto per tutti, ma a quest'ora deserto, quel cascinale anonimo, quei monti declinanti sul cielo tenero nel lago imbrunito: insomma un paesaggio di Lombardia ». Fate lo stesso col Moretto ed avrete uno dei paesaggi più belli e veri delle nostre colline e, perchè no, dei boschi che una volta coprivano folti di roveri e di rubini le rive dei nostri fiumi dal Chiese all'Oglio dal Mella al Garza.

Viene in mente una vecchia grida del felice tempo antico: il 28 ottobre 1406 Pandulfus de Malatestis signore di Brescia e di Bergamo stabilisce che nella zona fra Palazzolo, Lograto, Trezano, Chiari e fra Ghedi, Montichiari, Malpaga, insomma fra Chiese e Naviglio non si potesse cacciare « directe nec per indirectum cum retibus, laqueis, vel alio fraudolento ingenio, perdices, faxanos, qualias, lepores, capreolos ». E' il bosco o meglio la boschina, come la chiamano

i contadini bresciani, coi suoi rosolacci selvatici alti come un uomo, coi suoi spaccalegna dimoiati e solidificati dalla luce. Il quadro è tutto lì; il resto è una impalcatura, quasi un pretesto religioso e necessario per poter ritrarre la propria terra sia quella della bassa dove il Moretto possedeva degli immobili, sia quella che il Moretto commerciante avrà potuto vedere salendo al Monte Degno od al Pallone ricchi di piante che la Magnifica Comunità di Brescia poneva annualmente all'incanto.

Questa brescianità così fortemente sentita nel fondo si riversa sulle stesse figure dove è un trionfo del bianco e del nero, cioè del grigio, di una pittura quindi che ha le sue basi nel più sviluppato luminismo.

Luminismo e naturalismo, a dir del Panazza, sono le doti del Foppa, doti che giustamente risalgono come fatto spirituale più che teorico, alla fonte romanica dell'arte lombarda in generale e bresciana in particolare. Ora per questo Moretto da Bergamo e per quello, poco più tardo, Brognoli vale la stessa fonte. Cosa vi è infatti di più romanico come gusto narrativo e come tecnica luministica di quello scorcio di fondo coi due tagliaboschi? Non solo la verità simbolica, ma l'immediatezza narrativa è qui raggiunta con una vena di bonomia caricaturale nella più arretrata delle due figurette. Immediatezza narrativa che comporta una istantaneità nel fissare la scena, una rapidità che solo la perfetta sapienza luminosa può dare. E' un lampo di luce che blocca e fissa, svelandoli dal viluppo dei tronchi e delle fronde, quei due tagliaboschi di frodo, così come talvolta capita la sera quando i fari d'una automobile individuano nella corsa qualche massa ai bordi della strada.

Nella *Tela Brognoli*, (46) oggi alla Tosio, il fattore narrativo si sviluppa assumendo la parte principale nella composizione, ed a questa violenta imposizione del narrativo naturalistico si affianca uno sfruttamento maggiore del fenomeno luce. Una luce che diventa un lievito sottile e potente nelle masse leggere delle pecore dal vello soffice il cui taglio prospettico è bello perchè si proietta nel futuro coi nomi del Veronese o del Caravaggio; se invece fosse rivolto al presente, all'imitazione di certe audacie formali-prospettiche del Por-

denone, sarebbe non solo ben poca cosa, ma cosa assai difettosa. Questo invece non si può dire per quei dieci occhi coi *Profeti* (47) bresciani e profondamente lombardi non solo come motivo, ma anche come realizzazione.

Se noi li osserviamo bene, possiamo riassumere in essi tutta la storia pittorica di Lombardia dal gioioso quattrocento gotico all'iconoclasta seicento caravaggesco. Ma su tutte le più forti di queste figure di profeti, e qui uso l'aggettivo in senso plastico disegnativo, pende l'ombra della produzione pordenonesca di Cremona. Ed infatti come ebbi già a scrivere, queste accentuazioni formali hanno il loro punto d'origine nel pittore friulano. E' superfluo pensare a stampe e disegni michelangioleschi o ad altro, nè è d'uopo uscire dal territorio della Serenissima fosse pure per andare in quello vicino ed amico di Mantova, Tiziano e più ancora Pordenone offrono al Moretto già ridotto alla veneziana ciò che la moda e lo spirito del tempo gli avranno fatto cercare.

Se invece uso la parola forte in senso di compiutezza plastico-luminosa allora il Moretto non ha bisogno di nessuna spiegazione, perchè anche queste forme, alcune sottoscrivibili dallo Zenale altre dal Merisi, sono chiaramente sue. Sono sue perchè il Foppa è oramai ridotto ad un antico glorioso antenato, al capostipite cui ci si rifà sempre per orgoglio nobiliare, ma col quale al di fuori del nome ben poco si ha in comune.

Pure pordenonesca è anche quella *caduta di Paolo* (48) sulla via di Damasco che forse deve venir datata verso il '29-'30. Folgorato dalla luce scivola da cavallo Paolo di Tarso, mentre il cavallone s'impenna per quanto glielo permette il peso della sua arretrata struttura. E' il tema della caduta che questa tela riprende e modula continuamente. Ecco le nubi burrascose che s'ingolfano a sinistra precipitando rapide con lamine incandescenti quasi a disegnare la groppa più impetuosamente erta di un destriero, ecco il cavallo impennarsi, assecondando il ritmo diagonale di quel raggio, chiave della composizione, mentre poi lo schema continua per esaurirsi in una linea uguale ma contraria, concludendosi nel rapido viluppo del cavaliere a terra. E' un quadro bravamente secentesco in cui manca solo la terribilità a quelle nubi gravemente incumbenti, all'arditezza di quelle masse lanciate fuori

quasi dalla superficie del quadro, per essere tale. Ma se lo scopo di spaventarci o di colpirci non è riuscito non è certo colpa del pittore. Pare infatti che fra noi e lui sia intervenuto un tacito accordo per cui nè lui vuole atterrirci sul serio, nè noi vogliamo farci spaventare sul serio, rimane quindi tutto librato sul piano di certi giuochi fanciulleschi dove la fantasia e l'immaginazione sopperiscono gli elementi reali. Questa posizione del Moretto deriva dalla concezione prettamente naturalistica del pittore per cui l'unica preoccupazione rimane quella di presentare in primo piano quel « suo ceto di santi popolareschi » coi loro naturali e naturalistici attributi. Se in talune tele, come in questa di Milano l'attributo, cioè il cavallo, diventa bravamente il protagonista non è altro che il prodotto di una evoluzione od involuzione, a secondo di come la si pensa, in un senso bravamente e prettamente naturalistico.

Naturalmente, e qui è inutile soffermarci più a lungo che per un breve cenno, dopo le parole del Longhi, il Moretto precaravaggesco lo si trova qui, varia, ripeto, solo la poesia dell'opera, tragica nell'uno e nell'altro ancora bucolicamente serena. Ma simile variazione non è frutto di diversa impostazione del problema pittorico sia plastico sia luminescente, ma della diversa mentalità o meglio della diversità del momento storico in cui vivono i due artisti. Momento ed ambiente oltre naturalmente la propria indole.

Infatti la serenità al quadro del Moretto deriva da quel fantasioso paesaggio crepuscolare di quiete acque lontanantesi fra tranquille ruine, le cui mura sbrecciate, le cui torri smozzicate non ci suggeriscono idee tragiche come in alcune opere del Romanino, ma quel senso di tranquillità melanconica che è, ripeto, il tono dell'opera.

E forse quella maniera nel Moretto di trattare il paesaggio talvolta a fondale o ad orecchio mentre altre volte lo si può definire paesaggio vero e proprio, può essere derivata dalla necessità di una indeterminatezza appositamente voluta. Il naturalismo ha anch'esso delle esigenze, diciamo veristiche, forse inconsciamente avvertite contro le quali sentiamo di non poter andare anche se la necessità di un naturalismo storico e geografico in quei tempi non era dico in embrione, ma neppure formulata.

Le medesime considerazioni si possono fare per quella *Strage degli Innocenti* (49) in S. Giovanni commissionata nel 1530 e collocata sull'altare il 27 dicembre 1532 dove l'anacronistico paesaggio di costruzioni in cui l'ombra si raggruppa compatta, di quella china di colle con le sue limpide boscaglie, permettono al pittore d'evadere dal truce fatto di sangue a cui egli finalmente riesce a dare un ritmo lineare conchiuso e conciso. Un ritmo di marosi in tempesta coi loro gorgi ormai funebremente tranquilli e colle loro sommità brillanti alla luce. E la luce fa vivere questo ritmo lineare dandogli corpo e profondità, rifrangendosi argentina sul dorso della donna corrente, e sulla cuffia di quella di scorcio mentre s'imbruna nella curva del soldato, ma è sempre un bruno tenuto su toni più che freddi, ghiacciati. Ritmo lineare conciso e conchiuso del tutto proprio non lo direi giacchè una certa sovrabbondanza di arsi è facilmente individuabile nella parte destra, ma anche queste accentuazioni si perdono nella quasi monocromia del fondo che diviene il basso su cui Moretto creerà la più completa pittura impressionistica della sua lunga vita.

Pochi colpi di colore ed ecco definito un luminosissimo drappo bianco orlato di rosso, un'unica pennellata molto liquida di lacca rossa ed ecco definito nella sua ampia massa la figura del consigliere di Erode, ed i citati non sono che due esempi di questo complesso pittorico strabiliante per la sua pittoricità intesa nel valore proprio della parola. Colore e luce, luce e colore sono gli elementi di questa pasta succosa, anche se macra come spessore, che fanno del Bonvicino forse il più moderno dei tre bresciani.

Evidentemente, e per nostra fortuna abbiamo gli estremi cronologici documentati, quando nel trentadue si giunge a questi punti e si lavora per altri ventidue anni fino al cinquantaquattro, si può correre il rischio di una involuzione o meglio di una ripetizione di forme oltrechè di schemi. Ed invece il Moretto per sua fortuna, a parte una certa percentuale delle sue opere ove anch'egli come il buon Omero sonnecchia, ha mantenuto sempre una freschezza di sentimento pittorico, una capacità ed una libertà di muoversi che ci spiega il perchè egli non abbia mai rinunciato alla sua posizione di bresciano-veneziano, di foppesco-tizianesco. Era un binomio d'altra parte così vasto da permettergli di muo-

versi ampiamente in un senso od in un altro, senza alterare la sua personale fisionomia e senza costringerla in una strada troppo stretta e facilmente esauribile. Posizione che era facile per il Moretto; ma il maggior merito del Moretto, la sua maggior qualità, sta appunto nel rendere facile questa posizione che per altri avrebbe significato una usura a lungo insopportabile. Questo merito appare ancora più evidente se ripigliamo adesso, a chiusura della introduzione all'Incoronazione di S. Nazzaro, il discorso interrotto sulla S. Giustina di Vienna e sulla Madonna di Paitone.

Esse non sono quindi due cose opposte, antitetiche, come alcuno lascia sottintendere, ma sono la stessa cosa o meglio i limiti di una cosa: l'arte del Moretto. In tutte due è la stessa poesia, tutte nascono dalla stessa concezione in cui, anche se il rapporto fra uomo e divinità scade dalla affettuosità estatica di S. Francesco ad una adorazione che può anche essere amorosa, rimane sempre quella vena di sana bonomia familiare che ci rende meno stucchevole l'immagine sacra cinquecentesca in che si era tramutato, per pietismo, il quadro degli amanti di Giorgione.

Bonomia sì, ma una bonomia aristocratica in cui, se esagera il Berenson parlando di classicità e di arcaicismo non è meno in errore il Longhi quando fa di questa aristocraticissima visione, un quadro di vita comune, una scenetta di genere. A dar questo senso di alto, è proprio il paesaggio che strapiomba dietro la Divina per poi modularsi a Vienna in un bassopiano rotto da colline ed a Paitone in un paesaggio che potrebbe benissimo essere stato ritratto dal vero nella zona collinare del Garda.

Ed è appunto il caso, più unico che raro, di queste due tele, che sono la copia invertita l'una dell'altra, ma l'una bresciana-veneziana e l'altra veneziana-bresciana, e la trasposizione dei termini non è in questo caso un vuoto giuoco di parole, ad aprirci il mondo del Moretto. Anzi se nello studiare una manifestazione storica si potesse oggi usare i sistemi dei secoli passati, sopperendo colla fantasia e collo intuito alla meticolosità quasi matematica cui ci obbliga la scienza, giungendo rapidamente ad un lavoro di sintesi, Moretto potrebbe venire spiegato tutto in queste due opere, precedendole i due complessi d'ante d'organo di Brescia e

di Lovere e seguendole l'Incoronazione di S. Nazzaro e poche altre tele. Tutto il Moretto è fra questi due estremi e le sue oscillazioni stilistiche non vanno oltre il limite posto da una parte dalla Madonna di Paitone e dall'altra dalla Giustina di Vienna, al centro della oscillazione sta il capolavoro: l'*Incoronazione della Vergine* (51) nella chiesa dei SS. Nazzaro e Celso in Brescia.

Documentariamente la sappiamo eseguita nel 1534 per commissione della famiglia Soncini ed anche questo è un bene perchè ci permette di renderci conto del come la cronologia del Moretto sia molto elastica e difficile da fissarsi. Millecinquecentotrentaquattro, un anno dopo il ritratto di Genova dove pur apparendo quella trasformazione in senso bresciano del motivo veneziano già visto a Paitone ben poco rimane che ci possa far presentire l'Incoronazione. Solo la paletta (50) da me ritrovata a Porzano, che pubblico quasi contemporaneamente sulla rivista *Brescia* preannuncia nella sua libera composizione il capolavoro di S. Nazzaro; anzi serve benissimo da legame fra questo e la precedente pala di S. Eufemia. L'opera, stranamente tacciata come secondaria da chi ne accennò prima di me, si presenta legata tipologicamente ancora alla pala di S. Eufemia ed al polittico di Gardone ora a Milano ed a Parigi, ma l'ardire di comporre la sacra conversazione togliendola da ogni vincolo od impaccio architettonico campandola nell'ampiezza del cielo e della campagna la pone qui a precedere anzi a preannunziare la opera più alta di questo periodo, l'Incoronazione.

Libera nel cielo con un andamento lineare che sale attraverso i santi a conchiudersi in un arcone immaginario, la composizione appare il punto d'arrivo di tutta l'evoluzione morettesca in fatto di pale d'altare. Nelle pale che la precedono il pittore ha avuto bisogno di giocare con forti chiariscuri per riuscire a centrare la figura chiave della composizione. La sua incertezza e la sua evoluzione da un massimo di scuro ad un massimo di chiaro, dimostrano come il Moretto preferisca risolvere, in vista appunto di una maturità tecnica, questo problema vitale della sua arte. La soluzione definitiva l'abbiamo qui nella *Incoronazione* secondo quel suo desiderio di quiete e dolcezza luminosa che gli fa rifiutare nella felicità di una tregua pittorica fra Brescia e Venezia, sia le asperità dei forti chiaroscuri, sia la sdruciolevole

politezza della mandorla luminosa di S. Eufemia. Ecco perchè non sente più il bisogno di organizzare la sua composizione entro un'architettura sia quella reale di un polittico o quella illusoria di un vano dipinto, e può farla liberamente respirare cadenzata nel ritmo di una ampia elissi, tronca alla base, sullo sfondo della libertà completa dell'aria e della terra, dove l'unico sommesso accenno ad una lotta fra luce ed ombra, è il fogliame dell'alberello visto in contro luce al termine del cuneo visivo fra i Santi. Ecco anche perchè la linea che aveva tentato debolmente in alcune opere precedenti di divenire l'organizzatrice o meglio la generatrice della composizione qui ha partita vinta. Ma questo non per influssi raffaelleschi o di altri; ma per una logica conseguenza delle premesse luminose della pala, sicchè lo studio del Bionale che ben vede ed esamina il risultato mi sembra errare nelle premesse del risultato stesso. Non procedimenti raffaelleschi sono alla base della ricerca di modulazione spaziale linearmente intensa, ma appunto una necessità luminosa che è quanto di più distante si possa immaginare. Ed è questa necessità luminosa unita alla volontà di ricerca di plastica solidità che fa rifluire dal centro verso i lati la composizione e la luce, con increspamenti sempre più fondi, ricerca questa prettamente bresciana. Definire le masse colla luce senza aver bisogno della linea e postulare la linea come trama compositiva in cui incasellare le masse definite dalla luce ecco i presupposti da cui nasce l'opera. Come assunto è tutt'altro che facile anche perchè se vi è un pittore fondamentalmente negato a simili problemi, questi sembra proprio essere il Moretto. Eppure il miracolo si è compiuto appunto perchè ciò che in altre opere sembrerà il lato peggiore e l'enzima che produrrà lo sfacelo ed il marcire del frutto morettesco, qui invece ha fatto da catalizzatore attorno al quale si è condensata e precipitata la parte migliore e più vitale della pittura del Moretto. Tanto è vero che anche se noi sezioniamo la opera col bisturi della critica comparata parlando di Tiziano, di Savoldo, di Raffaello e di Leonardo, per citare i nomi più abituali, ad un certo punto la materia divisa e sezionata ci sfugge perchè il sezionare un'opera d'arte, che è tale appunto perchè si risolve in qualcosa di strettamente individuale, diventa superiore alle forze di qualunque critico. San Nicola ed il paesaggio sono Tiziano come S. Francesco e San

Giuseppe sono Savoldo, come S. Michele è Raffaello e Leonardo, ma di Tiziano, Savoldo, Leonardo e Raffaello queste figure hanno sì e no l'armatura, un breve appiglio esterno, il resto, la polpa, il discorrere loro è tutto Moretto.

E' difficile potere spiegare e far capire questa individualità pittorica e poetica del Moretto che non rifugge dall'usare schemi e figure altrui. Mi varrò di un esempio. Nella pala data 1520, conservata al Museo civico di Ancona, opera del Tiziano, noi vediamo che il paesaggio posto fra le figure dei Santi è dato da una visione lagunare di Venezia, scandita da una povera pianta di fico tormentata dal vento e dalla bufera che sta sorgendo. Ora anche nella Incoronazione del Moretto al centro del cuneo visivo sta un alberello di fico, ma tanto ad Ancona esso era torto nei bagliori della bufera, portandosi sur un piano psicologicamente di dramma luminoso, tanto qui a Brescia è leggermente vibrante nella claritas cristallina d'una mattina d'estate della cui pace può diventare il simbolo.

E così per tutto, per i singoli particolari, come per lo assieme. La figura di Nicola non riesce neppure lei col proprio cipiglio a portare sur un piano, nonchè severo, almeno austero, la visione, così come non ve la portano nè la compunzione di Michele, nè lo sforzo visivo di Giuseppe nè l'intensità estatica di Francesco. Perchè per l'aria gira quel tono affabilmente bonario per cui ogni figura si adagia dolce ed estatica nella dolce poesia del tutto; ed è appunto quel paesaggio incantato, dove ai colli si sovrappongono i colli e su essi sorgono gli aerei bastioni di una imponente fortezza, è quel paesaggio scandito dalla vibrazione sottile delle foglie dell'alberello a darci questo senso di tranquillità serena che è la grande poesia del Moretto. E' questa sua serenità, questa bonarietà che lo fa divenire l'uomo della terra, capace di capire gli umili nelle loro manifestazioni ed, appunto in virtù di questa sua conoscenza spirituale, capace di rendere pittoricamente le manifestazioni della loro vita, di nobilitarle senza bisogno dell'orpello di costumi da farsa o da tragedia classica. Ecco anche il perchè della fresca poesia delle sue scene religiose che sono religiose appunto perchè nella loro semplicità di fatto di cronaca il Moretto dimostra di sentirle profondamente tali in pieno secolo decimosesto. Proprio come nella predellina della Incoronazione pure a San

Nazzaro coll'*Adorazione* dei pastori, dove la scena sacra, ridotta — ripeto — ad un fatto di cronaca spicciola, trova nella prosa narrativa un afflato di poesia ingenua che ci commuove. All'origine comunque di questa poesia sta proprio quel naturalismo di cui abbiamo già parlato, naturalismo che si tramuta in umanità e perchè la religione intesa non dogmaticamente ma sensorialmente, non è altro che la sublimazione dei fatti e delle cose umane, l'arte del Moretto diviene e rimane tipicamente e squisitamente religiosa.

Così per esempio in quelle grandi tempere con la *Predica* e l'*Addio del Battista* (52), così per esempio in quello che possiamo chiamare la eroicizzazione o sublimazione del fatto di cronaca spicciola: le *ante di S. Cristo* (53). Però per passare dalla quiete della Incoronazione di S. Nazzaro alla forza ed al movimento ritegnoso a S. Giovanni, violento a S. Cristo, bisogna fare una breve tappa in provincia, ad Auro. Il *S. Antonio Abate* (54) del santuario valsabbino è un vivido spiraglio in quelle che possono essere state le aspirazioni e le deviazioni del Moretto minore, cioè del Moretto libero di ubbidire non ai dettami della moda ma ai suoi desiderii momentanei. Il piacere per i gesti violenti, per delle masse solide che traggano il senso dello spazio che occupano non già dal loro pieno, ma dal loro movimento, una pittura secentesca se di seicento è lecito parlare in Moretto. Mi viene spesso in mente una delle frasi fatte più comuni e banali, sulla pittura bresciana dell'epoca, frase che se, come ogni cosa comune, ha un fondo di verità, dimostra che anche il comune, inteso come categoria, rimane il più delle volte alla superficie. Si parla delle possibilità secentesche del Romanino attratti da quel barocchetto molto probabilmente d'origine neogotica e tedesca e dalle sbrigliature deformanti sul tipo di Pisogne appunto perchè si considera il seicento come tutto o solo quello e non quello che è più sostanziale, i suoi valori di luce e movimento. Se invece noi cancelliamo la immagine che del seicento è venuta creando la conoscenza del « comune », ci accorgiamo che la vera pittura presecentesca a Brescia è nel *S. Antonio di Auro* e nelle tempere e tele che di queste forme sono la conclusione, quelle di *S. Cristo* per citarne le più note. Può darsi, come già scrissi, che il Moretto creasse il *S. Antonio* per il desiderio di contrapporsi al Romanino, ma può anche darsi che questa esplosione di

energia altro non sia che l'evoluzione di quella retoricità veneziana del S. Antonio della Tosio. Solo che mentre nella tela della pinacoteca il gridare del Santo, può urtare anche se bene si fonde nel tutto cromatico, qui la retorica investendo tutto e tutto modificando cessa di essere un attributo, per divenire l'elemento sostanziale. Giacchè la violenza della rappresentazione è dappertutto, nella energica ipotiposi del bacolo abbaziale, nel braccio arrovesciato nello sforzo, in quell'ampio mantello che tende a divenire, come avverrà poco dopo coi tendaggi di S. Cristo, il protagonista di tutto l'insieme. A questa visione di forza ben si addice quel complesso piatto del bancale da cui avanza la figura del santo costruito con un modellato solido e poderoso creato da un intenso chiaroscuro. Il contrasto fra il grigio argenteo, i rosa antichi (memori delle delizie coloristiche veneziane) da una parte ed il chiaroscuro foppesco dall'altra bloccano questa figura in un qualche cosa di solido, mentre la sua configurazione lineare era la migliore per sciogliere del tutto le masse mercè la forza centrifuga da cui è animata. Concezione lineare che può sembrare quindi sbilanciata e difettosa per le regole rinascimentali sia veneziane che bresciane, ma che può essere non solo assoluta ma approvata in periodo secentista. E al Seicento, al più puro e tipico seicento, ci riconducono quel maiolino che grugnisce sul ghiaccio abbagliato del gradino, quei piedi forzuti che s'intravedono nel primo piano, quel braccio e quel polso violentemente segnati. Solo la provincia però permette al Moretto in questo periodo un canto così spiegato e scoperto; quando egli deve dipingere per i cittadini, la sua pittura si raffina intellettualmente e diventa non più debole, ma più composta. Perchè la unica differenza che esiste fra il S. Antonio di Auro e le tempere di S. Giovanni sta appunto in questo, che quest'ultime sono più composte. Nessun aggettivo calza meglio per definire da solo tante situazioni, perchè la compostezza non è solo mancanza di esagitazione, ma anche equilibrio armonico di masse, scorrevolezza della linea, che senza inciampi e rigurgiti si muove unendo, legando e disponendo, sapientemente le figure. Ed infatti sono queste le composizioni meno disarticolate del Moretto; in questa serenità e compostezza si placa il contraddittorio nella *Predica* ed il *dolore nell'Addio*. Sono, coi due *Santi Giovanni* che completano il complesso d'antoni, fra i capolavori non solo del Moretto, ma della pittura bresciana e lom-

barda del cinquecento. La perfetta fusione del respiro luminoso bresciano colla poesia veneziana permette al pittore di usare tutte le sue chances dai colori più fini del suo repertorio, cilestrini e topazii, bruni e grigi, rossi accesi e viola smontati, alla delicatezza di sentimenti che non è vieto sentimentalismo appunto perchè sentita e semplicemente espressa.

Sono queste le grandi virtù dei due fatti della vita del Battista e delle figure dei Santi, dove la forza del S. Antonio di Auro non si perde, ma si affina in una dignità più raccolta e meno spampanata. Inoltre sono proprio queste tempere che ci permettono di rafforzare quanto avevamo prima affermato circa la possibile e probabile derivazione di certi elementi formalistici nel Moretto dal Pordenone, non solo di sentire ancor più in certi particolari come per esempio nella violenta aquila dell'Evangelista, l'urgere dei tempi nuovi nell'opera del Bonvicino. Perchè questo grande rapace, violento nell'ampio becco e nel saldo artiglio è anche psicologicamente già secentesco. Per capire la nostra affermazione basta paragonarlo a qualche altro attributo di santo nelle pale precedenti, ai leoni dei vari Girolami, allo stesso drago di San Michele nell'Incoronazione, dove queste bestie che dovrebbero essere almeno selvatiche, se non proprio feroci, si adagiano anch'esse nel clima di dolce settembre o fresco aprile che pervade l'opera. A S. Giovanni invece (e noteremo questa variazione mantenersi anche in altri elementi minori nonostante che molte pale rimangano ancora sur un piano tranquillo) abbiamo una maggior violenza rappresentativa che può ridursi soltanto ad una maggior sfacciataggine nel porre in mostra delle estremità, ma che può invece anche significare un cambiamento profondo nell'animo dell'artista. Certi piedi, certi libri, certe nature morte, che d'ora innanzi diverranno il perno della composizione, buttate colla più assoluta negligenza dell'urbanità, per non dire della decenza, dimostrano che nell'arte del Moretto si è inserito un rivoletto di « bravura » (bravura nel senso del bravo spagnolescamente usato per indicare i guappi lombardi) che è pre e protosecentesco. Questo vale per esempio anche per la parte inferiore della pala di Castenedolo come per quella collo Sposalizio di S. Caterina in S. Clemente di Brescia.

Sono questi i pregi, e per molto tempo furono i difetti del grande complesso d'ante d'organo di *S. Pietro in Oliveto* (53) ora smembrato parte a S. Cristo e parte a S. Angelo. Questo complesso colle storie di S. Pietro e Simon Mago nella parte interna e i Santi Pietro e Paolo che sostengono la chiesa nella parte esterna è più tardo di quello che può sembrare trattandone qui, giacchè sicuramente la terza delle tempere citate va collocata oltre il 1543, ma pure è meglio trattarne ora concludendo questa forma del Moretto tanto avveniristica, volta più a Brescia che a Venezia per poi esaminare l'imbarocchimento della forma veneziana nell'arte del Bonvicino. Il fatto miracoloso avviene nello spiazzo in mezzo agli edifici che rieccheggiano il passato di una città simile a Brescia. Entro tali membrature architettoniche si dispongono solenni, energetici gli spettatori. E' un popolo di giganti che sotto la pressione della propria persona fisica incurva persino le architetture, cui s'appoggia per sorreggersi nella attonità panica da cui è preso. Anche il santo diviene forzuto, perchè oramai la quieta discussione amicale nei cui limiti si svolgeva la predica del Battista diventa lotta violenta cui intervengono le forze soprannaturali del bene e del male. Ecco anche il perchè Pietro cessa di essere un santo estatico e contemplativo per divenire un rude lottatore saldo e robusto sulle piante, violento nel gestire, forzuto e nerboruto come una vecchia quercia. Questa trasposizione sur un piano di violenza e di lotta ha poi una sua conseguenza ancora più grave in quella che è la legge compositiva, ed è appunto in questa variazione, già preannunciata sottilmente in qualcuna delle opere precedenti, un altro dei motivi secenteschi del Moretto.

Le due scene narrano due movimenti opposti, il volo e la caduta, eppure ambedue partecipano del medesimo ritmo ascensionale, perchè al metro rinascimentale della realtà storica, oggettiva si sostituisce quello secentesco della realtà fantastica, per cui le cose appaiono non come sono, ma come sembrano all'aspettazione degli spettatori. Essere e parere, in questi due verbi è la differenza di due mondi, il classico rinascimento ed il seicento irrequieto. E questa irrequietudine la vediamo chiara nella sospensione, direi tragica, delle due scene morettesche, nella abilità con cui i ritmi ascensionali e

precipiti si sovrappongono e si fondono grazie anche ai colori sapientemente distesi e giuocati dagli azzurrini, dai bianchi e dai grigi ai rossi ai bruni.

Basta infatti osservare le due composizioni e considerarle non due pezzi staccati ma cinematograficamente due fotogrammi susseguentisi per accertarsi di quanto io dico.

Nel « Volo » quel pilastro rivestito di legno che l'ombra rastrema violentemente, quelle torri slavate come dopo uno scroscio temporalesco, nella « Caduta », quella colonna che pare partecipi di un movimento avvitante impressole da quel violento che le si appoggia, il ritmo puntito di quelle teste che si volgono in alto, spingono la nostra attenzione verso il punto ove più o meno campisce la figura di Simone.

Ma tale ritmo ascensionale ha, a contrasto di sè medesimo, un ritmo a spirale, più avvertibile nella « Caduta », quasi di gorgo che trascini giù il falso profeta, che si solidifica in quel cono capovolto che ha per vertice il punto del suolo in corrispondenza della testa precipite di Simone e per faccia il contorno slabbrato delle figure degli astanti. Ed il colore, o meglio, il lume, schiarendo in superficie quei toni cilestri chiari, bianchi, grigi ed incupendosi verso il basso nei toni freddi dei rossi, rende manifesta tale composizione spaziale creando colla luce i solidi di cui essa si compone.

Naturalismo e luce predominano chiaramente in queste due storie, un naturalismo oramai quasi inurbano, che si serve di partiti decorativi e disegnativi quasi umoristici, ed una luce che per quanto padrona saldamente del campo, blocca e gela più che sciogliere le forme. Anacoluti, iati, metafore e tutti gli altri tropi stilistici sono qui presenti; al Moretto non importa usare spesso, rapide troncature luminose od arsi di grande arditezza. Ma per quanto avanti la sua pittura, è ancora, ripeto, saldamente ancorata al dipingere cinquecentesco, la forma e la composizione sono ancora sentite in un modo sciolto, luminosamente sciolto, ma statico, e questo perchè sia la composizione, sia le forme hanno una origine in un certo senso ancora plastico disegnativa. E' questa limitazione, la palla di piombo al piede del Moretto, peso da cui difficilmente e solo molto tardi egli riuscirà a liberarsi, limitazione che naturalmente inficia non solo la sua pittura, ma anche l'origine interna di essa.

Per cui il Moretto, e sembra una contraddizione, pur essendo bravamente presecentesco non avrebbe mai potuto essere veramente e continuamente secentesco. Gli manca quella fantasia, intesa come libertà del pensiero e del sentimento, che gli avrebbe permesso di liberarsi, come fece il Foppa da tutti gli schemi, mentre egli si limita a percorrere i vecchi con mezzi espressivi nuovi. Novità importantissime vengono così affermate e segnate, ma il complesso dell'opera del Moretto rimane, nonostante tali novità, anzi superandole, ancora saldamente cinquecentesca.

Questo è chiaro per esempio nella terza anta coi Santi Pietro e Paolo sorreggenti la Chiesa. E' senza dubbio una delle tele in campo secentesco più significativa del Moretto ed è senza dubbio il punto più alto dove il barocco morettiano può giungere, eppure nonostante tutto questo noi vi vediamo una solidità, una tranquillità statica, anche se alla base di essa vi sia una dinamicità potenziale, che, in contrasto con tutto quello di significativo che è in questo telere, danno al medesimo una compostezza cinquecentesca. Con questo non si vuol diminuire nè il valore dell'opera nè quello dell'artista, ambedue sono grandissimi, non solo, ma la loro apparizione in queste forme e sotto questi punti di vista è, direi, assolutamente inaspettata e imprevista; si vuol porre dei limiti alle novità stesse per non fare del Bonvicino quello che non è mai stato: un genio innovatore.

Che la nuova sensibilità moderna, più acuta forse e più comprensiva, ci permetta ora di meravigliarci altamente che quest'opera venisse definita, tempo addietro, come meramente « decorativa » forse per quel magnifico partito che è il tendaggio, non solo, ma ci faccia sentire quanta novità vi sia e nella impostazione materiale e nei presupposti, diciamo, spirituali della tela stessa, è uno dei migliori risultati della critica nel campo della pittura bresciana ed il Longhi ne è uno dei maggiori artefici, ma non ci deve condurre a vedere più in là di quello che è giusto.

Opera ed artista bravamente e sicuramente presecenteschi, possiamo chiamarli anche protosecenteschi ma non secenteschi. Questo è il punto che divide Moretto da Caravaggio, la perfezione dal genio. Questo imbarocchimento delle forme del Moretto che nel campo bresciano porta l'artista ad affermazioni importantissime e degne della maggior consi-

derazione, nel campo veneziano, e questo prova una minor vitalità di questo elemento nel Moretto tardo e come il pittore staccatosi dalla fonte veda inaridirsi in sè quell'elemento cui, nella gioventù, tanto doveva, dopo alcune brillanti affermazioni diventa una forma di inutile arricchimento direi quasi che diventa pacchianamente provinciale, così come la purissima estasi melanconica si disperde in uno stato apaticamente indifferente nei suoi santi e noiosamente ubbioso nei suoi gentiluomini.

Ma prima crea quei due capolavori della pittura veneziana o meglio tizianesca provinciale che sono la pala di S. Nicolò o pala Rovelli (55) e quella della bergamasca chiesa di S. Andrea (56).

E' nel giro di queste due opere che il Moretto veneziano dimostra il suo rapido declino dovuto sicuramente allo smottamento degli aurei canoni tizianeschi e giorgioneschi per opera e degli elementi bresciani e dei fatti nuovi che avvenivano a Venezia. E' una specie di involuzione dell'artista e dimostra nella differenza fra le due opere di forme pressochè uguali come lo spagnolismo, il conformismo della controriforma abbian toccato anche il pittore più restio a lasciarsi invischiare da elementi extrapittorici, giacchè se la pala Rovelli è l'ultima pala da altare rinascimentale, la pala di Bergamo è la prima pala d'intonazione pietista fatta in Brescia. Al calore di scena di famiglia, alla ingenua naturalezza di che è tramata la pala bresciana si sovrappone un certo senso di fredda compostezza quasi di scena galante di cicisbeismo avanti lettera della pala bergamasca. Un cicisbeismo d'alta classe, d'una eleganza un poco stanca in contrasto netto colla affettuosità della pala bresciana. Ed anche il colore si trasforma da caldo e luminoso nei suoi rossi, nei suoi verdi che hanno più del rame che della foglia, nei suoi bianchi, in freddo ed umidigno colle sue tonalità di verde marcio e di viola appassito. E sono questi colori paragonati a quelli della pala Rovelli a farci comprendere come e perchè il profondo tizianismo di quella tela si sia trasformato così radicalmente e come con lui si sia trasformata tutta quanta l'impostazione dell'opera. Non è a dire che il tizianismo di cui sopra fosse se non purissimo e genuino, totale. Anche nella pala Rovelli, nonostante la composizione completamente veneziana, i prototipi tizianeschi sono facilmente indicabili, qualche cosa di

bresciano scappa alla vigile attenzione dell'artista ben deciso a fare almeno per questa volta un'opera completamente veneziana. Quel ciuffo d'erba, quei tre steli di garofano selvatico che vivificano il cornicione della nicchia, quel bordo sottile d'oro visto di taglio, quell'ombra che circola fra il tappeto ed il marmo non solo riaffermano la sua bresciana natura, ma smottano, seppur insensibilmente, la compattezza veneziana dell'assieme, e questo, ripeto è il punto dove Moretto giunge più vicino a Tiziano ed a Venezia. Mai il naturalismo bresciano del Moretto si adatterà ad una simile parata di umanità semplice, mai riuscirà a coprire questa sua verità bonariamente affettiva di colori così sonoramente ed affettuosamente soffusi di calore. Ed infatti nella pala successiva, quella di Bergamo, si cambia registro. Si cambia registro sia dal lato colore sia da quello del sentimento. Forse quest'ultima opera è più perfetta, una perfezione stilistica che ti lascia ammirato, ma non commosso. Perché anche la abilità nell'imperniare i piani ruotanti dei santi su quella fruttiera, anche l'espedito finissimo della croce di S. Andrea che come costolone porta lo spettatore alla visione divina, o quelle palme dei santi che servono a riprendere o ad introdurre dei ritmi nuovi, danno all'opera un po' troppo senso di voluto e lezioso. Proprio come la natura morta del primo piano. E' un pezzo d'una bravura eccezionale ed anche di una poesia eccezionale e per compierlo il Moretto deve avere avuto una buona dose di audacia, eppure nonostante tutte queste perfezioni noi sentiamo e vediamo che un pochino di maniera, di meccanismo si è infiltrato fra le setole dei pennelli. Quell'unica pera caduta dalla fruttiera ben colma ed ordinata, dà il timbro a tutta l'anconetta, un timbro altissimo, ma freddo e compassato quasi di scena da palazzo.

Ed anche il colore si adegua a questo preziosismo, giacchè il Moretto cerca effetti sorprendenti di naturalezza, arditi accostamenti, diventa più sobrio e più ricercato. Il calore quindi si attenua, non dico illividendosi, ma inumidendosi e smontandosi proprio come se una folata di aria umida gli fosse passata sopra. E questo è conseguenza di una penetrazione dei fatti bresciani. Giacchè lo sfumato o meglio l'aere bruno del Foppa col passar degli anni tende ad invecchiare e ad inacidirsi, a divenire più fosco se non addirittura più

pesante, le chiarezze argentine di Vienna e di S. Eufemia divengono l'ombrare impastato di cenere e fumo della Natività delle Grazie. L'inizio di questo passaggio che è forse l'aspetto più interessante del Moretto seriore, il resto per la maggior parte è vuota ripetizione, dalla pittura luminosa, serenamente luminosa a questa nuova concezione che è esasperatamente dolorosa e tragica, l'abbiamo proprio qui a Bergamo nonostante la ricchezza e la sontuosità preveronesiana dei colori e delle vesti. Un passo ancora e la bella Eusebia rigogliosa e splendente nella sua bellezza corporea, un poco pesante, ma piena e fiorente, diventerà l'esangue Erodiade o la linfatica Fede di Leningrado o le scloroticamente romantiche Sante di Verona, di Brescia (62), di Milano. E' questo appassirsi doloroso del colore del Moretto che ha fatto pensare possibile a qualcuno una datazione giovanile di alcune opere della vecchiaia: vedendo in esse un influsso lottesco, ed invece le due cose sono diverse. Perché nel ritratto di Monaco vi è Lotto col suo illuminismo d'origine forse nordica, qui invece l'involuzione drammatica del chiaroscuro foppesco, due cose che possono sembrare simili, ma non lo sono perché in uno la luce è come una sottile vernice corrosiva nell'altra un elemento coagulante. Involuzione spiegabilissima col procedere degli anni e colla nuova sensibilità che si andava affermando in Italia.

Si può dire che per il Moretto la gaia pittura cinquecentesca serena, umanisticamente e cattolicamente serena cessa qui sia nelle sue opere religiose, sia nei suoi ritratti che numerosi le affiancano in questo periodo, dai già citati di Monaco e di Genova a quelli veneziani di *Gentiluomo sconosciuto* (57) a Brescia, di *S. Benedetto* del Museo di Budapest a quelli più tardi dell'*Adoratore Layard* (58) dove il Moretto preannuncia, nell'incisiva resa del soggetto, il Moroni, al grande ritratto di un Martinengo oggi a Londra.

Quest'ultimo misurato col Cavaliere del 1526 dimostra quale grande arco abbia compiuto non solo l'arte ma anche l'anima del Bonvicino dato che la melanconia serena, un fatto di moda, direi, più che necessità dolorosa dell'animo si è trasformata in un veleno sottile e pervicace, un veleno che attossica la gioia di vivere, un veleno che si respira coll'aria del tempo e dal quale non ci si può salvare nè in cielo alla corte di Dio nè in terra ne' ricchi palagi dei gentiluomini.

Tramonta il perfetto equilibrio spirituale del rinascimento e subentra l'inquietudine moderna, scompare il classico e sorge il romantico. Ecco anche il perchè il Moretto profondamente rinascimentale, per quanto temprato non facile a subire usure, qui casca. Casca appunto perchè si tratta di fatti non pittorici ma di fatti filosofici ed intellettualistici contro i quali la sua anima candida non può nulla ed, o ripete, talvolta deliziosamente, il più delle volte stancamente, forme, colori, ritmi, situazioni psicologiche del suo passato dal più giovanile al più maturo, oppure cerca attraverso un colore smontato di rendere quella tragicità navigante a mezz'aria. Solo raramente ed all'inizio di questo stanco periodo senile abbiamo degli sprazzi di luminosa gioia che si manifesta nel canto chiaro di colori e di fiori, nella sontuosità piacevole di piviali e di manti come a Francoforte o nella pala di S. Orsola della Tosio. La pala di Francoforte è un rapido respiro di sollievo nella cupezza dell'assieme, un momento breve come quello che un sei anni dopo il Moretto avrà a S. *Clemente* (59) nella grande pala dei Domenicani dove la decadenza quasi fisica dell'artista sarà mascherata da quel pergolato virente e fiorito, o come quello che poco prima aveva avuto creando quelle otto magnifiche tempere di *Asola* (60) oggi ridotte ad un'ombra. Ma in tutte queste tre manifestazioni serpeggia, più o meno, dominato, quel senso di rilassamento del controllo che provocherà lo sbilanciamento nella pala di S. *Clemente* e l'horror vacui nelle pale di Berlino (1542), di Verona (1541) e nella S. *Orsola* di Brescia (63) e di Milano. E' questo rilassamento che come contrappeso permette un maggior movimento di quegli elementi filologicamente e pittoricamente caravaggeschi. Perchè mai come adesso nelle opere del Moretto i Santi spingono avanti le loro callose e nodose estremità e mai come adesso il chiasmo compositivo più accentuato viene usato così spesso e volentieri dal Moretto creando una rettoricità che prima non esisteva. Comincia colla pala ora a Milano coi SS. *Francesco Antonio e Girolamo* (64) dove quest'ultimo, contrariamente all'abitudine morettiana, grida la sua santità penitente quasi fosse merce in vendita, quella di S. *Giorgio* (61) e quella di S. *Eufemia* (65), si amplia e solidifica nella parte bassa di quella di *Castenedolo* (66), dove non solo il movimento, ma anche il gusto delle nature morte è squisitamente caravaggesco, diventa accademia nella *pala grande di Pralboino* (67)

ed in quella del *Santissimo* a S. Nazzaro (68) e in quella *Luzzago* (69) (1542) per poi raggiungere la vetta nella pala con lo *Sposalizio di Santa Caterina* (70) a S. Clemente e nella già citata tempera coi Ss. Pietro e Paolo a S. Angelo.

Sono queste pale che indicano un progressivo passaggio al Moretto da forme rinascimentali a forme post-rinascimentali.

Perchè questo muoversi di piani, questo proiettare elementi naturalistici, non importa la natura specifica di ognuno di essi, che vanno dalle piante dei piedi di S. Paolo, agli istrumenti musicali di Verona, ai libri di S. Clemente, questo far urgere in primo piano delle masse solide e ben definite è già bravamente postrinascimentale, anche se un ultimo ritegno non lo fa già secentesco. Quello che stranamente rimane fermo è il colore, un colore talvolta sommerso in un accordo generale di grigio come a S. Giorgio di Verona, talvolta fresco come a Francoforte e talvolta ombrato come a Castenedolo. Un colore che abbraccia prima di divenire per l'ultima volta nella lunga vita del Moretto un fatto nuovo, tutto ciò che è stato e che deve cessare di essere. Pare quasi certo che questo campionario di aspetti cromatici che variano l'unità del colore morettiano, sia come l'affettuoso riassunto del pittore a tutto ciò che è stato, prima di lasciarlo. Perchè passato questo breve ed ultimo periodo cui fan parte gli affreschi Salvadego e le tele che ad essi si possono collegare, il pacato Moretto diventa il Moretto tragico.

E' il Moretto delle grandi tele luministiche di S. Maria Calchera, delle Grazie, di Napoli, tele con cui la sua arte si conchiude. Ed infatti quella violenza che abbiamo notata allignare nelle opere precedenti, quegli iati formali che irritavano il Venturi nello *Sposalizio* di S. Clemente, dove forse quel cornicione così sporgente quella stilobate così sviluppata era una ribellione del Moretto contro se stesso incapace a spezzare i sigilli rinascimentali, si sfogano purificandosi in queste.

Comincia con la *Pentecoste* (71), già a S. Giuseppe, ora alla Tosio, dove la composizione tizianesca viene completamente annullata da fatti bresciani così volutamente evidenti da meravigliarci come il pittore sia riuscito ad equilibrare poi il quadro.

Giacchè l'opera, nonostante il giudizio del Frizzoni e del Cavalcaselle ha una sua importanza poetica oltrechè filologica. Poetica perchè riassume in sè i due momenti, quello bresciano e quello veneziano per l'ultima volta, momenti che poi nella Cena in casa del Fariseo si scinderanno nei due quadri di Venezia e di Brescia, rendendo più evidente, e questo non solo per la necessaria contrazione, l'armonioso contrasto fra le due forme, filologica perchè ci permette di penetrare passo passo dalle forme precedenti a quelle successive.

Infatti il gusto di certe ombre lunghe che le figure, stracciate e secentesche, nella loro violenza vocale, degli apostoli provocano sul luminoso pavimento a tarsia, il modo di organizzare tutto il complesso servendosi ancora del prisma luminoso, ricorda molto, anzi troppo, l'opera della prima maturità. Solo che in questa vi è una trasposizione di quei fatti luminosi in un senso diciamo più volutamente rettorico, una rettorica in senso quantitativo, e non qualitativo, insomma un equivalente della scompostezza se il Moretto potesse mai essere scomposto.

Questo è evidente in quel gravare il complesso di elementi psicologicamente efficienti, ma che nulla hanno da vedere colla narrazione, quale il grande bugnato di fondo che serve, non solo a centrare la figura della Vergine, ma a permettere quei movimenti agitati di Giovanni; questo è chiaro nel profondo cassettonato della volta o nel luminosissimo libro in grembo alla Vergine che richiama, contrariamente alla reale disposizione delle figure, un diedro centrale oltre i cui limiti, fissati nei tre vertici dai Santi sul boccascena e dal libro bianco, vi è *res nullius*, cioè spazio e forme di cui l'artista può disporre come vuole senza che il valore della composizione venga alterato. Ecco quindi il perchè della accentuazione dei Santi in primo piano, ecco anche l'origine della libertà compositiva di quelle due sfilate di Santi, in cui al parallelismo si sovrappone il chiasmo più sfacciato. Chiasmi che intersecano colle linee delle loro rispondenze tutto il complesso creando sul davanti una ragnatela ancor più fitta di quella fatta dalle ombre colle tarsie. In questo graticciato ideale a sottolinearne il colore, giuoca la

luce modellando grosse estremità campagnole o plasmando teste lanute che si sbioccolano alla luce assumendo delle forme luminosamente deformate che ricordano il manierismo incipiente di un Greco.

Siamo oramai nel campo incontrastato della luce nuova, una luce che fa da padrona e crea di sè o meglio col proprio non io, l'ombra, le masse corporee ed architettoniche. Una luce, però, ed un'ombra fredde e ferme che appunto in queste due qualità si oppongono a quelle dell'ultimo Tiziano o del Tintoretto che riuscivano per altre vie a raggiungere lo scopo che pare si sia prefissa la pittura veneziana e veneta della fine del secolo. Ed è per questo che la Pentecoste della Tosio ci permette di valutare a cosa era ridotto oramai il fatto veneziano nella pittura del tardo Moretto, a nient'altro, come dice il Longhi, che un complesso di circostanze civili, una occasione di fasto, di cerimoniosa simmetria, di grazia ornamentale, dal disporsi dei personaggi fino alla trasformazione della natura vegetale quasi, in un intellettuale giardinaggio; modo di vita che non impegna necessariamente l'arte.

Questo appare chiaro nella Pentecoste rifatta su schemi tizianeschi, questo è chiaro nella grande *Cena di Venezia*, (72) dove, quasi a liberarsi dal peso di tutta quella parata d'arredi, il Moretto respira dipingendo la contestura candida della tovaglia, descrivendo un magnifico pollo freddo nel suo bacile, il colle Cidneo colla sua rocca o le foglie di un rosolaccio e di un fico. Ben poca cosa per tutta la vastità del telere, ma sempre sufficiente per farci capire come tutto quel ciarpame classicistico, tutte quelle fole di ricchezza e falsa bellezza che i committenti di Monselice gli avranno imposto, dovesse soffocare il Moretto. Quanto maggior gusto prova a dipingere quell'onesto oste di campagna, un poco insistente e per la bonarietà del signore e l'umiltà dell'ospite, un poco invadente che non la bella cortigiana di destra, e con quale maggior gioia non si sofferma nel rendere il bianco tovagliolo del primo rispetto alle ricche pellicce della seconda; sono queste le forme e gli elementi che permetteranno al Bonvicino di creare gli ultimi capolavori, una volta che si sia liberato per sempre d'ogni impalcatura e possa spaziare e dipingere oltre i limiti di una moda e di un modo di vivere imposto ma non sentito più dal pittore.

Allora le scene si organizzano con una semplicità descrittiva, con una forza evocativa assai maggiore, come accade nella grande *Cena di S. Maria Calchera* (73), in maniera stupendamente nuova.

I tre personaggi vengono raccolti in un brevissimo spazio e la scala che essi formano lo riempie di sé senza bisogno di accentuazioni o forzature fredde e geometriche. Anzi contro le forme piramidali della pittura rinascimentale qui il pittore immagina la scena come uno scalare di elissi centrate sul bianco della tovaglia che arditamente viene spostato tutto sur uno dei lati. E non ha bisogno di riferimenti, nè spaziali, nè architettonici, per organizzare saldamente lo spazio e fissarvi le figure, anche perchè esse ora traggono la loro vita, il loro sostentamento, insomma respirano, per quella ombra, o meglio, per quella penombra che riempie di sé tutto il fondo.

Una penombra più sgranata, meglio che più soffice, di quella della Emmaus ed è questa minor compattezza della sua massa la condizione necessaria per le arditezze luminescivo-formali che la tela ci offre. Ma ripeto sono arditezze ferme, prive di una qualsiasi dinamica; sono arditezze ancora bravamente cinquecentesche nello spirito, seppure protosecentesche nelle forme.

Ponete accanto a questa *Cena bresciana di S. Maria Calchera*, l'Ultima Cena tintoretiana di S. Marcuola che deve essere di poco posteriore, confrontate le due nature morte della tavola e v'accorgerete della differenza fra la pittura che non è più cinquecento come spirito oltre che come forme e quella che pur presentando il nuovo non sa liberarsi compiutamente dal vecchio. E' in questo fatto il limite di tutta l'arte del Moretto, il limite alla sua capacità ed alla sua azione innovatrice, si direbbe che le sue opere sono una somma cinquecentesca di fatti nuovi e null'altro.

Comunque si possano giudicare le possibilità del Moretto questo è il suo vertice più alto ed effettivamente sulla strada bresciana cinquecentesca non è possibile credo andare oltre. Certi particolari arditissimi come la figura del servente a sinistra fissato con un'immediatezza impressionistica fra l'ombra del fondo e la luce del bianco tovagliolo che quasi stola gli scende dalle spalle, quella stessa natura morta del bacile

di pere che qui acquista ben altro sapore ed altra vita che non a Bergamo, quei pezzi di pane, quella testa di pesce creati colla stessa sommarietà di un ritocco fotografico sono chiaramente dei limiti per tutti, eccetto che per il genio.

Ed infatti tutta la compagnia giorgionesca Lotto, Pordenone, Romanino si fermano prima, si ferma prima anche il Savoldo che pur sembrava dotato di maggior qualità e la riprova di questa sua sosta l'abbiamo dal Pino che nel 1548 ci dice essere il maestro bresciano, vecchio e dimenticato, proprio nel '48 in cui il Moretto crea questi suoi capolavori. E la dimenticanza noi la possiamo ben spiegare per quella sua deliziosa arcaicità di gusto e di forme che le sue opere tradiscono paragonandole a queste del Moretto od a quelle dei novatori veneziani. Anche il luminosissimo putto di San Giobbe punto estremo cronologicamente e costituzionalmente, dello svolgersi del Savoldo e ben più indietro di questi frustoli di banchetto a Brescia essendo ancora tutto impregnato di una politezza luminosa che lo definisce compiutamente, ma lo definisce secondo i canoni d'un illuminismo giorgionesco fiammingo di pretta marca cinquecentesca, anzi del primo cinquecento. Il Moretto invece è giunto alle soglie del mondo nuovo, ma il suo spirito si ferma ad esse anche se le sue forme vanno oltre.

La tovaglia di S. Maria Calchera è ben diversa da quella della Emmaus della Tosio e dell'Ultima Cena di S. Giovanni, una diversità sostanziale come forme, ma lo spirito che le informa è lo stesso.

Perchè quelle tre grandi pieghe pesanti ed ombrate sono sì qualche cosa di diverso dal tranquillo distendersi delle altre due, sono bravamente seicentesche come motivo, ed in mano ad un Caravaggio acquisterebbero una drammaticità fortissima, ma nel quadro del Moretto perdono questo loro valore potenziale soggiogate come sono anch'esse da un mondo tranquillo, sereno per nulla esasperato; anche in quello che può essere un dolore sovrumano od una tensione fortissima.

Lo stesso si può dire per il grande *Presepio delle Grazie* (74) oggi alla Tosio dove appunto questo sbilancio fra forme e spirito è così avvertibile da condurre il Venturi in errore nella datazione dell'opera.

Novità compositive in questo bagno del Fanciullo divino, quasi la sublimazione del motivo iconografico del naturalismo e del narrativo del Moretto, arditezza di accostamenti cromatici in un diffuso tono di grigio spento, fra il tono della valva centrale con quelli degli angeli, delle parentesi laterali dei pastori col grigio lavico delle costruzioni e del paesaggio, ve ne sono a josa. Come grandi sono i tropi retorici di cui il pittore riempie la modulazione lineare della composizione con quell'arsi altissima affiancata da due profonde pause cromatiche e compositive ai lati.

E' un a solo acutissimo, tanto più ampio perchè trova come suo corrispondente il vuoto del paesaggio in cui si può perdere liberamente senza, direi, eco.

Ed è su questa modulazione unica, su questa unità melodica data da un acuto solo su molti bassi, che la tela dimostra la maturità artistica di chi l'ha compiuta. Ma tutto ciò che poteva essere pienamente caravaggesco, (perchè tutta la tela è precaravaggesca e non il solo motivo del cestello e del bacile, appunto per questo senso di dramma in potenza, di tragedia segnata allegoricamente trasfondendo in una scena iniziale i significati del futuro) ha la fermezza e la staticità di un blocco compatto di ghiaccio quasi scostante nella sua incapacità comunicativa. Ed ecco perchè il Moretto di queste ultime opere piace poco ed è sempre piaciuto poco agli osservatori. Sono opere difficili perchè di fronte ad esse si è portati a ricercare significati che non ci sono e d'altra parte pare impossibile che non ci siano, perchè la loro insensibilità o meglio incomunicativa te le pone distanti peggio ancora di una icona russa dove almeno tutto è chiaro nell'assolutezza del fondo d'oro. E' un fatto chiuso in sè e per sè quasi si rinnovasse il blocco ghiacciato delle pale foppesche di San Francesco e di S. Eufemia o quello lineare dell'Incoronazione di S. Nazzaro. Un mondo diverso dal nostro in cui i santi vestono da accattoni, in cui ciò che da noi è illecito o per lo meno di cattivo gusto, diventa se non richiesto almeno permesso. Mai, io credo, un pittore prima d'ora s'era arrogato il permesso di porre fra i pastori astanti ai fatti della vita di Gesù Bambino un pastore guercio od uno gozzuto. Ed era logico; la purezza e la bellezza impersonata dalla Divinità fattasi Uomo non poteva venire urtata dalla imperfezione; se le due cose venivano a contatto ciò era

solo per permettere alla Perfezione di manifestarsi concretamente attraverso il miracolo. Il Moretto invece lo fa; il pastore di fondo è guercio ed il difetto di natura è aumentato dall'ombrare stanco del suo volto, sì che la prima volta che me ne accorsi, provai quel senso di repulsione che istintivamente danno le imperfezioni fisiche.

Novità grandissima sotto il cielo di Lombardia, ma la evoluzione che porta il Moretto a questo punto non è una evoluzione di gusto o di pensiero. Egli è fermo ed è sempre lo stesso di quanto dipinge i Santi di Lovere, la Madonna Rovelli, l'Incoronazione di S. Nazario, o la Madonna di Paitone; è un'evoluzione direi esteriore di forme, è il suo naturalismo, il suo desiderio di ritrarre la cronaca quotidiana, di risolvere in semplicità di pensiero questi fatti immensi ed incomprensibili nella loro realtà, se non proprio nelle loro manifestazioni, alla mente umana, che lo porta quasi involontariamente a dipingere un pastore guercio e poco dopo un pastore gozzuto.

Per il Moretto questo fatto non diceva nulla, come non diceva nulla il fatto della bellezza corporea dell'Arcangelo Michele nell'Incoronazione, se ne serviva in ambedue i casi al di sopra di qualsiasi preziosismo per rinchiudere in una semplicità ora celeste ora terrena il fatto sacro. Perchè nel Moretto abbiamo una tale francescana semplicità, direi povertà di nessi contenutistici che per i nostri sensi spericolati può creare uno sbilancio ed uno sbilancio pericoloso, fra le sue capacità teniche ed il loro contenuto.

Perchè anche quando crea quel quadro unico nella pittura italiana del '500 dell'*Ecce Homo* (76) di Brescia, questa sua semplicità di linguaggio che si tramuta in compostezza della tragedia esclude ogni significato recondito.

Il quadro appare appunto conturbante perchè è come è, cioè aperto, spalancato, semplice senza intenzioni allegoriche.

Un pover'uomo piagato, rassegnato, umiliato dalla sua solitudine e dal suo dolore, questo e nient'altro. L'angelo può esser benissimo un fratello misericordioso che gli porta una briciola di solidarietà umana.

Ed anche la contestura cromatica esalta nella sua modulazione di accordi stridenti, questa semplicità affettiva e narrativa dell'opera. Orbene noi oggi non crediamo a questa purezza francescana, noi oggi siamo portati a vedervi una semplicità volutamente espressa per caricarla di valori contenutistici, allegorici e simbolici, ed è da questo punto di vista che partiamo, anche involontariamente, per spiegare l'opera.

Moretto, dei tre bresciani, era il più adatto per diventare un secentista dato che in lui la brescianità moderava sempre qualsiasi forma lagunare o fiamminga, il Romanino era il più adatto spiritualmente; per essere secentisti il Moretto avrebbe dovuto rompere quella sua serenità quasi ancora quattrocentesca ed il Romanino avrebbe dovuto raggiungere l'equilibrio tecnico, amorosamente parlando, fra luce, colore, forma che invece non raggiungerà mai perchè troppo preso dal gusto provinciale del bel colore veneziano; l'unico dei bresciani che è pienamente secentesco come spirito e come pittura è il più antico di tutti, il Foppa. Per creare l'opera secentista basterebbe caricare l'Ecce Homo del Moretto della « scompostezza » degli affreschi di Pisogne.

Non che questa tela manchi di pathos nè di avvincente interesse umano, solo che qui la tragedia non erompe con grida, non urla ma si srotola monotona con singhiozzi repressi e continui come accade nella realtà umana. E' uno stridere continuo negli accostamenti dei colori, uno stridore che attraverso impercettibili passaggi di intensità giunge alto e scoppia nel pianto dell'Angelo che viene come logica conseguenza compositiva e pittorica di tutto il complesso. Dal profondo scoramento del Cristo in attesa di salire il Calvario al singulto dell'Angelo che accorre a ricoprire le nudità del Signore, fra questi due aspetti diversi della stessa situazione psicologica, vi è un logico sviluppo compositivo, si spiega tutta un'azione drammatica nella sua semplicità i cui attori scanditi dall'alzarsi della prospettiva, sono i rosabiondi, i grigi, il bianco argenteo rosastro, i marroni, i giallastri dell'ombra di fondo.

E' nei loro accostamenti dispari che l'azione cromatica si svolge creando un complesso orchestrale voluminoso, ma sottile, che termina nel lungo a solo stridulo e penetrante della maschera dell'Angelo.

Ma il quadro tanto è patente e chiaro nei suoi valori, diciamo, letterarii tanto è semplice nella sua costruzione cromatica e compositiva. Poveri gli uni scheletrici l'altra; una scheletricità così assoluta che (lasciamo da parte certi commentatori ottocenteschi che lo volevano non finito) potrebbe sembrare preziosa se non si trattasse del Moretto. Anche la luce si calma rispetto a S. Maria Calchera e diventa, seguendo il grande Presepe della Tosio, più morbidamente coagulante. Un coagulo però freddo e gelido come tono e sottile come spessore che dichiara chiaramente in queste sua qualità la sua origine tipicamente bresciana.

Anche in questa opera che pur sembra nella sua semplicità e nella sua, se così si può dire, serenità pienamente rinascimentale, il seicento trionfa come in poche altre.

La grande camicia che diventa il terzo personaggio del dramma (sembra con quel gran jato al collo così ombroso nel bianco argenteo rosastro, con quel suo piegone traverso che par continui oltre la figura del Cristo nel suo perizoma, con quel cadere inerte della manica, il personaggio più tragico e doloroso) la croce in primo piano (con una forzatura coraggiosissima isola la rannicchiata figura del Cristo definendola nel vuoto della scala e nello stesso tempo supera, portandoci immediatamente al fondo, il lento scandire ritmico delle ombre traverse dei gradini) la posizione del Cristo col divaricarsi spezzato delle gambe (il qual fatto opponendosi alla luce laterale crea sul biondo rosa dei gradini una croce ben più tragica di ombre) sono elementi di altissimo gusto seicentesco. Manca lo spirito come manca in quel *Cristo alla colonna* di Napoli (77) progenitore di quello del Caravaggio sia nel costruire plastico attraverso l'ombra, sia in quella posizione a chiasmo in cui una spalla rialzata bilancia un ginocchio spostato in avanti. Oltre a questo la tragedia non va; anzi pare al pittore d'essersi sporto troppo nel caricare la figura del Cristo ed allora alle sue spalle apre quel dittico paesaggistico dove colla ricca pennellata della sua gioventù, ma con un colore più gonfio di luce, fissa quelle macchiette predilette del gregge, che qui diventa quasi incandescente, e del buon pastore. Paragonando lo stesso par-

ticolare del Cristo crocifero del '18 si può valutare la strada percorsa dal Moretto, non solo, ma accorgersi anche della continuità e della logicità di quella strada pur nei suoi non infrequenti tornanti e svolte.

Sembrano uguali ed a voler essere giusti sono eguali; varia un solo componente del miscuglio pittorico, la luce. E' una luce più piena, meno astratta o, meglio ancora, meno idealizzata questa dell'epoca tarda e queste sue qualità danno al colore una turgidezza di gemma primaverile piena di linfa.

Ma ritornando alla figura del Cristo, caricatela in senso attivo, aumentate in un clima aderente ad una azione più violenta gli sbattimenti di luce, ed avrete una figura pienamente caravaggesca. E' vero che coi se e coi ma non si fa la storia; ma sono appunto questi se e questi ma che nel caso del Moretto definiscono la sua figura nel campo delle novità che il Bresciano ha imposto in Lombardia nella regione dove, ma guarda che coincidenza, nasce il Caravaggio; non solo, ma le sue eran novità impregnate più che superficialmente di quell'elemento veneziano che non poteva dispiacere al Caravaggio giovanile, scolaro del Peterzano *discipulus ticiani*.

Giacchè parlando del Merisi credo che non si debba per posizione polemica dimenticare anche questo fatto. Se la pala dell'oratorio palermitano di S. Lorenzo, credo l'ultima opera sua, pare un'opera di un bresciano, certe arditezze formali, certe audacie innovatrici, si possono spiegare meglio con quel tanto di bravura congeniale al Merisi come al grande Veneziano. Solo l'esempio di Tiziano poteva rendere così robusto e forte il giovane Lombardo; tale audacia non poteva venir rafforzata dal Moretto che per spirito e per tradizione ne era ben lontano.

Opere simili, la Pentecoste, il Presepe, i due Ecce Homo, presso la critica ottocentesca non hanno avuto buona stampa, cosa questa assai naturale; ma è interessante spulciare fra i giudizi dei critici per vedere fino a quale punto l'incomprensione per i fatti più vitali del Moretto era giunta.

Per la Pentecoste, per esempio, il Da Ponte dopo averne lodata la composizione perchè tizianesca la dice: « Non molto simpatica ad onta che il Paglia ne faccia gran lodi e la dica di mano del Moretto e parte del Tiziano ». Il Frizzoni rincara la dose: « Non va certo annoverata fra le migliori del Moretto... vi si nota una certa pesantezza sia nelle forme, sia nel colorito, una intonazione rossastra nell'incarnato delle figure alquanto ordinarie che ricorda il Moroni... Questa discesa dello Spirito Santo è di effetto alquanto studiato ed accademico, nonostante certi pregi nell'invenzione, in ispecie nella bella prospettiva e nei motivi architettonici ».

Il Cavalcaselle, che pur mostra una sensibilità altissima nel valutare i fatti pittorici, la giudica (ma quale sarà la responsabilità del Crowe) di poco valore, di intonazione oscura e figure triviali. Un bel campionario d'incomprensione per i fatti più importanti del Moretto seriore. Tale incomprendimento si placa un attimo di fronte al contenuto del Presepio delle Grazie ed alla assolutezza dell'Ecce Homo della galleria bresciana, per il quale tuttavia fu formulato il balordo giudizio di non finito. Nessuna meraviglia quindi se, in questa generale incomprendimento, il Frizzoni chiami la *Adorazione dei Pastori* (75) oggi alla Tosio, più tozza, meno ispirata delle altre, al qual giudizio il Da Ponte in uno scatto di indipendenza si ribellava affermando che si tratta d'una delle opere più notevoli del pittore; ma non vorrei che questa affermazione nascesse nel Da Ponte dai nessi contenutistici dell'opera qui come nel Presepe delle Grazie e nell'Ecce Homo di Brescia. Evidentemente è l'opera che chiude brillantemente in senso moderno la serie delle natiuità del Bonvicino e la sua pittura.

Un'opera vivace piena di movimento nel gruppo centrale con quel putto che puntando le mani ed i piedi già sufficientemente saldi tenta di sfuggire alla vigile guardia delle braccia della Vergine. Una vivacità che si ripercuote nel come vengono trattate le altre figure. Rotta la simmetria compositiva esse si dispongono liberamente e si aggruppano con una libertà dai vincoli della tradizione e della urbana

cortesìa infischandosene del Putto e della Vergine e pure di noi spettatori, una istantanea felice della vita di Gesù Bambino scattata di sorpresa come in certi reportages giornalistici, e l'inquadratura che ne è uscita ha tutte le sorprese che una rapida fotografia può serbare.

E' questa mancanza di suggestione delle figure, è l'aria così scanzonata che pervade tutta la scena, dal pastore gozzuto all'asino ragliante, che ci fa pensare alla futura pittura di genere in cui sbocca il verismo narrativo del Moretto nel seicento.

E' proprio da questo Presepio, in cui però la Vergine tiene ancora di una saldezza e di una bellezza corporea sicuramente ancorate ai canoni cinquecenteschi, che la pittura narrativa del Moretto termina indicando la nuova via da percorrere. Altre volte scrissi: « Ridotta la scena sacra a fatto di cronaca spicciola il Moretto si trova nelle migliori condizioni per darci un capolavoro » e qui Moretto conchiude nel migliore dei modi la lunga strada del suo realismo idealizzato, premessa necessaria al verismo che verrà.

Anche certi gonfiamenti e movimenti delle vesti, insoliti in lui, e che ricordano i raggiungimenti di alcune opere tarde del Romanino, possono a maggior ragione venire spiegati come un imbarocchimento, un appesantirsi nel momento stesso in cui il pittore avrebbe avuto bisogno invece di una maggiore nervosità in senso di agile movimento. Perchè tutta questa ultima parte del Moretto è dominata, e sembra impossibile, dalla incapacità del pittore a dipingere dei movimenti in atto e non a fissarne solamente l'inizio o la fine.

E' proprio questo limite a far cadere il Moretto verso la fine, anzi nelle sue ultime opere, in un appesantimento di forme che se in questa Adorazione sono ancora sorvegliatissime, in altre successive, come nella Deposizione di Nuova York, creano dei giganti di piombo ove ogni bellezza d'arte è sfiorita. I moduli larghi d'imitazione romaniniana cari al Bonvicino non vanno più in là delle dimensioni. Anche per il Moretto avviene ciò che il Palucchini ha magistralmente individuato nel Tintoretto « l'autocritica incessante si trasforma in un conformismo spesso adagiato sull'elemento lessicale e sintattico già scoperto senza un'ulteriore cura di perfezio-

narlo, con un facile adattamento alla ripetizione ». Il Moretto di quest'ultimo periodo dormicchia volentieri e spesso sonnecchia svogliato; allora le sue opere divengono pesanti e trite ingenerando confusione fra l'opera sua e quella dei suoi scolari come nelle ultime tele della cappella del Sacramento nel Duomo vecchio di Brescia, oppure s'imbarocchiscono pesanti come a Mazzano, oppure ricreano, ma stancamente, i ritmi lieti e leggeri delle sue opere giovanili come a Calvisano od i colori preziosi come nella *Incoronazione della Vergine* (78) già a S. Pietro oggi a S. Angelo. Sono queste sue abilità un poco accademiche di rifarsi uguale, o quasi uguale, a distanza di decine d'anni le peggiori nemiche di chi voglia fissare la cronologia del Moretto perchè, ripeto ancora, è facilissimo con lui pigliare un'opera della sua vecchiaia e ritenerla giovanile e viceversa. Meno facile è invece ritenere che il Moretto, secondo un sistema industriale dell'epoca facesse repliche autografe delle sue opere migliori. Opere di bottega dunque le numerose copie che oggi esistono delle SS.me Croci, della Annunciazione della Tosio, della Madonna Carantani? Io riterrei di sì, come ritengo che gli aiuti degli scolari migliori, come il Moroni ed il Galeazzi, si sovrappongono completamente alla mano del maestro in alcune opere, come, per specificare, il Moroni nella parte bassa della *Incoronazione* di S. Angelo ed il Galeazzi nella *Cena pasquale* e nell'*Abramo e Melchisedec* del Duomo vecchio, nonostante i documenti parlino del Moretto.

Ma questo investe il problema filologico della scuola del Moretto, di quel complesso di nomi noti, ma di fatti incerti e confusi tuttora nonostante che i contributi del dottor Baroncelli, miei e di altri abbiano incominciato a diradare i rovi ed a sgombrare la strada dalle erbacce. Galeazzi, Mombello, Richiedei, Richino sono nomi ed individualità con una consistenza così lieve da rendere difficile la loro differenziazione ed individuazione. Comunque sono tutti, chi più chi meno, povera gente che cerca di rabberciare alla meglio con maggiore o minore abilità un suo linguaggio pittorico mettendo insieme Moretto e manierismo padano, forme veneziane e forme tedesche in un cialdone che possiede sempre minor consistenza a mano a mano che col passar del tempo lo scolaro si allontana materialmente dal maestro.

Da questa plumbea mediocrità si stacca il Moroni bergamasco, ma anche esso si stacca solo in quel campo in cui il Moretto più che perfezionare l'arte sua, aveva semplicemente segnato delle brevi tappe, il ritratto. Nella pala sacra, dove il maestro s'era più ampiamente soffermato, il Moroni non trova di meglio che, o copiare direttamente un'opera del maestro come fa a Trento, o rabberciare alla meglio cinque o sei figure togliendone una qui una là dall'opera del Moretto come per esempio ad Orzivecchi.

Nel ritratto invece, forse perchè meno in suggestione si apre una nuova strada che, se parte da forme tipicamente morettesche, si da venir confuse con opere del Moretto, come nella Dama Sola, giungerà a quella famosissima serie di ritratti a nobili signori e signore bergamaschi dove il tic nervoso personale diventa categoria artistica. Ma anche in questo campo lo scolaro cede al maestro perchè nessun ritratto del Moroni ha la potenza suggestiva del Cavaliere di Londra o del Lettore Salvadego o del così detto Sciarra Martinengo che si librano, nonostante il loro realismo psicologico più che anatomico, in un mondo che non è tutto e solamente fisico.

B I B L I O G R A F I A

Una completa bibliografia del Moretto per tutte le opere pubblicate prima ed entro il 1898 fu data dal Da Ponte a pag. 126 e segg. del suo volume *L'opera del Moretto, Brescia* 1898; alcune pubblicazioni dimenticate nella edizione in formato grande, furono aggiunte nella edizione diamante pubblicata nello stesso anno a Brescia per i medesimi tipi.

Una bibliografia quasi completa e quel che conta di più ragionata ed aggiornata a tutto il 1941 circa si trova nel volume Gyorgi Gombosi: *Moretto da Brescia*, Holbein Verlag Basel 1943.

Una bibliografia completa per tutti i quadri esposti alla mostra bresciana della pittura del rinascimento, e sono circa un'ottantina fra i più rappresentativi, come pure per la salletta Salvadego e per la Cappella del Sacramento in S. Giovanni si trova in calce alle singole voci dei due cataloghi ufficiali della mostra. *La pittura bresciana del rinascimento* - Bergamo 1939; *Pitture del Moretto e Romanino in chiese e palazzi del Bresciano* - Brescia 1939.

Per le opere conservate nelle chiese di Brescia ottima anche se non priva di errori la bibliografia di Antonio Morassi: *Catalogo delle opere d'arte di Brescia* - Roma 1939.

Ci è parso quindi inutile ripetere un lungo elenco di scritti e ci sembra bene segnare solo la bibliografia essenziale trascrivendo invece con maggiore ampiezza la bibliografia posteriore al 1943 la completezza della quale si limita alle pubblicazioni italiane, e di carattere specifico.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BIANCALE MICHELE - *Giov. Battista Moroni e i Pittori Bresciani* - in « Arte » XVII - pagg. 289-332.
- BERENSON BERNARD - *Pittori Italiani del Rinascimento* - Milano 1940.
Pitture Italiane del Rinascimento - Milano 1939.
- CROWE and CAVALCASELLE - *A History of Painting in N. Y.* - London 1912 - Vol. III, pagg. 285-307.
- DA PONTE PIETRO - *L'opera del Moretto* - Brescia 1898.
- FENAROLI STEFANO - *Alessandro Bonvicino soprannominato Moretto da Brescia* - Brescia 1875.
- FIOTTO GIUSEPPE - *La pittura bresciana del Cinquecento a Padova* - « Bollett. d'Arte » del Min. P. I. An. VI, Serie II 1927, pagg. 305-323.
Pordenone Ignoto - Ibidem, anno 1921, pagg. 204-207.
Giovanni e Bernardino da Asola - Ibidem - anno Serie II, Ann. V 1925-26, pag. 193.
Il Moretto - In *Emporium* 1939 - Giugno.
- FLERES UGO - *La Galleria dell'Ateneo di Brescia* - « Gallerie Italiane » IV, pagg. 263-291.
- GRONAU - *Moretto* - *Thieme Becker Künstler Lexikon* ad vocem Moretto.
- JACOBSEN - *Die Gemaelde der Einheimischen Malerschule in Brescia* - In *Jahrbuch der Koen Preuss. Kunstsaml.* 1896.
- LERMOLIEFF IVAN - *Le opere dei maestri Italiani a Dresda ed a Berlino.*

LONGHI ROBERTO - *Di un libro sul Romanino* - in « L'Arte » XXIX, pagg. 144-150.

Cose bresciane del Cinquecento - in « L'Arte » Marzo-giugno 1917.

Quesiti Caravaggeschi II I precedenti - Pinacotheca.

MOLMENTI POMPEO - *Il Moretto da Brescia* - Firenze 1898.

NICODEMI GIORGIO - *Girolamo Romanino* - Brescia 1923.

Per un libro sul Romanino - in « L'Arte » XXIX, pagine 227-280.

Per gli inizi del Moretto da Brescia - « Commentari dell'Ateneo » - Brescia 1925.

VENTURI ADOLFO - *Storia della pittura italiana nel Cinquecento* - Parte quarta - Milano Hoepli.

BIBLIOGRAFIA RECENTE

BARONCELLI UGO - *Due tele cinquecentesche bresciane in San Rocco di Vicenza* - In « Commentari Ateneo di Brescia » 1946-47, pagg. 142-48.

BOSELLI CAMILLO - *Documenti al Catalogo delle opere d'arte bresciana* - Ibidem, pagg. 108-119.

Appunti al Catalogo delle opere d'arte di A. Morassi - « Commentari Ateneo di Brescia » 1942-45, pagg. 75-96.

Asterischi morettiani - « Arte Veneta » - Annata II.

Il « Moretto da Brescia » del Gombosi - in « Arte Veneta » - Annata I, pagg. 297-302.

Alexander Brixienensis - in « L'Arte » - Anno XIV, fascicolo III-IV, pagg. 95-130.

La pittura bresciana alla Mostra di Verona - in « Adamo » Anno I, n. 4.

Savoldo o Moretto - in « L'Italia » 1941 26 giugno.

Un nuovo Moretto - in « Brescia Lunedì » - Anno 1946 21 ottobre.

Di secondo e terzo ordine gli scolari del Moretto - in « Giornale di Brescia » 1949 12 marzo.

Nella bottega del Moretto lo scolaro Agostino Galeazzi - in « Giornale di Brescia » 1949 15 marzo.

Il Gonfalone delle SS.me Croci - in « Commentari Ateneo di Brescia » 1953.

BRESCIANI RENZO - *L'anno del Moretto* - in « Giornale di Brescia » 23 febbraio 1951.

Capolavori della pittura Veronese - Catalogo della Mostra a cura di Avena - Verona 1947.

Cinque secoli di pittura Veneziana - Catalogo della mostra a cura di Pallucchini - Venezia 1945.

FIOTTO GIUSEPPE - *Un'opera giovanile del Moretto* - in « Bollettino d'Arte » del Ministero P. I. N. IV ottobre-dicembre 1949.

Kunstschaetze der Lombardei - Zuerich 1948-49.

GUERRINI PAOLO - *Moretto, Romanino, Tiziano si contendono uno storico dipinto* - in « Giornale di Brescia » 1938 15 febbraio.

La Scuola del Duomo - in « Memorie storiche Diocesi di Brescia » 1951.

LONGHI ROBERTO - *Tiziano e L'ostensione delle Santissime Croci a Brescia* - in « *Arte Veneta* » Ann. I pagg. 191-192.

PALLUCCHINI - *Pittura Veneziana del Cinquecento* - Novara 1944, Parte I, pag. 42.

PANAZZA GAETANO - *Disegni del Moretto da Brescia* - in « *L'Arte* » » 1942, fasc. IV.

Pittura Veneta - Catalogo prima Mostra arte antica delle raccolte private - Venezia 1947.

Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento - Catalogo della Mostra - Brescia 1946.

COMMENTO ALLE OPERE

Si pone qui tutto l'apparato critico filologico riguardante le opere principali del Moretto di cui ci siamo serviti per tracciare il profilo dell'artista. Per questo e per non appesantire eccessivamente ed inutilmente il volume non si dà qui l'elenco completo e ragionato delle opere del Moretto. (1)

1 *Cristo e gli animali*. New York Metropolitan Museum of Art. Tela cm. 47 x 54. Già a Milano nella collezione Cereda Bonomi dove lo annota il Da Ponte la cui descrizione (desunta forse dal catalogo della vendita) non coincide colla nostra essendo la tela più corta e più bassa di due centimetri ed essendovi segnati due angeli oggi scomparsi. Comunque l'identità del quadro segnato dal Da Ponte colla tela di N. Y. è sicura. L'opera in cui difficilmente vedremmo un frammento di una composizione maggiore da unire insieme col *Cristo battezzato* di Londra, è giustamente posta nel periodo giovanile da tutti gli scrittori eccetto il Da Ponte che la vuole dell'epoca tarda dell'artista, forse ingannato dalle condizioni del quadro prima dei restauri.

Bibliografia Berenson - Pitture - pag. 322.

Da Ponte op. cit., pag. 76. Venturi Ad. « Storia della pittura » pag. 119 - Eisler « Arte in America » Vol. XXIII, 1935, pag. 137. Gombosi « Il Moretto » pag. 110 (catalogo opere).

2 *Cristo Crocifero*. Bergamo Accademia Carrara. Tav. ad olio cm. 79x62. Già datata MDXVIII (la data scomparve a causa di un malcauto restauro). Attribuita dai vecchi cataloghi a Tiziano, fu rivendicata al Moretto dal Morelli ed è oggi riconosciuta come tale da tutta la critica nonostante la scomparsa della data che viene ritenuta ugualmente originale. Ne fa eccezione il Nicodemi che la crede di un anonimo bresciano.

Bibliografia. « La Pittura bresciana del rinascimento » pag. 183 (vi è la bibliografia completa fino al '39). Boselli « Alexander Brixien-sin » pag. 99. Gombosi op. cit. pag. 91.

(1) Delle misure vien segnata prima l'altezza e poi la larghezza.

- 3 *Cristo e la Samaritana*. Bergamo Accademia Carrara. Tela ad olio cm. 40x33. Già nelle collezioni Lechi e Morelli.

Bibliografia. «La pittura bresciana del rinascimento» pag. 181. Boselli «Alex. Brix.» pag. 99. Gombosi op. cit. pag. 92, la data erroneamente verso il 1530-32. Boselli, «Il Moretto del Gombosi» pag. 299.

- 4 *I Santi Faustino e Giovita*. Lovere S. Maria in Valvendra. Tele a tempera cm. 485 x 215. Lati interni di un complesso di ante da identificarsi con quelle fatte fare al Moretto ed al Ferramola nel 1516-18 per il Duomo vecchio di Brescia, sono fra le opere la cui attribuzione è più combattuta e discussa, preferendovi molti vedere la mano del Romanino. Ma gli ultimi documenti pubblicati dal Guerrini e dal Boselli tolgono ogni dubbio dimostrando che le ante del Duomo di Brescia vennero collocate in sito la festa dell'Assunzione del 1518 che è la data (15 agosto) che porta la Annunciazione del Ferramola.

Bibliografia. «La Pittura bresciana», pagg. 101-102. Bibliografia posteriore: Boselli Camillo «Alex. Brix.» pagg. 100-104 colla pubblicazione dei documenti Idem «Il Moretto», pag. 298. Idem «Documenti inediti», pagg. 12-13. Guerrini «La Cappella del Duomo vecchio» in «Note d'archivio musicale», Roma 1933. Gombosi op. cit., pag. 107.

- 5 *L'Angelo nunziante e la Madonna nunziata*. Brescia S. Nazzaro. Tele a tempera cm. 429x224 (Madonna) 425x224 (l'Angelo). Molto probabilmente ante d'organo della vecchia chiesa citate da varie guide antiche e recenti con varie attribuzioni (Moretto, Ferramola, Caylina). Riproposte come Moretto da Morassi (Catalogo pag. 541) l'attribuzione fu accettata da Boselli, Panazza e Lechi il quale in un primo tempo («Pitture del Moretto e del Romanino») le aveva espunte dal catalogo delle opere del Moretto. Furono alla mostra del 1946 in Brescia.

Bibliografia. Morassi. Catalogo pag. 441 (con bibliografia antica). Boselli «Alexander Brix.», pagg. 105 e 124. Idem «Il Moretto», pagina 298.

- 6 Floriano Ferramola. *L'Annunciazione*. Lovere S. Maria in Valvendra. Tela a tempera cm. 485x215. Faccia esterna del complesso di ante datata «1518: 15 aug.».

- 7 Paolo da Caylina Giovane e Moretto. *Flagellazione dei Santi Titolari e loro martirio*. Brescia S. Nazzaro. Tele a tempera cm. 540 x 239. Lato interno del complesso d'ante d'organo. Variamente attribuite, furono esposte come Caylina alla mostra bresciana 1946.

Bibliografia. Morassi. Catalogo pag. 440. Boselli «Appunti al Catalogo» pag. 490. Idem «Alex. Brix.» pag. 105. Idem «Il Moretto» pag. 298; «Pitture in Brescia» pagg. 106-107 (Panazza) nella prima edizione si pensava ad una collaborazione Caylina-Romanino, nella seconda si preferisce sostituire al Romanino il Moretto.

- 8** Moretto. *Madonna adorante il Bambino*. Bergamo S. Alessandro in colonna. Tela a tempera 129x92. Una copia trovasi a Brescia in San Nazzaro opera con ogni probabilità di Callisto Piazza.
- Bibliografia. «La pittura bresciana» pag. 158. Boselli «Alex. Brix.» pagg. 106 e 108. Idem «Il Moretto» pagg. 298-99. Idem «Apporti al Catalogo» pag. 96. Gombosi op. cit. 91.
- 9** Moretto. *Il Cristo passo e i Santi Girolamo e Dorotea*. Brescia Santa Maria Calchera. Tela a tempera cm. 120x140.
- Bibliografia. «La pittura bresciana», pag. 161 (con bibliografia precedente). Boselli «Alex. Brix.» pag. 106. Gombosi op. cit. pag. 97.
- 10** Moretto. *Madonna col Bambino e due Santi*. Londra Nation. Gallery. Tavola ad olio cm. 45x63. Già nelle collezioni Averoldi e Layard.
- Bibliografia. Berenson «Pitture» pag. 321. Boselli «Alex. Brix.» pag. 100. Cavalcaselle op. cit. (ediz. Borenius) pag. 306. Fleres «La Galleria dell'Ateneo di Brescia» in «Gallerie Italiane» IV pag. 165. Gronau in «Thieme Becker Lexikon» ad vocem. Gombosi op. cit. pag. 106. Venturi op. cit. pag. 121, fig. 108.
- 11** Moretto. *L'incoronazione della Vergine e Santi*. Brescia S. Giovanni Evan. Tavola ad olio (lunetta) cm. 184x374. Opera discussa assai come attribuzione per la firma DIVIS OPT. MAX. / ALEXANDER BRIX / FACIEBAT. Ricchissima la bibliografia completa in Lechi «Pitture del M. e del Romanino» pag. 15. Bibliografia posteriore Morassi Catalogo pagg. 308-9. Boselli «Alex. Brix.» pagg. 95-97 e 106-110. Boselli «Appunti al Morassi» pag. 84. Fiocco «Il Moretto». Gombosi op. cit. pag. 96. «Pitture a Brescia» pagg. 58-59.
- 12** Moretto. *Madonna e Santi*. San Gregorio alle Alpi Parrocchiale. Tavola ad olio cm. 180 x 145. Già attribuita al Morto da Feltre venne data al Moretto da Fiocco che la data giustamente verso il 1520.
- Bibliografia. Biasuz «I pittori feltrini» catalogo della Mostra di Feltre 1948 pag. 13. Fiocco Giuseppe «Un'opera giovanile del Moretto» in «Bollettino d'Arte» del Ministero P. I. pag. 330 e segg.
- 13** Moretto. *Lo Stendardo delle SS.me Croci*. Brescia Pinacoteca Tosio-Martinengo. Tela ad olio cm. 224-152. Molto probabilmente si tratta del gonfalone che il vescovo Mattia Ugoni ottenne di poter fare coi soldi offerti dal Comune nel 1520 come si desume dal libro delle Provvisioni del Comune di Brescia 1520 ca 29 ma senza che ne sia indicato, come vorrebbe il Guerrini, nel Romanino l'autore. Già nella Cappella delle SS.me Croci in Duomo vecchio donde passò insieme col *Cristo* e *l'Angelo* nella Loggia donde alla Pinacoteca. Venne attribuito al Romanino, all'Alexander Brixiensis ed ultimamente dal Longhi al Tiziano.
- Bibliografia. «La Pittura bresciana del Rinascimento» pag. 137 (colla bibliografia precedente). Boselli «Alex. Brix.» pagg. 110-111. Gombosi op. cit. pagg. 21 e 99. Guerrini Paolo «Moretto, Romanino, Tiziano si contendono uno storico dipinto» in «Giornale di Brescia»

15 febbraio 1948. (Vi si attribuisce il quadro al Moretto datandolo verso il 1530). *Kunstschaetze der Lombardei* pag. 274. Longhi «Calepino Veneziano» in «*Arte Veneta*» I (1947) pagg. 191-192. Boselli in «*Commentari dell'Ateneo di Brescia*» 1953.

- 14 Moretto. *La Madonna del Carmelo*. Venezia Galleria dell'Accademia. Tela ad olio cm. 272x298. Già nelle collezioni Ottoboni e Canova. Anticamente attribuita al Pordenone venne data al pittore bresciano da Fiocco nel 1921. Il Nicodemi ne faceva un'opera del fantomatico Alexander Brixiensis.

Bibliografia. «*La pittura bresciana del Rinascimento*» pag. 139 (con la bibliografia precedente). Boselli «*Alex. Brix.*» pag. 111. Gombosi op. cit. pag. 113 (datazione troppa tarda). Marconi Sandra «*Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*» Catalogo pag. 70.

- 15 Moretto. *Madonna in gloria e Santi e donatori*. Brescia S. Giovanni Evangelista. Tavola ad olio cm. 310 x 209. Opera anche questa come il lunettone firmata ALEXANDER BRIX./F. e quindi attribuita dal Nicodemi al fantomatico Alessandro Rumani alias Brixiensis.

Bibliografia. Morassi «*Catalogo*» pagg. 299-300 (colla bibliografia precedente). Boselli «*Apporti al Morassi*» pag. 84. Idem «*Alex. Brix.*» pag. 96 e 113. Idem «*Asterischi morettiani*» pag. 1. Gombosi op. cit. pag. 95. Lechi «*Dipinti del Moretto e Romanino*» pag. 89. Fiocco «*Moretto*» in «*Emporium*» 1939 pag. 304. «*Pitture in Brescia*» pagg. 56-57.

- 16 Moretto. *Madonna e Santi*. Brescia S. Maria delle Grazie. Tela ad olio centinata cm. 328x213.

Bibliografia. «*La pittura bresciana del Rinascimento*» pag. 125 (colla bibliografia precedente). Boselli «*Alex. Brix.*» pag. 112. Gombosi op. cit. pag. 97.

- 17 Moretto. *Madonna in gloria Santi e donatore*. Manerbio Parrocchiale. Tela ad olio cm. 348x232.

Bibliografia. «*Pitture in Brescia*» pagg. 60-61. Gombosi op. cit. pag. 107.

- 18 Torbido. *S. Antonio, Sebastiano e Rocco*. Salò Duomo. Tavola ad olio cm. 262x1919. Attribuita al Moretto dal Morelli (op. cit. pag. 406) dal Mucchi («*Il Duomo di Salò*» pag. 357) e dal Beresone (op. cit. pag. 322) e come tale esposta alla mostra bresciana col n. 67; tale attribuzione viene accolta dal Gombosi op. cit. pag. 113. Contro l'attribuzione al Moretto si sono pronunciati il Venturi e il Da Ponte che non la citano nei loro elenchi. La Viane, seguendo la vecchia attribuzione dello Sgulmero, lo attribuì al Torbido seguita da Fiocco (comunicazione verbale) e da Boselli.

Bibliografia. Berenson «Pitture del Rinascimento» pag. 322. Boselli «Alexander Brix.» pagg. 113-144. Gombosi op. cit. pag. 113. Mucchi «Il Duomo di Salò» pag. 357. Morelli «Le opere dei maestri italiani» pag. 406. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 141. Sgulmero «Il Moretto a Verona». Viane «Il Torbido» Verona 1933 pagina 26.

- 19 Bernardino da Asola (?). *La Sacra Notte*. Tela ad olio cm. 85x75. Attribuzione al Moretto formulata dal Longhi ed accettata anche dal Berenson.

Bibliografia. Marconi «Le Gallerie dell'Accademia di Venezia» pagina 85.

- 20 Moretto. *La caduta della manna*. Brescia S. Giovanni Evangelista. Tela ad olio cm. 205x241.

- 21 Moretto. *Sei Profeti*. Brescia S. Giovanni. Tela ad olio cm. 98x98.

- 22 Moretto. *Due Evangelisti*. Brescia S. Giov. Tela ad olio cm. 205x98.

- 23 Moretto. *Ultima Cena*. Brescia S. Giovanni. Tela ad olio (lunetta) cm. 260x520.

- 24 Moretto. *Elia e l'Angelo*. Brescia S. Giov. Tela ad olio cm. 205x241. Opere fatte per ordine della Scuola del Santissimo Sacramento fra il 1521 e il 1524 come si desume dal contratto pubblicato dal Fenaroli ed attribuibili tutte al Moretto. Unica discussione, quella che verte sui profeti dei quali alcuni (Davide, Geremia, Daniele, Aggeo, Michea, Osea) sono del Moretto altri del Romanino. Ma, alcuni (Venturi) vorrebbero che tutte le dodici tele coi profeti fossero del Moretto, mentre altri (Longhi) vorrebbero vedere in esse l'opera di un terzo artista che il Nicodemi identifica con Alessandro Rumani alias Brixianensis.

Bibliografia. Lechi «Pitture del Moretto e del Romanino» pagg. 12-13 con la bibliografia precedente). Boselli «Alex. Brix.» pagg. 114-120. Boselli «Il Moretto» pag. 300, pagg. 1 e 2. Gombosi op. cit. pagg. 96 e 97. «Pitture in Brescia» pagg. 50-52.

- 25 Moretto. *S. Girolamo*. Vienna Collezione Liechtenstein. Tela ad olio cm. 38 x 30.

Bibliografia. Boselli «Alex. Brix.» pag. 115. Berenson op. cit. pag. 323. Gombosi op. cit. pag. 115.

- 26 Moretto. *Davide*. Brescia S. Giovanni Evangelista. Tela a tempera (predella della pala d'altare maggiore) cm. 60x154.

Bibliografia. Boselli «Asterischi morettiani» pagg. 2-3. Gombosi op. cit. pag. 95. Morassi «Catalogo» pagg. 299-300. «Pitture in Brescia» pag. 56.

27 Moretto. *Mosè fa scaturire l'acqua*. Brescia Collezione Bettoni-Caz-
zago. Tela ad olio cm. 163x89.

28 Moretto. *Ebbrezza di Noè*. Chiari Collezione Mazzotti. Tela ad olio
cm. 163 x 79.

Insieme con una terza tela *La piaga dei serpenti* ora a Milano fanno
parte di un ciclo biblico che una nota di un vecchio proprietario
indica esistente in S. Giovanni Evangelista in Brescia.

Bibliografia. Boselli «Alex. Brix.» pagg. 117 e 119. Gombosi op.
cit. pagg. 102-103. «La pittura bresciana del Rinascimento» pagi-
ne 145-47-49 (con la bibliografia precedente).

29 Moretto. *L'Assunzione di Maria*. Brescia Duomo vecchio. Tela ad
olio cm. 472x310. Fu ordinata al Moretto nel 1524 e terminata
nel 1526.

Bibliografia. Boselli «Alex. Brix.» pag. 119. Idem «Appunti al
Morassi» pag. 79. Idem «Il Moretto» pag. 299. Fiocco «Il Moretto»
«Emporium» 1939 pag. 394. Gombosi op. cit. pag. 94. Morassi «Ca-
talogo» pagg. 184-196 (con bibliografia precedente). «Pitture in Bre-
scia» pagg. 54-55.

30 Moretto. *Cena in Emmaus*. Brescia Pinacoteca Tosio - Martinengo.
Tela ad olio cm. 147 x 305. Già nella chiesa di S. Luca forse prove-
niente dalla abbazia di Rodengo, pervenuto nel 1882 al Comune
di Brescia.

Bibliografia. Boselli «Alex. Brix.» pagg. 119-120. Fiocco «Il Mo-
retto». Gombosi op. cit. pag. 100 (ritiene l'opera del periodo 1532-35
ed il disegno di Copenaghen come schizzo preparatorio). «La pit-
tura bresciana del Rinascimento» pag. 117 (con la bibliografia pre-
cedente). Anche i compilatori del catalogo pensano al disegno di Co-
penaghen come un primo pensiero, però con qualche incertezza.

31 Moretto. *Ritratto di Cavaliere*. Londra National Gallery. Tela ad
olio cm. 198 x 88. Datata MDXXVI. Già nella coll. Fenaroli di Brescia.

Bibliografia. Berenson op. cit. pag. 321. Boselli «Alex. Brix.» pagi-
na 121. Crowe e Cavalcaselle «Hist. Painting in N. Y.» (ed Bore-
nius) pag. 299. Da Ponte «L'opera del Moretto» pag. 96. Fiocco
«Il Moretto». Gronau in «Thieme Becker Lexikon». Gombosi op.
cit. pag. 105. Venturi A. op. cit. pag. 150.

32 Moretto. *Ritratto di Lettore*. Brescia Collezione Salvadego. Tela ad
olio cm. 96x79. Variamente attribuito al Lotto dal Moschini, al Sa-
voldo dal Gombosi, fu esposto col nome del Moretto alla Mostra
bresciana del 1939.

Bibliografia. Boselli «Alexan. Brix.» pagg. 121-122. Idem «Il Mo-
retto» pag. 300. Fiocco «Il Moretto». Gombosi op. cit. pag. 117.
«La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 199 (con bibliografia
generale).

- 33** Moretto. *La Pietà*. Richmond. Collezione Cook. Tavola ad olio di cm. 173x97. Già attribuita a Cesare Magni fu rivendicata al Moretto dal Frizzoni. Il Gombosi la ritiene erroneamente giovanilissima datandola verso il '20 e capovolgendo i rapporti col Civerchio.

Bibliografia. Berenson op. cit. pag. 322. Borenius « Catalogue of Pictures at Doughty House » pag. 184. Boselli « Il Moretto » pag. 297. Da Ponte op. cit. pag. 102. Crowe e Cavalcaselle op. cit. pag. 306. Gronau in « Thieme Becker » ad vocem. Venturi A. op. cit. pag. 122.

- 34** Moretto *Madonna e i Ss. Sebastiano e Rocco*. Pralboino Parrocchiale. Tela ad olio centinata cm. 273 x 183.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 112 (forse la datazione proposta è troppo tarda. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 107 (con la bibliografia precedente).

- 35** Moretto. *L'Assunta*. Milano Brera. Tavola ad olio cm. 148x59.
Moretto. *S. Chiara e S. Caterina*. Ibidem. Tavola ad olio cm. 104x60.
Moretto. *S. Girolamo e S. Paolo*. Ibidem. Tavola ad olio cm. 104x60.
Moretto. *S. Francesco d'Assisi*. Ibidem. Tavola ad olio cm. 113x59.
Moretto. *Due angeli adoranti*. Gardone V. T. Tavola sagomata di cm. 35 x 60.

Moretto. *S. Bonaventura ed Antonio*. Parigi Louvre. Tavola ad olio cm. 133 x 60.

Moretto. *S. Bernardino e S. Ludovico*. Ibidem. Tavola ad olio di cm. 113x60. Componevano un polittico proveniente dalla chiesa di S. Bernardino di Gardone dove è rimasta ancora la cornice che lo racchiudeva. Passarono a Brera in seguito alle leggi napoleoniche e da Brera al Louvre per cambii. Ultimamente (1946) furono ritrovati i due angeli che sono i gattoni del polittico colla loro cornice originale. Il Gombosi ritiene che l'Assunta ed i Santi di Brera siano opera del Moroni copiati da opere del Moretto. Contro tale attribuzione Boselli opina trattarsi di opere autografe del maestro bresciano.

Bibliografia. Boselli « Un nuovo Moretto » in « Brescia del lunedì » 21 ottobre 1946. Boselli « Il Moretto » pag. 302. Gombosi op. cit. pagg. 66, 108, 111, 119. « La pittura bresciana del Rinascimento » pagg. 188-192 (colla bibliografia precedente).

- 36** Moretto. *Madonna e Santi* (Pala di S. Eufemia). Brescia Pinacoteca Tosio. Tavola ad olio centinata cm. 331 x 217. Già in S. Eufemia.
Bibliografia. Boselli « Il Moretto » pag. 300. Gombosi op. cit. pagine 100-101. Panazza « Disegni del Moretto da Brescia » in « L'Arte » anno 1942 fasc. IV pagg. 201-202. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 123 (colla bibliografia precedente).

- 37** Moretto. *S. Margherita, S. Francesco e S. Girolamo*. Brescia S. Francesco. Tavola ad olio cm. 250x204. Datata MDXXX.

Bibliografia. Boselli « Il Moretto » pag. 300. Gombosi op. cit. pag. 95. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 111 (colla bibliografia precedente).

- 38 Savoldo. *Ritratto di Dama*. Vienna Kunsthistorisches Museum. Tela ad olio cm. 100x82. Attribuita variamente al Beccaruzzi, a Bonifacio, al Florigerio, venne rivendicata al Moretto dal Gluek, dal Baldass e dal Venturi. Ultimamente aderirono a detta attribuzione anche il Gombosi ed il Fiocco.

Bibliografia. Baldass « Die venezianer Denkmäler in der Wiener G. Galerie » in « Belvedere » V, 5, pagg. 89-91. Boselli « Savoldo o Moretto? » in « L'Italia » 26 giugno 1941. Idem « Il Moretto » pag. 299. Fiocco « Un'opera giovanile del Moretto » pag. 331. Gluek « Eine Frauenbildniss von Moretto » in « Pantheon » pag. 490. Gombosi op. cit. pag. 114. Venturi op. cit. pag. 185.

- 39 Moretto. *La Madonna di Paitone*. Paitone Santuario. Tela ad olio cm. 226x177. Databile verso il 1533.

Bibliografia. Boselli « Il Moretto » pag. 300. Gombosi op. cit. pagina 111 (la ritiene molto più tarda datandola verso il 1550). « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 169 (colla bibliografia precedente).

- 40 Moretto. *S. Giustina ed un donatore*. Vienna Kunsthistorisches Museum. Tela ad olio cm. 198x137.

Bibliografia. Berenson « Pittori italiani » pag. 237. Idem « Pitture Italiane » pag. 323. Biancale « G. B. Moroni ed i pittori bresciani » pag. 292. Boselli « Il Moretto » pag. 300. Crowe e Cavalcaselle op. cit. pag. 293. Da Ponte op. cit. pag. 104 (con bibliografia completa fino al '98). Fiocco « Il Pordenone Ignoto » in « Bollettino d'Arte » 1921 pag. 207. Idem « Il Moretto » in « Emporium » 1939. Gronau in « Thieme Becker Lexikon ». Gombosi op. cit. pag. 114 (con breve storia del quadro: 1662 passaggio dalla Hoffburg di Innsbruck al Castello di Ambras col nome di Tiziano e di qui a Vienna col nome di Pordenone). Longhi « Quesiti caravaggeschi. I precursori » pag. 269. Venturi A. op. cit. pag. 156.

- 41 Moretto. *Il sacrificio di Isacco*. Brescia Duomo vecchio. Tela a tempera (lunettone) cm. 477x206. Databile 1534. Ritenuto da alcuni assai giovanile e da altri opera della vecchiaia del Moretto, ha trovato finalmente la sua datazione esatta dai documenti ultimamente pubblicati.

Bibliografia. Boselli « Appunti al Morassi » pag. 79. Idem « Alexander Brix. » pagg. 105-106. Idem « Il Moretto » pag. 299. Idem « Documenti inediti di storia d'arte bresciana » pag. 118. Gombosi op. cit. pag. 94. Morassi op. cit. pag. 181 (colla bibliografia precedente). « Pitture in Brescia » pag. 60.

- 42 Moretto. *Elia dormiente*. Brescia Duomo vecchio. Tela ad olio cm. 226x246. Databile 1531.

Bibliografia. Boselli « Il Moretto » pag. 300. Idem « Documenti inediti di storia bresciana » pag. 118. Gombosi op. cit. pagg. 94-95. « La pittura del Rinascimento » pag. 213 (colla bibliografia precedente).

- 43 Moretto. *Tre Santi*. Brescia Pinacoteca Tosio - Martinengo. Tela ad olio cm. 315 x 203. Già in S. Maria delle Grazie.

Bibliografia: Gombosi op. cit. pag. 100. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 131 (colla bibliografia precedente).

- 44 Moretto. *S. Antonio*. Milano Museo Civico. Tela ad olio cm. 47x64. Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 109. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 187 (colla bibliografia precedente).

- 45 Moretto. *Il martirio di S. Pietro martire*. Milano Ambrosiana. Tela ad olio cm. 310x163. Proviene dalla chiesa di S. Francesco di Bergamo. Bibliografia. Bartoli Francesco «Le pitture ecc. di Bergamo» Vicenza 1774 pag. 19. Berenson «Pitture ecc.» pag. 321. Crowe e Cavalcaselle op. cit. pag. 304. Da Ponte op. cit. pagg. 73-74 (con bibliografia precedente). Fiocco op. cit. in «Emporium». Gronau in «Thieme Becker». Gombosi op. cit. pag. 108. Longhi «Quesiti caravaggeschi» pag. 275. Ridolfi op. cit. pag. 265.

- 46 Moretto. *Il Roveto ardente*. Brescia Pinacoteca Tosio - Martinengo. Affresco su tela cm. 340x235.

- 47 Moretto. *Sei Profeti*. Brescia Collezione Brognoli. Affresco su tela cm. 129 x 93.

Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 102. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 153 (colla bibliografia precedente).

- 48 Moretto. *La Conversione di Paolo*. Milano S. Maria, presso S. Celso. Tela ad olio cm. 306 x 146. Firmata ALEXANDER MORETTUS BRIX: F.

Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 109. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 143 (colla bibliografia precedente).

- 49 Moretto. *La strage degli Innocenti*. Brescia S. Giovanni. Tavola ad olio centinata cm. 231x141. Databile fra il 1530 ed il 1532.

Fu fatta fare per testamento da Innocenzo Casari datata 15 settembre 1530 e collocata sull'altare (Pandolfo Nassino) il 27 dic. 1532. Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 96. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 151. (colla bibliografia precedente).

- 50 Moretto. *Madonna e i Ss. Martino e Caterina*. Porzano Parrocchiale. Bibliografia. Guerrini «I rettori della Parrocchia di Porzano» pag. 13.

- 51 Moretto. *Incoronazione della Vergine*. Brescia. S. Nazzaro e Celso. Tavola ad olio cm. 290x199.

Moretto. *Adorazione dei pastori*. Tavola ad olio cm. 35x57 (Predella della precedente).

Bibliografia. Boselli «Appunti al Morassi» pag. 94. Gombosi op. cit. pag. 98. Morassi «Catalogo» pagg. 456-458. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 109 (con la bibliografia precedente). «Pitture in Brescia» pagg. 62-63.

- 52 Moretto. *La Predica del Battista; L'Addio del Battista*. Brescia San Giovanni. Tele a tempera cm. 443x231.
Moretto. *I Santi Giovanni Battista e l'Evangelista*. Brescia. Ibidem. Tela a tempera cm. 432 x 203. Complesso di portelle d'organo di cui le seconde erano le ante esterne. Trascurati da molti critici furono esposti alla Mostra del 1946.
Bibliografia. Boselli « Asterischi morettiani » pagg. 6-10. Gombosi op. cit. pagg. 95-96. Lechi op. cit. pagg. 89-90. Morassi « Catalogo » pagina 306 (colla bibliografia precedente). « Pitture in Brescia » pagine 59 e 67-68.
- 53 Moretto. *Fatti della vita di San Pietro*. Brescia S. Cristo. Tele a tempera cm. 446x248.
Moretto. *S. Pietro e S. Paolo reggono la Chiesa*. Brescia S. Angelo. Tela a tempera cm. 438x200. Complesso di portelle d'organo già in S. Pietro in Castello.
Bibliografia. Boselli « Asterischi morettiani » pag. 10. Gombosi op. cit. pagg. 93-94. Morassi op. cit. pagg. 77 e 130. « La pittura bresciana del Rinascimento » pagg. 93-95 (con la bibliografia precedente). « Pitture in Brescia » pag. 71.
- 54 Moretto. *S. Antonio Abate*. Auro Santuario. Tela ad olio cm. 197x148.
Bibliografia. Boselli « Asterischi morettiani » pag. 10. Gombosi op. cit. pagg. 103-104. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 211. (colla bibliografia precedente).
- 55 Moretto. *Madonna e S. Nicolò*. Brescia Pinacoteca Tosio. Tela ad olio cm. 245 x 192. Datata MDXXXIX. Già nella Chiesa dei Miracoli.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 100. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 115 (colla bibliografia precedente).
- 56 Moretto. *Madonna e Santi*. Bergamo S. Andrea. Tela ad olio di cm. 225 x 173.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 91. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 113 (colla biografia precedente).
- 57 Moretto. *Ritratto virile*. Brescia Pinacoteca Tosio. Tela cm. 115x101.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 101. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 205 (colla bibliografia precedente).
- 58 Moretto. *Ritratto Layard*. Londra National Gallery. Tela ad olio cm. 103 x 88.
Bibliografia. Berenson « Pitture italiane » pag. 321. Da Ponte op. cit. pag. 84 (colla bibliografia precedente). Gronay in « Thieme Becker Lexikon ». Gombosi op. cit. pag. 105. Venturi op. cit. pag. 180.
- 59 Moretto. *Madonna e Santi*. Brescia S. Clemente. Tela ad olio centinata cm. 421x280. Databile 1548.

- Bibliografia.** Gombosi op. cit. pag. 93. Morassi « Catalogo » pagg. 117-18. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 97 (colla bibliografia precedente).
- 60 Moretto. *Madonna Annunziata e Santi.*** Asola Duomo. Tele a tempera cm. 235 x 117.
Bibliografia. Berenson « Pitture » pag. 319. Besutti « La chiesa cattedrale di Asola » pagg. 45, 46, 47 e 77, 78, 79. Cagnola « La cattedrale di Asola ». Catalogo degli oggetti d'arte della provincia di Mantova. Ad locum. Da Ponte. op. cit. pagg. 65-66 (edizione diamante 107). Gombosi op. cit. pag. 91. Paglia « Il giardino ecc. ms. A IV 9 carta 33. Panazza « I disegni del Moretto », pubblica il disegno preparatorio dell'Isaia. « Pitture in Brescia » pag. 53. Rovetta e Manziana in « Commentari dell'Ateneo di Brescia » 1898. Ruzzenenti « Lettere ». Venturi op. cit.
- 61 Moretto. *Madonna e cinque Sante.*** Verona S. Giorgio. Tela ad olio cm. 288x193. Firmata e datata ALEXANDER MORETTUS BRIX: / F / MDXL.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 114 (colla bibliografia antica) da aggiungere Da Ponte op. cit. pag. 87. Berenson « Pitture » pag. 323. Flores op. cit. pagg. 267-271. Fenaroli op. cit. pag. 21. « Capolavori della pittura veronese » pag. 3. Venturi op. cit. pagg. 47-78.
- 62 Moretto. *Cinque Sante.*** Brescia S. Clemente. Tela ad olio centinata cm. 259 x 176.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 94. Morassi « Catalogo » pagg. 115-116. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 91 (colla bibliografia precedente).
- 63 Moretto. *Sant'Orsola.*** Brescia S. Clemente. Tela ad olio centinata cm. 245 x 167.
Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 93. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 133 (colla bibliografia precedente).
- 64 Moretto. *Madonna e tre Santi.*** Pinacoteca di Brera. Tela ad olio centinata cm. 255x185. Databile prima del 1543.
Bibliografia. Da Ponte op. cit. pag. 72 la dice proveniente da San Bernardino di Gardone V. T. Gombosi op. cit. pag. 108. Berenson « Pitture » pag. 321. Crowe e Cavalcaselle op. cit. pag. 309. Flores op. cit. pag. 266. Venturi op. cit. pag. 172-74.
- 65 Moretto. *Madonna e Santi.*** Verona S. Eufemia. Tela ad olio centinata cm. 330 x 200.
Bibliografia. Berenson op. cit. pag. 323. Boselli « La Mostra di Verona » in « Adamo » 20 dicembre 1947. Da Ponte op. cit. pag. 85 (colla bibliografia precedente). Fenaroli op. cit. pag. 52. Gombosi

op. cit. pag. 114. Gronau in «Thieme Becker Lexikon». «I capolavori della pittura veronese» pag. 3 dove erratamente si mette in correlazione questa pittura del Moretto coi pittori veronesi Torbido e Brusasorzi da cui il Moretto sarebbe stato influenzato.

- 66 Moretto. *Cristo Eucaristico e due Santi*. Castenedolo Parrocchiale. Tela ad olio cm. 264x175.

Bibliografia. Da Ponte op. cit. pag. 56 (colla bibliografia precedente). Geroldi «Castenedolo» pag. 75. Gombosi op. cit. pag. 103. Lechi op. cit. pag. 91. Molmenti op. cit. pag. 86. «Pitture in Brescia» pag. 69.

- 67 Moretto. *Madonna, Santi e donatore*. Pralboino Parrocchiale. Tela ad olio centinata. pag. cm. 356x225.

Bibliografia. Berenson «Pitture» pag. 322. Boselli «Il Moretto» pag. 301. Da Ponte op. cit. pag. 60. Fenaroli «Il Moretto» pag. 50. Gombosi op. cit. pag. 112 (identifica l'aiuto che ha dipinto il donatore nel Moroni). Lechi op. cit. pag. 92. Molmenti op. cit. pag. 86. Paglia op. cit. pag. 23. «Pitture in Brescia» pagg. 64-65. Ransonnet op. cit. pag. 24. Venturi op. cit. pag. 204.

- 68 Moretto. *Cristo e due Profeti*. Brescia S. Nazzaro. Tela ad olio cm. 290x198. Databile fra il 1541 ed il 1542.

Bibliografia. Boselli «Appunti al Morassi» pag. 86. Gombosi op. cit. pag. 98. Morassi «Catalogo» pagg. 445-446 (colla bibliografia precedente).

- 69 Moretto. *Pala Luzzago*. Pinacoteca Tosio - Martinengo. Tela ad olio centinata cm. 290 x 174. Datata MDLII. (?) Già in S. Giuseppe.

Bibliografia. Berenson «Pitture» pag. 319. Da Ponte op. cit. pag. 44 (bibliografia precedente). Gombosi op. cit. pag. 101. Nicodemi «Catalogo della Pinacoteca Tosio - Martinengo» pag. 42.

- 70 Moretto. *Lo spozalizio di S. Caterina*. Brescia S. Clemente. Tela ad olio cm. 308 x 194.

Databile prima del 1543, perchè il Moroni in un disegno datato in quell'anno ne copia una figura.

Bibliografia. Da Ponte op. cit. pag. 15. Gombosi op. cit. pag. 93. Morassi «Catalogo» pag. 120. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 127 (colla bibliografia precedente).

- 71 Moretto. *La Pentecoste*. Brescia Pinacoteca Tosio. Tela ad olio centinata cm. 249 x 167. Già in S. Giuseppe.

Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 99. «La pittura bresciana del Rinascimento» pag. 87 (colla bibliografia precedente).

- 72 Moretto. *Cena in casa del Fariseo*. Venezia S. Maria della Pietà. Tela ad olio cm. 303x596. Firmata e datata: ALEXANDER MORETUS PRINX. F. MDXLIII.

Anticamente nel refettorio del Convento dei SS. Fermo e Rustico in Castel di Monselice, fu trasportata a Venezia verso il 1730 e collocata poco dopo nell'ubicazione attuale.

Bibliografia. « Cinque secoli di pittura veneta » Venezia 1945 pagine 79-80. Gombosi op. cit. pag. 113. « La pittura bresciana del Rinascimento » pagg. 98-100 (colla bibliografia precedente).

73 Moretto. *La Cena in casa del Fariseo*. Brescia S. Maria Calchera. Tela ad olio centinata cm. 207x140.

Bibliografia. Boselli « Il Moretto » pag. 298. Gombosi op. cit. pag. 97. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 215 (colla bibliografia precedente).

74 Moretto. *Natività con Santi*. Brescia Pinacoteca. Tela ad olio di cm. 412 x 276. Già in S. Maria delle Grazie.

Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 99. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 129 (colla bibliografia precedente).

75 Moretto. *Adorazione dei pastori*. Brescia Pinacoteca Tosio. Tela a tempera centinata cm. 273x153.

Bibliografia. Gombosi pag. 99. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 175 (colla bibliografia precedente).

76 Moretto. *Ecce Homo*. Brescia Pinacoteca Tosio - Martinengo. Tela ad olio cm. 216x125. Apparteneva come lo Stendardo delle SS.me Croci alla Compagnia delle Croci nella cui Cappella in Duomo è notato fino al tardo XVII secolo donde passò poi nella Loggia.

Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 99. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 185 (colla bibliografia precedente).

77 Moretto. *Cristo alla Colonna*. Napoli Museo Nazionale. Tela ad olio cm. 59 x 42.

Bibliografia. Gombosi op. cit. pag. 110. « La pittura bresciana del Rinascimento » pag. 171 (colla bibliografia precedente).

78 Moretto. *Incoronazione della Vergine*. Brescia Chiesa di S. Angelo. Tela ad olio cm. 368x208. Era anticamente la pala dell'altar maggiore della chiesa di S. Pietro in Castello.

Bibliografia. Boselli « Il Moretto » pag. 301. Gombosi op. cit. pag. 93 la ritiene vicina al 1530. Morassi « Catalogo » cit. pagg. 71-73 (colla bibliografia anteriore). « Pitture in Brescia, ecc. » pagg. 70 e 74. Gli autori ritengono che l'opera sia frutto di collaborazione con un aiuto da essi individuato in Moroni cui si deve tutta la parte inferiore.

INDICE DEI LUOGHI

Asola - Cattedrale: pag. 104.

Auro - Santuario: pag. 95.

Berlino - Kaiser Friedriechs Museum: pag. 104.

Bergamo - Accademia Carrara: pag. 31 - 48.

Bergamo - Chiesa di S. Alessandro: pag. 50.

Bergamo - Chiesa di S. Andrea: pag. 44 - 101.

Brescia - Chiesa di S. Angelo: pag. 44 - 100 - 117.

Brescia - Chiesa di S. Clemente: pag. 97 - 104 - 105.

Brescia - Chiesa di S. Cristo: pag. 44 - 95 - 98.

Brescia - Chiesa del Duomo Vecchio: pag. 39 - 66 - 83 - 84 - 117.

Brescia - Chiesa di S. Faustino: pag. 38.

Brescia - Chiesa di S. Francesco: pag. 40 - 80.

Brescia - Chiesa di S. Giovanni: pag. 37 - 51 - 52 - 53 - 54 - 55 - 58 - 90 - 95.

Brescia - Chiesa di S. Maria Calchera: pag. 33 - 44 - 50 - 73 - 108.

Brescia - Chiesa di S. Maria delle Grazie: pag. 53.

Brescia - Chiesa di S. Nazario e Celso: pag. 31 - 33 - 35 - 48 - 85 - 92 - 105.

Brescia - Collezione Bettoni: pag. 64.

Brescia - Collezione Brognoli: pag. 88.

Brescia - Collezione Salvadego: pag. 71 - 104.

Brescia - Pinacoteca Tosio Martinengo: pag. 38 - 40 - 44 - 51 - 55 - 67 -
76 - 81 - 84 - 87 - 101 - 103 - 104 - 105 - 108 - 109 - 111 - 115.

Budapest - Museo: pag. 103.

- Calvisano - Parrocchiale*: pag. 117.
Castenedolo - Parrocchiale: pag. 97 - 104.
Chiari - Collezicne Mazzotti: pag. 64.
Copenhagen - Museo: pag. 68.
Francoforte s. M. - Staedelsinstitut: pag. 84 - 89 - 104.
Genova - Museo: pag. 103.
Leningrado - Eremitage: pag. 104.
Londra - National Gallery: pag. 31 - 34 - 47 - 51 - 70 - 103.
Loveve - Chiesa di S. Maria in Valvendra: pag. 30 - 33 - 39 - 48.
Manerbio - Parrocchiale: pag. 40 - 52 - 54.
Marmentino - Parrocchiale: pag. 84.
Milano - Ambrosiana: pag. 86.
Milano - Galleria di Brera: pag. 75 - 104.
Milano - Chiesa di S. Maria presso S. Celso: pag. 88.
Milano - Museo del Castello: pag. 85 - 104.
Monaco - Alte Pinacothek: pag. 70 - 103.
Napoli - Museo: pag. 44 - 113.
New York - Metropolitan Museum: pag. 31 - 47 - 71 - 116.
Paitone - Santuario: pag. 40 - 83 - 91.
Parigi - Louvre: pag. 75.
Possagno - Gipsoteca Canoviana: pag. 52.
Pralboino - Parrocchiale: pag. 70 - 73 - 104.
Richmond - Collezione Cook: pag. 36 - 70 - 72.
Salò - Duomo: pag. 55.
San Gregorio alle Alpi - Parrocchiale: pag. 30 - 32 - 51.
Venezia - Chiesa di S. Francesco della Vigna: pag. 29.
Venezia - Chiesa di S. Maria della Pace: pag. 44 - 107.
Venezia - Galleria dell'Accademia: pag. 52 - 57.
Verona - Chiesa di S. Eufemia: pag. 104.
Verona - Chiesa di S. Giorgio: pag. 103 - 104.
Verona - Museo Civico: pag. 52.
Vienna - Kunsthistorisches Museum: pag. 40 - 81 - 82 - 91.
Vienna - Fuerst. Liechtensteinische Gallerie: pag. 63.

ERRATA - CORRIGE

Pag. 19	Friedriechs	Friedrich
Pag. 54 riga 9	propria	proprio
Pag. 57 riga 21	salvodeschi	savoldeschi
Pag. 66 riga 36	cadenti	candenti
Pag. 68 riga 25	da	dal
Pag. 73 riga 24	improvvisametne	improvvisamente
Pag. 85 riga 10	ambrar	ombrar
Pag. 86 riga 2	era riuscito	eran riusciti
Pag. 86 riga 3	comincia	cominciano
Pag. 96 riga 6	permettono	permette
Pag. 100 riga 10	cinquecentesca	cinquecentesco
Pag. 104 riga 38	vendita, quella	vendita, con quella
Pag. 105 riga 6	al	nel
Pag. 108 riga 29	presentando	presentendo
Pag. 111 riga 27	teniche	tecniche
Pag. 136 riga 25	MDLII	MDXLII
Pag. 139	Friedriechs	Friedrich

