Tiziano e Brescia.
Un percorso attraverso le sale della mostra

Francesco Frangi

Quando nel 1522 il polittico Averoldi andò a sistemarsi sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Nazaro e Celso, Tiziano non rappresentava certo una novità per i migliori esponenti della scuola bresciana del tempo. Tutti appartenenti alla generazione nata tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta del Quattrocento, la stessa del maestro cadorino, Giovan Girolamo Savoldo, Girolamo Romanino e Alessandro Bonvicino, il Moretto, già avevano avuto modo, nei loro distinti percorsi, di confrontarsi con l''uomo nuovo' della pittura veneziana, destinato a mutare gli orientamenti della cultura figurativa europea per almeno due secoli.
A cimentarsi in quel dialogo giocato ben più sull'avere che sul dare era stato innanzitutto Romanino, il cui percorso iniziale, negli anni tra primo e secondo decennio del Cinquecento, si era svolto nel segno di una ripetuta frequentazione del contesto lagunare. E se nei momenti più precoci di quell'esperienza gli interessi del pittore si erano indirizzati soprattutto verso il mondo di Giorgione e Dürer, qualcosa di diverso era avvenuto all'altezza del *Compianto* ultimato nel dicembre del 1510, all'età circa di 25 anni, per la chiesa di San Lorenzo a Brescia, e oggi conservato nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.
Le delicatezze atmosferiche delle opere precedenti (ad esempio la *Madonna col Bambino* del Musée du Louvre di Parigi), lasciano il posto nel *Compianto* veneziano a impasti più rigogliosi e soprattutto a una percezione più fisica e sanguigna delle figure. Quale sia la fonte di questo mutamento lo dichiarerà in termini del tutto espliciti il polittico eseguito di lì a breve, nei mesi tra il 1511 e il 1512, per la chiesa bresciana di San Cristo. Il recente rinvenimento dello scomparto centrale dell'ordine superiore dell'ancona, una *Madonna col Bambino e due angeli musicanti* [1], aiuta infatti a leggere meglio le scelte di stile della grande ancona, segnate da un interesse per le sperimentazioni prospettiche condotte a Milano da Bramantino e da quelle asprezze nordiche che diventeranno cifra distintiva del pittore per tutto il decennio. Non v'è dubbio, tuttavia, che il dato qualificante e insieme più sorprendente della tavola sia fornito dalla succosa consistenza delle campiture cromatiche: specialmente quelle del manto rosso della Vergine, realizzato con pennellate roride e quasi gocciolanti di colore, lasciate volutamente a vista. Difficile trovare, a quelle date, una così entusiastica adesione alla nuova libertà esecutiva che Tiziano aveva cominciato a introdurre nelle sue opere, attraverso l'uso appunto di una pennellata 'aperta', funzionale al risuonare, luminoso e sensuale, delle note cromatiche.
Il Tiziano che Romanino ha negli occhi, in questo momento, è quello concitato e umorale del *Cristo e l'Adultera* della Kelvingrove Art Gallery di Glasgow e, soprattutto, degli affreschi compiuti giusto nel 1511 per la Scuola del Santo a Padova: proprio il centro nel quale, di lì a breve, il pittore bresciano si trasferirà, anche per sfuggire ai disordini che stavano mettendo sotto sopra la sua città natale negli anni del Sacco. Per uno di quei giochi del destino che non è facile prevedere, la più importante impresa padovana di Girolamo, la monumentale pala dell'altare maggiore della basilica benedettina di Santa Giustina (1513-1514) non rappresentò un ulteriore momento di accelerazione nel solco della 'maniera

[1] Frangi 2017, pp.427-441.

Promossa da
Con il patrocinio di
Con la partecipazione di
Organizzata con
Main sponsor
In collaborazione con
Catalogo
Media partner
Partner tecnici

moderna' di Tiziano. Come ha spiegato Alessandro Nova[2], Romanino optò per una sacra conversazione di impostazione piuttosto convenzionale, in fondo tardoquattrocentesca, all'interno della quale anche la condotta pittorica non raggiunge quasi mai la crepitante freschezza del polittico di San Cristo, privilegiando piuttosto magnifici esercizi di diligenza mimetica. Le ragioni di questo trattenersi vanno con tutta probabilità ricercate nell'autorevolezza del contesto di committenza e nelle remore che ne derivavano: non è un caso che qualche cedimento in direzione di una stesura più sciolta si colga solo nei brani marginali dell'opera, vale a dire nei tondi che decorano la sontuosa cornice lignea della pala, oggi integrati con i due pezzi raffiguranti i *Santi Daniele* e *Felicita*, da poco recuperati da Marco Tanzi.
Il soggiorno padovano non fu comunque un'esperienza sprecata. Tornato a Brescia intorno al 1516, quando la situazione politica lungo la valle del Po si era placata, Romanino si rivela in realtà enormemente arricchito di suggestioni tizianesche. Tanto da proporre in quegli stessi mesi una sua spettacolare interpretazione della *Salomè* realizzata dal Vecellio qualche anno prima e conservata alla Galleria Doria Pamphilj. L'esito della sfida è documentato dalla *Salomè* del pittore bresciano oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, nella quale la scena elegante e malinconica di Tiziano si trasforma in un'immagine dalla tensione irrespirabile, con il volto della protagonista violentemente piegato verso sinistra e alterato da una smorfia di sconcerto, mentre in secondo piano l'autore del martirio si allontana impazzito sopraffatto dall'abnormità dell'evento. Il tutto entro un crepitare di riflessi corruschi, che lasciano scintille di luce sulle pieghe uncinate dei panneggi, magnificamente variati nelle loro cromie[3].
Il confronto tra le due *Salomè* fornisce un test illuminante per comprendere con quali occhi Romanino guarderà a Tiziano almeno fino al momento degli affreschi del Duomo di Cremona, documentati al 1519. Sono gli occhi di chi cerca di fare tesoro delle magie coloristiche del grande maestro un poco più giovane per poi insinuare nella loro tessitura una sorta di scarica elettrica, frutto della naturale sintonia di Girolamo con la grammatica tagliente della grafica tedesca. I risultati di questa contaminazione ad alto voltaggio si colgono bene, in mostra, nel nucleo coerente di dipinti formato dalla *Madonna col Bambino* di Brera, dalla *Venere e Cupido* già della collezione Telander e dalla paletta di Salò. Ad accomunare queste opere, tutte collocabili tra il 1517 e i 1518, sono soprattutto i rialzi spettacolari e scattanti delle paste pittoriche, ubbidienti al ritmo di una condotta formale sempre inquieta. Come si vede, e i dettagli sono di quelli da non perdere, nelle anse di panneggio che si dispongono nervosamente sul primo piano della *Madonna* di Brera e della *Venere con Cupido*. Difficile fare meglio nel tentativo scaldare con le risorse del colore tizianesco il segno rabbioso di Dürer e compagni. Sollevando lo sguardo, qualcosa di simile avviene sui volti dei protagonisti, nei quali la tenerezza cedevole delle carni si coniuga con pose scomposte e sguardi allarmati. Non a caso siamo proprio nel cuore di quell'anticlassicismo padano che negli stessi anni stava elaborando il suo manifesto negli affreschi del Duomo di Cremona, tra Giovan Francesco Bembo, Altobello Melone e, per l'appunto, Romanino che, come ci informa quasi in tempo reale Marcantonio Michiel, di Altobello era stato maestro[4].
La fascinazione nei confronti di Tiziano non appare meno rilevante nel secondo dei protagonisti della scuola bresciana citati in apertura, Moretto, di quasi dieci anni più giovane di Romanino ma ugualmente in grado di tenere il passo dell'evoluzione del Vecellio nel corso del secondo decennio del Cinquecento.

---

[2] Nova 2006, pp.50-53.
[3] Com'è noto, il dipinto ha fornito il viatico a due fondamentali studi di Alessandro Ballarin [1970-1971], [1985], 2006, I, pp.45-121, 125-155.
[4] Michiel c.1521-1543, ed.1884, pp.92-93.

A illustrare i tempi e i modi di questo itinerario hanno contribuito in modo decisivo gli studi condotti da Alessandro Ballarin[5], che hanno riconosciuto nel percorso precoce del pittore due intense fasi di avvicinamento a Tiziano, tali da rendere pressoché necessario immaginare, pur in assenza di riscontri documentari, altrettanti soggiorni in Laguna. Il primo di questi momenti si gioca intorno o poco oltre la metà del secondo decennio del Cinquecento e la mostra lo illustra in modo quasi compiuto, tramite la coerente sequenza formata dalla *Madonna col Bambino* del Museo Puškin, dalla *Madonna col Bambino e un cane* della collezione Alana - come la precedente mai esposta prima d'ora in Italia - e dallo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di collezione privata. Al di là della sintonia sul fronte squisitamente stilistico e del trattamento materico, ciò che più sorprende in queste opere è il ripetersi del modello addolcito e delicato del tre quarti del volto della Vergine[6]. Basta quel particolare a rivelare la diversa sensibilità con cui Moretto si accosta a Tiziano, che per il pittore bresciano diventa fin da subito fonte di un largo, quieto respiro formale, vivificato dalle campiture lievitanti del colore; un po' come avviene nelle opere coeve del 'bergamasco', ma veneziano d'adozione, Jacopo Palma il Vecchio. Quanto basta per capire come l'indole di Moretto lo porti a emulare la dimensione più apertamente classicista del giovane Tiziano, quella che si dipana immediatamente a ridosso della metà del secondo decennio del secolo, tra la *Sacra conversazione* della collezione Magnani Rocca e l'*Amor Sacro e Amor Profano* della Galleria Borghese.

Indicazioni in parte diverse sono fornite dal superbo *Cristo benedicente*, così intensamente veneziano e tizianesco (ma anche un poco milanese e bramantinesco), restituito in quest'occasione al pittore: un capolavoro pressoché dimenticato della pittura bresciana di inizio Cinquecento, nonostante si trovi da sempre nel Duomo di Brescia, dove le fonti lo riempiono di elogi, attribuendolo in qualche caso allo stesso Tiziano. Che si tratti di una primizia di Moretto, forse ancora anteriore alla metà del secondo decennio del Cinquecento (secondo quanto ipotizza con validi argomenti, in catalogo, Stefania Buganza) lo suggerisce il confronto con l'opera d'esordio del pittore, la grande lunetta con l'*Incoronazione della Vergine* in San Giovanni Evangelista. Non può sfuggire infatti come il taglio degli occhi vagamente orientale del *Cristo* e il suo sguardo che sembra davvero venire da un altro modo, molto abbiano in comune con l'aria accigliata e un poco stralunata dei protagonisti dell'*Incoronazione*, vero e proprio omaggio agli esercizi intellettualistici di Bramantino, rivestiti però di colore veneto.

Osservando l'espressione accesa del *Cristo benedicente* non stupisce più di tanto verificare come, nel seguito ravvicinato del suo percorso, tra il 1517e il 1518, il Bonvicino proverà a seguire per qualche istante la strade delle alterazioni formali di Romanino, fornendone una declinazione appena più pacata nei *Santi Faustino e Giovita* delle ante d'organo del Duomo di Brescia, oggi a Lovere (1515-1518), e nella coeva paletta di Atlanta, altra presenza davvero eccezionale della mostra, da leggersi d'un fiato con quella romaniniana di Salò. Si tratta però di una sbandata momentanea e a farci capire che non sarà quella la vocazione del pittore lo dimostrerà l'evoluzione della sua parabola sul finire del secondo decennio. Al momento cioè dell'ulteriore avvicinamento a Tiziano cui si faceva riferimento, quando di nuovo il suo linguaggio torna ad acquetarsi in una sintassi un po' trasognata. Quella che ispira, ad

[5] Ballarin [1988], 2006, I, pp. 172-186.

[6] Lo stesso modello ritorna nella Vergine della bellissima *Adorazione dei pastori* del Duomo di Asola, da molti decenni parcheggiata nel fumoso catalogo di Giovanni e Bernardino da Asola. Ho in realtà il sospetto che il dipinto, destinato ad un altare realizzato tra il 1516 e il 1518, debba essere riconsiderato all'interno della parabola precoce di Moretto, come già riteneva Longhi 1917, ed.1961, I, pp.335, 338.

esempio, il *Devoto con il Cristo risorto con la croce* dell'Accademia Carrara di Bergamo, databile intorno al 1519, nel quale entra in gioco il tema del placido collocarsi delle figure sul fondo del paesaggio agreste: un motivo che non può prescindere dalle analoghe messe in scena dei personaggi a figure piccole in vasti ambienti naturali elaborate a Tiziano nella prima metà del decennio. Ad esempio, per citare un caso che sembra aprire la strada al Moretto della Carrara, nel *Noli ma tangere* della National Gallery di Londra.

Si collocano perfettamente in questa congiuntura tanto lo *Stendardo delea Santissime Croci* (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), un dipinto databile ormai sul 1520 che Longhi pensava addirittura andasse riferito a Tiziano stesso, quanto l'incantevole e rasserenata pala della chiesa di San Gregorio nelle Alpi, nei pressi di Belluno, significativa spia di una frequentazione da parte di Moretto di terre molto a est di Brescia (e agganciate al dominio culturale della Serenissima) della quale si vorrebbe sapere di più. Che quell'esperienza abbia portato con sé una rinnovata riflessione sugli esempi tizianeschi sembra in ogni caso certificato dal profilo della Vergine della pala del piccolo centro bellunese, ispirata ad un archetipo che risale addirittura agli esordi del Vecellio, come illustra il confronto con la *Madonna col Bambino 'Bache'* del Metropolitan Museum of Art di New York (fig…).

Del tutto differente rispetto a quella dei suoi colleghi fu, infine, la relazione con Tiziano del terzo grande dei bresciani cinquecenteschi, Giovan Girolamo Savoldo, di qualche anno più anziano di Moretto e Romanino, a differenza dei quali optò per una carriera itinerante che non lo vide quasi mai risiedere nella città natale. Documentato nel 1506 a Parma e due anni più tardi a Firenze, Savoldò si stabilì molto probabilmente verso il 1515 a Venezia, città attorno a cui graviterà, di lì in avanti, la sua intera vicenda biografica. Le premesse ci sarebbero tutte, dunque, per ipotizzare un'affiliazione incondizionata al tizianismo imperante in laguna in quegl'anni, che però non sembra assolutamente contagiare le prime opere note del pittore, collocabili in tempi appena successivi al trasferimento veneziano. Tanto nel *Compianto* oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, e forse proveniente dalla chiesa di Santa Maria dell'Orto a Venezia, quanto nel pendant con *Elia* e i *Santi Antonio e Paolo Eremiti*, diviso tra la National Gallery of Art di Washington (fig…) e le Gallerie dell'Accademia di Venezia, Savoldo sembra quasi non accorgersi della prodigiosa crescita di Tiziano accanto a lui, e privilegia interessi tutti diversi, in direzione del repertorio düreriano e, più ancora, del mondo milanese, tra Solario e Boltraffio. Rimandano infatti a quel contesto, e alle sue radici leonardesche, le raffinate indagini chiaroscurali che animano ogni dettaglio dei dipinti, utili a farci intuire fin da questo momento un dato fondamentale su cui si avrà modo di tornare; e cioè che non tutto lo sviluppo della scuola bresciana può essere letto attraverso il cannocchiale del magistero tizianesco. La questione è insomma ben più articolata di quanto queste prime indicazioni farebbero immaginare.

Resta il fatto che eludere Tiziano, nei decenni iniziali del Cinquecento, non era facile per nessuno dei pittori della terraferma veneta. E a farlo capire contribuisce il passaggio della parabola di Savoldo subito successivo alle opere appena ricordate. Quello cioè relativo alla convocazione del pittore, nel 1521, nella chiesa di San Nicolò a Treviso, per completare e in larga misura rifare la grande pala dell'altare maggiore lasciata a metà da un modesto epigono della scuola belliniana, Fra' Marco Pensaben. Specie nelle porzioni della tavola frutto del suo autonomo intervento, Savoldo si dimostra infatti profondamente mutato rispetto alle predilezioni di pochi anni prima[7]. Come d'incanto gli impasti della stesura si sono

[7] La reale portata dell'intervento di Savoldo nella pala è messa a fuoco in Fossaluzza 1985, pp.39-87.

fatti più corposi, lievitanti e vellutati; gli accordi cromatici hanno acquisito intonazioni calde e avvolgenti. La felice epidemia tizianesca ha contagiato anche lui. Il seguito dimostrerà, però, che non sarà per sempre.
Prescindendo dai risvolti individuali che le scandiscono, le storie Romanino, Moretto e Savoldo offrono abbondanti argomenti per comprendere come i tre pittori avessero tutte le risorse del caso per comprendere al meglio e per non farsi cogliere di sorpresa dalle sollecitazioni offerte dall'arrivo a Brescia, all'inizio degli anni venti, del polittico Averoldi. Ciò nonostante, come spiega bene Barbara Savy nella specifica sezione della mostra, l'impatto esercitato dal capolavoro tizianesco fu dirompente. E questo soprattutto in ragione della densità di suggestioni che l'opera portava con sé e che, a dispetto della sua anacronistica articolazione in scomparti, ne faceva un magnifico compendio delle esperienze che il pittore stava elaborando in quegl'anni.
Le ricerche intorno alla preziosità del colore e agli affetti atmosferici si coniugano infatti, nel polittico, con nuovi problemi formali, che riguardano in particolare la visione potente ed energica dell'anatomia umana. Si trattava di questioni già da qualche tempo al centro degli interessi di Tiziano. A partire almeno dalla grandiosa *Assunta* dei Frari, messa in opera nel marzo del 1518, e dalla concezione monumentale dei suoi protagonisti terreni e celesti, nei quali l'amico Ludovico Dolce coglierà, quarant'anni più tardi, "la grandezza e terribilità di Michelagnolo" e "la piacevolezza e venustà di Raffaello"[8]. Parole che davano conto, con la consapevolezza di chi Tiziano lo conosceva bene, della volontà del pittore di aggiornarsi sulla nuova maniera di "far grande" che si stava diffondendo a Roma e sulla quale il Vecellio aveva potuto ulteriormente informarsi negli anni immediatamente seguenti. In occasione cioè dei suoi soggiorni alla corte di Alfonso I d'Este a Ferrara, a cavallo tra secondo e terzo decennio del Cinquecento, per la realizzazione delle tre tele destinate al camerino del duca: la spettacolare impresa che, nelle ambizioni rimaste insoddisfatte di Alfonso, avrebbe dovuto accogliere, come sappiamo, anche il contributo di Raffaello e Michelangelo in prima persona.
Già avviato nel 1520, e dunque esattamente nel cuore degli impegni ferraresi, il polittico bresciano non può essere letto senza tenere conto di queste sollecitazioni, che si riverberano soprattutto nelle figure del Cristo risorto e di San Sebastiano. Entrambe si propongono infatti come un vero *tour de force* sul terreno dello studio anatomico, nel segno appunto della "terribilità". Vale a dire di una drammatizzazione dei gesti mai ricercata fino a quel momento in modo così insistito (lo suggeriscono anche gli studi a penna per il *San Sebastiano* conservati a Berlino e Francoforte) e che, come è stato più volte notato, trovava una primaria fonte di ispirazione nello *Schiavo ribelle* di Michelangelo e nell'irruenza vitalistica del gruppo del *Laocoonte*, riemerso quindici anni prima dagli scavi romani[9].
Bastano questi accenni superficiali per rendersi conto di quale sfida rappresentasse, per i bresciani, la novità sopraggiunta sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Nazaro e Celso. A rispondere in modo più diretto alla provocazione furono soprattutto Moretto e Romanino che, a differenza di Savoldo, a Brescia vivevano, e dunque non potevano fare a meno di confrontarsi costantemente con le tavole del polittico. I risultati di questa reazione si colgono bene, in mostra, nel dialogo tra le interpretazioni del tema della *Resurrezione* realizzate dai due artisti, verso la metà degli anni Venti, per la parrocchiale di Capriolo e per la chiesa bresciana di San Clemente. Avvicinate una all'altra le due opere ci confermano

[8] Dolce 1557, ed.1960, p.202.
[9] Sulla questione le importanti riflessioni e le opinioni in parte divergenti di Passamani 1991, pp.7-32, e Agosti 1991, pp.61-63.

come lo sguardo differente con il quale Romanino e Moretto si erano accostati a Tiziano nel decennio precedente ancora condizioni la loro risposta al capolavoro Averoldi. Se è vero che entrambi i dipinti accolgono sul fondo il ricordo del meraviglioso cielo striato dai bagliori dell'alba della tavola centrale dell'ancona di San Nazaro, è altrettanto chiaro che le immagini del Risorto delle due pale non potrebbero essere più distanti. Mentre quello di Moretto elude l'urgenza drammatica del Cristo tizianesco, per dare vita ad una figura solenne, di rassicurante serenità, Romanino non si fa scrupolo di scardinare la plasticità splendente del modello Averoldi e di mettere in scena un incredibile, ruvido Redentore dalle fattezze popolaresche e un poco sbilenche. Le stesse che caratterizzano i soldati riversi ai suoi piedi, sprofondati un sonno scomposto che ha poco a che fare con la nobile postura dei loro colleghi della *Resurrezione* di Tiziano.
Non è del resto un caso che, se si prescinde dall'episodio della pala di San Clemente, il brano del polittico sul quale più volentieri Moretto si esercitò coincida con le figure dell'*Angelo annunciante* e della *Vergine annunciata*, senz'altro la porzione del dipinto ancorata in modo più esplicito alle radici classiciste del linguaggio tizianesco. Forniscono una prova inequivocabile di questa predilezione le tempere di Asola, vero e proprio omaggio alle due tavole in San Nazaro e Celso. Ma osservando il seguito del percorso dell'artista si ha quasi l'impressione che soprattutto il profilo regolarizzato della *Vergine annunciata* Averoldi diventi poco alla volta, per Moretto, un vero e proprio paradigma, costantemente meditato e variato all'interno del suo affabile vocabolario.
Non avverrà così invece per Savoldo, che in fondo manterrà con l'opera bresciana di Tiziano un rapporto più distaccato e limitato agli anni appena successivi alla sua messa in opera. Quelli entro i quali si collocano, ad esempio, il *Tobiolo e l'Angelo* della Borghese e l'*Adorazione dei pastori* della Galleria Sabauda, attraversata nel suo fondale di paesaggio da sottigliezze di luce e da notazioni da vero meteorologo che rimandano ancora una volta, interpretandolo però con uno sguardo più nitido e perspicuo, al cielo della *Resurrezione* tizianesca.
Esaminata nel suo complesso, la stagione che si gioca tra la fine del primo decennio e gli anni Venti del Cinquecento ci appare come una fase di straordinaria complicità tra le storie figurative di Brescia e Venezia[10]. Anzi, con tutta probabilità, come il momento di maggiore sintonia mai vissuto dai destini artistici delle due città. A dare conto di questa contiguità contribuiscono anche vicende che non hanno a che fare con fatti strettamente stilistici, ma che riguardano la diffusione di analoghe tipologie di rappresentazione, relative soprattutto al repertorio dei dipinti per la devozione privata. Basti pensare alla dimestichezza dei pittori bresciani nei confronti della sacra conversazione a mezze figure, la fortunata immagine di taglio orizzontale coniata a Venezia da Giovanni Bellini, della quale soprattutto Moretto e Savoldo sapranno offrire declinazioni originali. Ma non è meno interessante la propagazione dei due centri di quelle raffigurazioni in cui si metteva in scena, con sorprendente intensità, la solitaria esperienza di preghiera dei committenti e la loro propensione a visualizzare "con gli occhi della mente" i protagonisti delle storie sacre. Esattamente quello che accade nei dipinti di Vittore Belliniano e di

[10] Le testimonianze di questa vivacità di relazioni sono anche altre: penso ad esempio alla presenza nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia di una pala di Vittore Carpaccio, firmata e datata 1519, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Faustino e Giovita* e andata distrutta nel 1869 durante il viaggio che avrebbe dovuta portarla alla National Gallery di Londra, cui era stata venduta poco prima Malaguzzi Valeri 1913, p.72; Agosti 1991, p.60. Oppure all'approdo nella Basilica di San Marco a Venezia, nel 1527, di due candelabri in bronzo donati da Altobello Averoldi, che li aveva fatti realizzare allo scultore bresciano Maffeo Olivieri (Agosti 1991, pp.74-75).

Moretto accostati per l'occasione, realizzati rispettivamente e Venezia e a Brescia quasi negli stessi mesi, tra il 1518 e il 1519.
Risulta invece molto più difficile trovare tracce di questi scambi sul fronte delle immagini profane che, a differenza di quanto avveniva nella Venezia ancora permeata di neoplatonismo e sempre all'avanguardia nella produzione letteraria, a Brescia, in questi primi decenni del Cinquecento risultano una rarità assoluta. Una circostanza che rende tanto più prezioso recuperare qualcuna di quelle isolate testimonianze, specie se la loro freschezza è del livello della già ricordata *Venere con Cupido* dipinta intorno al 1517-1518 da Girolamo Romanino, nel suo momento di più entusiastico e insieme ribelle confronto con Tiziano.
L'insistenza con cui si è fin qui rievocato l'incrociarsi di storie personali e orientamenti tra Venezia e Brescia obbliga a questo a punto a porsi un interrogativo cruciale, che chiama in causa un dato ormai acquisito da oltre un secolo dalla storiografia e che non è certo il caso di porre oggi in discussione. Tanto più se si considera l'autorevolezza di chi ha intuito con maggiore profondità quel tema, divulgandolo con parole indimenticabili. La questione riguarda la messa a fuoco dell'autonomia, nel contesto dell'Italia settentrionale della prima metà del Cinquecento, della scuola pittorica bresciana: un argomento tra i più cari, fin dalle sue ricerche giovanili, a Roberto Longhi[11], che individuò tra i motivi determinanti di questa conquista identitaria proprio la capacità di resistere a Tiziano e di opporre alle sue magie cromatiche una disciplina naturalistica nutrita dagli studi dal vero degli accidenti luministici e da un tono espressivo refrattario al registro aulico. Tutte predilezioni che agli occhi di Longhi (ma come dargli torto?) facevano dei maestri bresciani, e soprattutto di Savoldo e di Moretto, dei modelli imprescindibili per la formazione lombarda di Caravaggio.
L'interrogativo cui si accennava riguarda le modalità con la quale questa conquista critica si coniuga entro il quadro d'insieme fin qui delineato, all'interno del quale l'antagonismo con Tiziano non si è certo imposto come elemento qualificante. La questione è troppo delicata perché si possa pensare di risolverla nelle pagine di questa presentazione. Alcune osservazioni si rendono però necessarie, a partire dal fatto, già ben chiaro a Longhi, che la compagine dei bresciani non può essere affrontata come una squadra compatta, dagli intendimenti univoci. È chiaro, ad esempio, che nel caso di Romanino l'incontro con Tiziano rappresentò un fattore condizionante più a lungo termine e più radicale rispetto a quanto si verificò con i suoi due concittadini quasi coetanei. La percezione dell'indole anticlassica e della 'rivolta' del pittore contro la lingua del Rinascimento, espressa in modo sempre più rovente nel corso degli anni dal pittore, non deve infatti far dimenticare il ruolo decisivo che sempre giocarono nelle sue scelte di stile e più ancora nella sua concreta pratica esecutiva, la libertà pittorica e le sferzate puramente coloristiche apprese studiando la tecnica tizianesca. Un po' come a dire che la propensione di Tiziano a eludere, fin dagli esordi, lo studio disegnativo delle forme e a privilegiare un procedere per via di stesure cromatiche stratificate, costituirono un fondamentale viatico anche alle soluzioni spregiudicate e al *modus operandi* a volte perfino sprezzante di Romanino. Fermo restando che è poi tutto del pittore bresciano (con Pordenone quale focoso suggeritore) il cammino che lo portò a smantellare non solo il vocabolario classicista ma anche quello della 'bella maniera'; come avverrà nell'impetuosa regia dei cicli della Valcamonica, tra Pisogne, Breno e Bienno, scalabili lungo gli anni Trenta del Cinquecento.

[11] Longhi 1910-1911, ed. 1995, pp.15-32; *Idem* 1917, ed.1961, pp.327-343; *Idem* 1929, ed.1968, pp.108-121.

Per Savoldo e Moretto l'adesione al magistero tizianesco fu, in fondo, un'esperienza più contenuta. E se è vero che il Bonvicino arrivò a mandare a memoria la *Vergine annunciata* del polittico Averoldi, resta il fatto che anche nei momenti di più intensa fascinazione, l'accostamento al maestro veneto non mise mai in discussione, nei due pittori, la predilezione per un procedere pittorico più calmo e meditato. La strepitosa scioltezza esecutiva di Tiziano rimase una frontiera in buona parte inesplorata, e così sarà fino al termine delle loro parabole, conclusesi a cavallo della metà del secolo, in anticipo su quella di Romanino, scomparso nel 1560.
Messa a fuoco questa differenza di indole tra i tre protagonisti del Cinquecento bresciano, credo che chi voglia ragionare sul formarsi di una riconoscibile identità di scuola nell'incrociarsi delle loro storie debba fissare l'attenzione su quanto succede intorno alla seconda metà del terzo decennio del Cinquecento, giusto a ridosso dell'onda d'urto esercitata dal polittico Averoldi. Se si provano a mettere uno accanto all'altro i dipinti di quel momento, dalla *Cena in Emmaus* di Moretto della Pinacoteca Tosio Martinengo, del 1526-1528 circa, alla coeva *Adorazione del Bambino tra San Francesco e San Girolamo* di Savoldo alla Galleria Sabauda; ma il confronto potrebbe riguardare anche l'invenzione gemella delle collezioni reali inglesi) e alla *Messa di Sant'Apollonio* di Romanino in Santa Maria in Calchera a Brescia, databile intorno al 1525, non è difficile percepire le tracce di un sentire comune che non conduce nella direzione di Tiziano. Anzi, dovendo individuare un riferimento condiviso per queste opere, il nome che subito viene da pronunciare è quello del meno tizianesco dei veneziani, Lorenzo Lotto, che proprio alla metà degli anni venti aveva concluso il suo lungo soggiorno a Bergamo, occasione di un'ovvia dimestichezza con i colleghi bresciani che sarà mantenuta anche in seguito. Chi, se non Lotto, può essere evocato per la Vergine trepidante e intenerita di Savoldo? E da quale altra fonte figurativa potrebbero discendere i giochi di luce nella penombra della *Cena in Emmaus* e la sottile agitazione che anima i protagonisti della *Messa di Sant'Apollonio*?
Bastano questi accenni per capire come il naturalismo inquieto e ipersensibile del girovago pittore veneziano costituisse il più valido antidoto contro il pericolo di essere risucchiati nel vortice tizianesco. Ma anche in questo caso è bene non farsi prendere la mano da letture troppo schematiche, perché se è vero che dei tre bresciani fu certamente Romanino il primo a entrare in dialogo con Lotto (già lo si nota nella pala d'altare della chiesa di San Francesco a Brescia, del 1516 circa), è altrettanto evidente che negli anni su cui stiamo ragionando quella relazione ebbe conseguenze decisive soprattutto per Moretto e Savoldo. Ne danno conto in modo incontrovertibile le prove ritrattistiche dei due pittori scalabili intorno o poco oltre la metà degli anni venti, come il trasognato il *Suonatore di flauto* della Tosio Martinengo e la *Gentildonna in figura di Santa Margherita* di Savoldo, e il famoso e quasi contemporaneo *Gentiluomo a figura intera* di Moretto alla National Gallery di Londra, del 1526. Realizzati in un frangente nel quale la ritrattistica fascinosa e nobilitante di Tiziano cominciava a raccogliere sempre più consensi anche fuori Venezia (ne fornisce una testimonianza in mostra il meraviglioso *Ritratto di Tommaso? Mosti*, destinato alla committenza ferrarese; i dipinti di Savoldo e Moretto seguono la strada di una presentazione del personaggio più intima e disincantata, che indugia sui turbamenti malinconici dei gentiluomini e sull'assorta devozione della donna. E a garantire una dimensione di toccante verità a quelle presenze interviene anche la disciplina mimetica con cui sono restituite in ogni dettaglio le qualità sartoriali degli abiti. Tutte prerogative che li pongono in dialogo con i migliori ritratti lotteschi coevi, dal *Giovane col petrarchino* dei Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano al presunto *Marcantonio Luciani* del Musei Civici di Treviso, anch'esso del 1526.

Promossa da
Con il patrocinio di
Con la partecipazione di
Organizzata con
Main sponsor
In collaborazione con
Catalogo
Media partner
Partner tecnici

Incentivato dal confronto ravvicinato con i modelli, il racconto paziente della realtà e dei suoi accidenti luminosi che accomuna questi ritratti consente dunque di cogliere un passaggio saliente nelle vicende della pittura lombardo-veneta. Vale a dire l'affermarsi di una scelta di campo naturalistica che trova i suoi campioni proprio in Lotto, Savoldo e Moretto e che negli anni successivi approderà a risultati spettacolari, in grado di porsi come fondamentale riferimento per la formazione che il giovane Caravaggio perfezionerà in Lombardia, prima di trasferirsi a Roma.
Nel percorso della mostra a questa congiuntura è dedicata una breve ma scelta sezione, che vede gli studi di luce condotti da Savoldo tra il 1530 e il 1540 confrontarsi con gli accenti di semplice, sorprendente verità della *Cena in casa di Simone fariseo* di Moretto, databile ormai intorno alla metà del secolo. Nel bellissimo ingresso in scena dell'oste con il suo piatto di metallo colmo di frutta, Longhi vedeva un precedente irrinunciabile per le analoghe interpretazioni in chiave quotidiana della *Cena in Emmaus* realizzate da Caravaggio nei suoi anni romani[12]. Ma il rapporto non appare meno vincolante per le creazioni di Savoldo, e in particolare per l'*Adorazione dei pastori* di Washington, nella quale l'adesione al motivo iconografico divulgato dalle *Rivelazioni* di Santa Brigida, vale a dire l'idea del fiotto luminoso che scaturisce miracolosamente dal corpo del Bambino, diventa ragione di un mirabile studio, tutto basato sull'osservazione empirica, degli effetti della luce locale in un'ambientazione notturna. Considerata la modernità del risultato non c'è più di tanto da sorprendersi se qualcuno, in passato, abbia avanzato il sospetto che il dipinto fosse da assegnare a un pittore caravaggesco nordico, posticipandone di quasi un secolo l'esecuzione[13].
Rispetto a queste avanguardie sul fronte naturalistico, Romanino sta un po' disparte, troppo impetuoso e istintivo per descrivere la realtà in modo pacato e per soffermarsi con la disciplina necessaria sulla varietà dei fenomeni. I segnali di una consapevole attenzione alle ricerche dei suoi concittadini tuttavia non mancano e riguardano innanzitutto proprio le sperimentazioni nel campo della luce locale, testimoniate, in tempi che quasi coincidono con quelli dell'*Adorazione dei pastori* di Savoldo, dal *San Matteo e l'angelo* realizzato nei primi anni Quaranta del Cinquecento per la cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia.
Ma a dar conto della sintonia che, nonostante tutto, tiene legati Romanino a Savoldo e Moretto, è più ancora un'altra 'specializzazione': quella per la raffigurazione dei riflessi luminosi sui panneggi: una vera e propria peculiarità degli artisti bresciani, che al fine di ottenere effetti più sorprendenti e di mettere alla prova la loro abilità in questo terreno, inserirono molto spesso nelle loro opere degli ampi mantelli di una stoffa e di un colore particolari, adatti a enfatizzare il gioco dei riverberi.
E se l'episodio più suggestivo di questa predilezione è certo da rintracciare nel manto argenteo allagato di luce della *Maddalena al sepolcro* realizzata da Savoldo intorno al 1535, oggi alla National Gallery di Londra (fig..), è sufficiente avvicinare quel brano agli analoghi inserti della quasi coeva *Apparizione della Vergine* di Moretto nel santuario di Paitone e della *Natività* di Romanino delle collezioni della Tosio Martinengo, di qualche tempo successiva, per rendersi conto dei comuni intendimenti perseguiti dai tre pittori in questi studi così sofisticati. La cui motivazione fondamentale risiede, a ben guardare, nella volontà di sottoporre lo splendore coloristico della tradizione tizianesca ad uno scrutinio più meticoloso degli effetti reali della luce sulle cose.

[12] Longhi 1929, ed.1968, pp.112-113.
[13] Gilbert 1955, ed. 1986, p.493, n.105.

Promossa da
Con il patrocinio di
Con la partecipazione di
Organizzata con
Main sponsor
In collaborazione con
Catalogo
Media partner
Partner tecnici

Nel sottolineare questi tratti distintivi della scuola bresciana è bene comunque non cadere in una lettura della geografia degli stili troppo rigidamente territoriale, nella quale idealmente Brescia si oppone a Venezia, nella contesa tra naturalismo e colorismo. Vorrebbe dire trascurare il fatto che tutte le opere di Savoldo appena ricordate vennero realizzate quando il pittore, da oltre vent'anni, risiedeva a Venezia e aveva avuto modo di dialogare, in quella stessa città, con i capolavori di intonazione affine realizzati durante la sua vita itinerante e inquieta da Lorenzo Lotto. Oltre che sul piano culturale e religioso, Venezia era in fondo un centro ugualmente ecumenico e aperto sul fronte figurativo, disposto a riservare uno spazio - limitato ma concreto - anche ai cultori di una cultura pittorica antidecorativa, ispirata al racconto schietto del reale.
La contrapposizione dialettica che si gioca nei territori della Repubblica non può dunque essere limitata al confronto tra Brescia e Venezia, ma va osservata con un'angolazione più ampia, capace di cogliere in un vasto contesto geografico l'attrito tra il consolidarsi delle istanze naturalistiche e gli ammalianti fasti pittorici perseguiti da Tiziano e condivisi dalla schiera numerosa dei suoi seguaci, insediati non solo in Laguna. E per toccare con mano la misura di questa contrapposizione non c'è che verificare il curriculum tizianesco negli anni Trenta e Quaranta: all'altezza dunque delle vicende evocate da queste ultime riflessioni. Decenni scanditi da un successo davvero senza confini, che videro il pittore rafforzare la sua affermazione a Venezia e insieme conquistare i favori dei committenti più influenti d'Italia e d'Europa, dall'Imperatore Carlo V alla sorella Maria d'Ungheria; da Federico II Gonzaga a Francesco Maria della Rovere, duca di Pesaro a Urbino; dal marchese del Vasto Alfonso d'Avalos, governatore di Milano, alla famiglia Farnese di papa Paolo III. Fino ad arrivare all'incontro cruciale con Filippo II, nuovo re di Spagna, che segnerà il destino di Tiziano per tutta la stagione che dalla metà del secolo conduce al termine della sua carriera, nel 1576.
Costellata da ripetuti spostamenti tra Mantova, Roma, Pesaro, Augusta, Milano, che mai si tradussero però in uno stabile allontanamento da Venezia, questa parabola evoca già sola una vicenda incompatibile con le esperienze coeve degli artisti bresciani. Impossibile seguire la via del naturalismo quando si ha a che fare con simili contesti e mecenati di quel calibro. E difatti la strada per Tiziano sarà per certi aspetti quella opposta e porterà a più a riprese l'artista, specie tra i tardi anni Trenta e gli anni Quaranta, a confrontarsi con le esperienze del Manierismo centro italiano e ricercare esiti di potente enfasi formale, in parte sollecitati dalla presenza in Laguna, a cavallo del 1540, di Francesco Salviati e Giorgio Vasari. Ne danno conto, ad esempio, l'*Incoronazione di spine* del Louvre, un tempo in Santa Maria delle Grazie a Milano, del 1540, e le due decorazioni di soffitto veneziane di poco più tarde, eseguite rispettivamente per la chiesa di Santo Spirito in Isola (Venezia, Santa Maria della Salute) e per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (Washington, National Gallery of Art. A partire dagli anni cinquanta queste istanze diventeranno meno urgenti, sostituite progressivamente da un eloquio più arioso e da una stesura pittorica che col passare del tempo si alleggerisce e si intride di luce. È la stagione delle meravigliose *Poesie*, le tele di tema mitologico eseguite per Filippo II, ravvicinato preambolo alla fase dell''impressionismo magico' del decennio successivo, quando le forme si sgretoleranno e i corpi diventeranno tutt'uno con l'atmosfera che li circonda. Che è proprio quello che si verifica nell'*Annunciazione* realizzata intorno al 1565 per la cappella Cornovi in San Salvador a Venezia, nella quale il riferimento iconografico al tema del Roveto ardente di Mosè - evocato come equivalente dell'esperienza delle Vergine, che riceve la fiamma dell'amore divino senza consumarsi - contribuisce a diffondere in tutta la scena un effetto di incendio e a rendere tremanti l'aria e le figure.

Promossa da
Con il patrocinio di
Con la partecipazione di
Organizzata con
Main sponsor
In collaborazione con
Catalogo
Media partner
Partner tecnici

Ho voluto ricordare proprio il capolavoro infuocato di San Salvador, in quanto la sua realizzazione, avvenuta appena in tempo perché Vasari vedesse il dipinto completato in occasione del suo passaggio a Venezia, coincide perfettamente con i lavori della seconda grande impresa bresciana di Tiziano: le tre grandi tele per il soffitto della Sala delle assemblee della Loggia. Destinate a decorare l'ambiente più ampio e prestigioso dell'edifico che ospitava i rappresentanti del potere in città, le opere vennero affidate a Tiziano (recatosi per l'occasione a Brescia) sul finire del 1564 e dopo una lunga trafila di ritardi e lamentale approdarono in Loggia nel novembre del 1568. Quando cioè il pittore viaggiava verso gli ottant'anni: un'età che fa tanto più impressione se si pensa che i dipinti, di formato ottagonale, misuravano probabilmente oltre 5 metri in altezza e larghezza. L'immane fatica rimase al suo posto poco più di sei anni, in quanto il 18 gennaio del 1575 un incendio distrusse l'intera decorazione della sala, che risulta oggi risarcibile solo attraverso gli incartamenti superstiti e qualche traccia figurativa di cui si darà conto tra breve. Compendiando queste informazioni e avendo come indispensabile guida gli studi condotti da Bruno Passamani[14], si riesce a capire che l'ambiente prevedeva l'intervento associato di Tiziano e del bresciano Cristoforo Rosa (probabilmente affiancato dal fratello Stefano), che già nel 1563 aveva stipulato il contratto per eseguire le architetture dipinte destinate a ospitare le poderose tele dell'anziano maestro.

Si ripeteva dunque la squadra che qualche anno prima, nel 1560, aveva dato vita alla decorazione del soffitto del Vestibolo della Biblioteca Marciana a Venezia, con i quadraturisti impegnati ad allestire l'armentario illusionistico-prospettico nel quale tuttora si incastona l'*Allegoria della Sapienza* di Tiziano. Oltre che in questo importante precedente, utile a vagheggiare l'effetto complessivo del più vasto meccanismo scenico messo in atto nella Loggia, il tentativo di recuperare l'assetto del ciclo bresciano trova un riscontro piuttosto confortante sul fronte dei contenuti iconografici delle tre grandi tele. Dalle note fornite al pittore dai committenti sappiamo infatti che il dipinto centrale consisteva in un'*Apoteosi di Brescia*, raffigurata come una donna di "venerando aspetto", affiancata da Marte e Minerva, con le tre Naiadi "nella più bassa parte" del dipinto. Già si intuisce dunque l'intento celebrativo, in senso cittadino, del programma decorativo, ribadito in modo più velato ma altrettanto consapevole nelle due tele che campeggiavano ai lati del soffitto, nelle quali una *Fucina di Vulcano* alludeva al primato di Brescia nell'industria delle armi, mentre una più rasserenata rappresentazione di *Cerere e Bacco* in compagnia delle divinità fluviali evocava le risorse agricole e viticole del territorio.

Che Tiziano si fosse attenuto piuttosto scrupolosamente alle prescrizioni dei deputati bresciani è confermato dalle due uniche testimonianza superstiti in nostro possesso, in grado di fornirci un'idea visiva delle opere distrutte. Si tratta, com'è noto, dell'incisione del 1572 attribuita Cornelis Cort, che riproduce fedelmente la *Fucina di Vulcano* (cat…), e di un disegno a penna e seppia del British Museum di Londra, assegnato oggi con qualche incertezze a Anton van Dyck, nel quale, come per prima si è accorta Erica Tiezte-Conrat[15], è ripetuto in tutti i suoi protagonisti il soggetto dell'*Apoteosi di Brescia*, avendo forse come modello uno studio preparatorio di Tiziano stesso, andato perduto.

Fermo restando il carattere estremamente rischioso di simili deduzioni, mi pare che le due derivazioni offrano qualche argomento per immaginare che, nonostante la loro data di esecuzione, le grandi invenzioni tizianesche presentassero un dettato formale sufficientemente nitido, non intaccato, come

[14] Passamani 1995, pp.211-239.
[15] Tietze-Conrat 1954, pp.209-210.

invece accade nella coeva *Annunciazione* di San Salvador, dalla stupenda combustione del colore. Le imprese realizzate negli anni successivi per Filippo II (penso ad esempio alla tela con *La Spagna che soccorre la Religione*, completata addirittura nel 1575; Madrid, Museo del Prado, dimostrano del resto che, quando le esigenze della committenza e le impegnative implicazioni allegorico-istituzionali lo richiedevano, anche nella fase estrema Tiziano sapeva salvaguardare una didascalica chiarezza narrativa nelle sue opere. E il pittore, una volta lette le dettagliate indicazioni iconografiche, infarcite di riferimenti antiquari, inviategli dai deputati bresciani, non avrà certo fatto fatica a capire che occorreva orientarsi in quella direzione.
Ben più complesso si rivela invece il quesito riguardo al grado di autografia delle tele, oggetto di una disputa con i periti scelti dai committenti che, quando si videro arrivare i dipinti, li giudicarono "in grandissima parte fatti per altri", vale a dire un prodotto in larga misura della bottega del pittore. Ne seguì una trattativa sul compenso precedentemente pattuito, condotta dapprima con Orazio Vecellio, il figlio e collaboratore di Tiziano giunto a Brescia per seguire la messa in opera delle tele, e poi proseguita dal pittore in prima persona, che nel giugno del 1569 scriverà una lettera accorata al vescovo Domenico Bollani, chiedendogli di intervenire nella disputa.
Quale fosse il grado di affidabilità dei periti bresciani nel valutare la delicata questione dell'autografia è difficile stabilirlo È probabile però che non fosse altissimo: meglio dunque, nell'impossibilità di riscontri concreti, mettere in fila qualche breve osservazione di buon senso. Non v'è dubbio, al riguardo, che le dimensioni abnormi delle tele costituiscano, almeno sul piano teorico, un indizio in favore di una partecipazione della bottega a fianco del maestro. Ma ci sarebbe poi da spiegare per quale ragione Tiziano, prima di inviare i dipinti alla Loggia, abbia deciso di esporre i due pezzi a quel tempo terminati, l'*Apoteosi di Brescia* e la *Fucina di Vulcano*, nella chiesa di San Bartolomeo a Rialto, sottoponendoli al giudizio degli intenditori veneziani, certo più attrezzati e consapevoli dei periti bresciani. E a uguali considerazioni conduce, a ben guardare, la scelta di affidare a Cort, o a chi per lui, la copia incisa della *Fucina di Vulcano*, in modo da poter rendere nota anche oltre la platea di Brescia la sua invenzione. Quanto basta per far nascere il sospetto che all'origine della diatriba ci sia soprattutto il mancato aggiornamento dei committenti bresciani sui raggiungimenti di stile dell'estrema maturità di Tiziano[16].
Prescindendo da queste congetture, quello che è certo è che il secondo impegno bresciano di Tiziano si concretizza in una città che oltre a essere radicalmente mutata era anche assai meno ricettiva, da un punto di vista figurativo, rispetto ai tempi del polittico Averoldi. La scomparsa dei grandi esponenti della scuola locale, Savoldo, Romanino e Moretto, non era stata seguita da un vero e proprio ricambio generazionale. Lattanzio Gambara, il pittore più autorevole della stagione successiva alla metà del secolo, dopo essere entrato nella bottega di Romanino sul finire degli anni Quaranta del Cinquecento aveva decisamente virato i propri interessi verso i fatti del Manierismo cremonese ed emiliano. Una scelta suggestionata anche dal grande ciclo realizzato da Giulio e Antonio Campi, a partire dal 1549, all'interno di un altro ambiente della Loggia, la Sala del Collegio dei Giudici.
Tra gli altri artisti bresciani attivi al tempo delle tele tizianesche non mancano esponenti attratti in modo più o meno duraturo dalla cultura veneziana, come lo sfuggente Pietro Rosa, nato nel 1541 da Cristoforo, proprio il quadraturista attivo a fianco del Vecellio. Sfruttando le relazioni professionali del padre, Pietro era riuscito perfino a entrare, poco dopo i vent'anni, nella bottega del maestro cadorino, facendo ritorno

[16] Sulla questione si vedano le osservazioni di Lionello Puppi in *Tiziano* 2012, pp.321-322.

in patria già nel 1568. Le opere che si collocano dopo quell'esperienza, effettivamente infarcite di suggestioni lagunari, si rivelano tuttavia piuttosto fiacche, come documenta la pala con *Gesù che invia gli apostoli nel mondo* realizzata per la Congrega Apostolica di Brescia nel 1574[17]. Lo stesso discorso vale per la parabola del concittadino e quasi coetaneo Camillo Ballini, che in due dipinti realizzati negli anni Settanta del Cinquecento per l'Abazia di Praglia, nei pressi di Padova, e per la parrocchia di Fasano del Garda, sulla sponda bresciana del Lago, si firma rispettivamente "de Titiani" e "Titiani Alumnus"[18]: una qualifica che trova conferma nell'accertata dimestichezza del padre Gasparo con Ludovico Dolce.
Da integrare con la parabola del ben più prolifico Pietro Marone, nato nel 1548 e divulgatore di una parlata manierista di limitata originalità, calibrata soprattutto sui modelli veronesiani[19], queste vicende tratteggiano in ogni caso un contesto poco entusiasmante, impreparato a interloquire con la clamorosa incursione delle allegorie tizianesche; che se anche fossero sopravvissute all'incendio del 1575 non avrebbero probabilmente trovato reazioni adeguate da parte degli artisti locali. Del resto un altro esemplare della tarda maturità del Vecellio come l'imponente e ammalorata *Apparizione di Cristo alla Madre*, tuttora conservato nella parrocchiale di Medole, ai confini settentrionali dei domini gonzagheschi e certo non molto distante da Brescia, rimase nella sostanza lettera morta per i pittori di quella città[20].
È giusto quindi che la mostra si chiuda con un altro finale, che non indugi sulla zoppicante congiuntura della scuola bresciana di tardo Cinquecento, ma celebri piuttosto il contemporaneo rinnovarsi dell'apertura di credito riservata dalla committenza locale alla grande pittura veneta e veneziana[21]. Quella, in particolare, delle officine laboriose di Paolo Veronese e dei Bassano, che nel corso degli anni Ottanta del secolo offrirono il loro decisivo contributo alla decorazione delle chiese di Sant'Afra e di Sant'Antonio. E se la pala con il *Martirio di Sant'Afra* va considerata, nonostante la firma del maestro, un dignitoso e onesto prodotto della bottega veronesiana, indicazioni di segno differente sono offerte dal ciclo della Passione realizzato da Francesco Bassano e famiglia per il coro del tempio gesuitico di Sant'Antonio, all'interno del quale dovevano comporre un teatro sacro davvero spettacolare. Lo lasciano intendere soprattutto le due tele della serie oggi conservate alla Pinacoteca di Cremona, degno epilogo, con le loro incandescenze coloristiche rivelate dal recente restauro, dell'entusiasmante dialogo figurativo che Brescia e Venezia intrecciarono nel corso del Cinquecento.

---

[17] Piazza 2017, pp.404-405.
[18] G.Tagliaferro, in Tagliaferro, Aikema 2009, pp.177-178.
[19] Cremonesi 2000, pp.46-65.
[20] Sul dipinto di Medole, il cui approdo nel piccolo borgo del mantovano va posto in relazione al beneficio per il figlio Pomponio richiesto da Tiziano a Federico II Gonzaga già nel 1531: U.Bazzotti, in *Tesori* 1974, pp.150-151, n.234; Puppi 2004, pp.53-54; *Tiziano* 2012, pp.62-65, 207-208, 257-258.
[21] Per una panoramica di queste iniziative si veda il testo di Angelo Loda in catalogo. Si colloca in perfetta sintonia con le scelte in campo pittorico l'importante commissione ad Alessandro Vittoria e collaboratori del *Monumento del vescovo Domenico Bollani*, destinato al Duomo di Vecchio di Brescia (1577-1578) e attualmente conservato in forma frammentaria nel locale Museo di Santa Giulia.

Promossa da
Con il patrocinio di
Con la partecipazione di
Organizzata con
Main sponsor
In collaborazione con
Catalogo
Media partner
Partner tecnici

TIZIANO

E LA PITTURA DEL CINQUECENTO TRA VENEZIA E BRESCIA

21 marzo
1 luglio 2018
Museo Santa Giulia
Brescia

Promossa da

Con il patrocinio di

Con la partecipazione di

Organizzata con

Main sponsor

In collaborazione con

Catalogo

Media partner

Partner tecnici