

BARBARA MARIA SAVY

ROMANINO «PER ORGANO»
MUSICA E DECORAZIONE A BRESCIA
NEL RINASCIMENTO



Euro 25,00




PADOVA UNIVERSITY PRESS



DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA
UNIVERSITÀ DI PADOVA

BARBARA MARIA SAVY

ROMANINO «PER ORGANO»
MUSICA E DECORAZIONE A BRESCIA
NEL RINASCIMENTO



PADOVA UNIVERSITY PRESS

MMXV

PITTURA DEL RINASCIMENTO
NELL'ITALIA SETTENTRIONALE

QUADERNI

5

Le opere presentate al comitato direttivo e al comitato scientifico per la pubblicazione nella collana sono sottoposte a revisione valutativa anonima, con il procedimento in doppio cieco (*double blind peer review process*).

Comitato direttivo:

Alessandro Ballarin, *Presidente*

Vittoria Romani, *Direttore*

Alessandra Pattanaro

Comitato scientifico:

Barbara Agosti, *Università degli studi di Roma "Tor Vergata"*

Andrea Bayer, *The Metropolitan Museum of Art, New York*

Daniele Benati, *Università degli studi di Bologna*

Vincent Delieuvin, *Musée du Louvre, Paris*

David Ekserdjian, *University of Leicester*

Riccardo Naldi, *Università degli studi Napoli L'Orientale*

Della stessa collana:

1. VITTORIA ROMANI, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un libro di disegni del Castello Sforzesco*, Cittadella (Padova), 2001.
2. BARBARA MARIA SAVY, «*Manducatio per visum*». *Temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella (Padova), 2006.
3. *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, a cura di VITTORIA ROMANI, Verona, 2010.
4. ALESSANDRA PATTANARO, *Camillo Filippi «pittore intelligente»*, Verona, 2012.

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA
UNIVERSITÀ DI PADOVA

BARBARA MARIA SAVY

ROMANINO “PER ORGANO”
MUSICA E DECORAZIONE A BRESCIA
NEL RINASCIMENTO



PADOVA UNIVERSITY PRESS

MMXV

La ricerca e la realizzazione dell'opera hanno beneficiato dei contributi del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova, nell'ambito del Progetto di ricerca strategico "European and Venetian Renaissance (EVERE)", STPD11LHT4, Unità 2.

STAMPATO IN ITALIA · PRINTED IN ITALY

ISBN 978-88-6938-034-1

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2015 by Barbara Maria Savy; Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova; Padova University Press.



Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta dell'autore, del Dipartimento e dell'editore. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

SOMMARIO

PREMESSA di VITTORIA ROMANI	IX
INTRODUZIONE <i>LA DECORAZIONE PITTORICA DEGLI ORGANI A BRESCIA NEL RINASCIMENTO: PROTAGONISTI, TEMI E TIPOLOGIE</i>	1
L'ORGANO DELLA CATTEDRALE E LE ANTE "ROMANINIANE" DI MORETTO <i>LA "FABRICA" DELL'ORGANO, TRA ASSEDIO E RESTAURAZIONE VENETA</i>	15
<i>LA VICENDA DEL TRASFERIMENTO, CAVALCASELLE E LA QUESTIONE CRITICA DELLA PROVENIENZA E DELL'ATTRIBUZIONE</i>	20
<i>LE ANTE DI LOVERE NELLA LETTURA DI ROBERTO LONGHI</i>	23
<i>AGOSTO 1913: INEDITI APPUNTI LONGHIANI</i>	25
ROMANINO "PER ORGANO" <i>ROMANINO E LA DECORAZIONE DEGLI ORGANI: DALLE PORTELLE PADOVANE PERDUTE AL MONUMENTO DI ASOLA</i>	33
<i>L'ERETICO ZURLETTA E L'ORGANO DI SANTA MARIA MAGGIORE A TRENTO</i>	37
<i>TRA DÜRER E SAVOLDO: LE ANTE PER LA ROTONDA ROMANICA DI BRESCIA</i>	44
<i>ROMANINO E I CANONICI VERONESI DI SAN GIORGIO IN BRAIDA</i>	49
<i>EPILOGO</i>	55
TAVOLE	57
BIBLIOGRAFIA	121
INDICE DEI NOMI	139
ELENCO DELLE TAVOLE	145

PREMESSA

Con questo volume su Romanino pittore “per organo” la serie dei *Quaderni* dedicata alla pittura del Rinascimento nell’Italia settentrionale si dota di un comitato scientifico internazionale al cui parere il comitato direttivo si appoggia nella selezione dei testi che sono inoltre sottoposti a procedura di *double blind peer review*. Ai colleghi che hanno accettato di farvi parte va un caloroso ringraziamento per l’impegno che si sono assunti e per l’arricchimento che il loro contributo critico offre alla collana. Altra novità è l’affiancamento delle Grafiche Aurora di Verona con la Padova University Press nella realizzazione dei volumi.

Il primo numero di questo nuovo corso è frutto delle ricerche promosse nel quadro del progetto strategico di ateneo EVERE *European and Venetian Renaissance* (STPD11LHT4) e condotte all’interno dell’unità di ricerca di ambito storico-artistico, coordinata da chi scrive e composta da Alessandra Pattanaro e da un gruppo di studiosi più giovani, attivi presso l’ateneo di Padova. Dopo aver curato l’edizione degli scritti di Alessandro Ballarin sull’arte bresciana della prima metà del Cinquecento (2006), l’autrice Barbara Maria Savy si è occupata delle confraternite cittadine intitolate al corpo di Cristo con un volume di questa stessa collana (2006) ed ha offerto numerosi interventi sul Cinquecento padano tra i quali il più recente consiste nella catalogazione delle opere di Romanino nel catalogo della Pinacoteca Tosio Martinengo (2014). Nel quadro del progetto EVERE ha pubblicato anche il saggio *Copiando Dürer, Tiziano e Raffaello: gli affreschi di Girolamo dal Santo nella cappella dell’Immacolata Concezione in San Francesco Grande*, nella rivista «Musica & Figura» (2, 2013, ma 2014).

Il testo che segue muove da un ricco quadro della produzione di ante d’organo in ambito bresciano nel corso del Cinquecento, qui ricostruito in maniera analitica per la prima volta. In relazione a un generale risveglio di interesse per la storia e la conservazione degli organi antichi, negli ultimi anni si è assistito a un incremento delle indagini sugli apparati decorativi (ante, casse, poggiosi e cantorie) di questi strumenti, che hanno stimolato l’interdisciplinarietà dell’aproccio al tema. In questo quadro Brescia è un punto d’osservazione rilevante, sia per la cospicua fioritura del genere che per la presenza, sul versante degli studi musicali, di una tradizione critica di grande rilievo che trova nelle ricerche di Oscar Mischiati e nella fondazione della rivista «L’Organo» i suoi punti più fecondi. Da queste premesse l’autrice muove verso una riflessione di carattere monografico dedicata all’importante e originale con-

tributo offerto nella tipologia da Girolamo Romanino, per la prima volta esaminato nella sua interezza e sotto diverse angolazioni. Il pittore e la sua città sono protagonisti di una delle linee di ricerca proposte dal progetto EVERE, lì dove si intende esplorare tramite, modalità e significati del dialogo tra il classicismo lagunare e gli stimoli figurativi provenienti dall'arte tedesca che si sviluppa in terraferma con esiti di grande originalità, inquadrabili entro il problematico fenomeno degli eccentrici.

L'attività di Romanino nella decorazione degli organi è approfondita in maniera sistematica in relazione al complessivo sviluppo della cultura artistica del Rinascimento bresciano percorrendo un itinerario che coinvolge luoghi diversi: Padova, Trento e Verona. Ciascuna di queste tappe configura ambiti di committenza e contesti culturali specifici, dei quali il testo offre di volta in volta uno spaccato interpretativo. Sfilano a confronto l'impresa delle ante promosse per il Duomo di Trento dall'eretico Giovanni Antonio Zurlatta, la decorazione di poco posteriore dello strumento per il Duomo di Brescia e quella promossa dai canonici alghensi di San Giorgio in Braida a Verona. Da questa analisi, supportata da nuove campagne fotografiche, l'autrice tratteggia con felici osservazioni i diversi livelli di stile a cui Romanino si adatta a partire dalla destinazione dell'opere, inserendosi nella prospettiva aperta dagli studi di Alessandro Ballarin (1970), che si riconferma fertile ed attuale.

La disamina dei singoli complessi si accompagna a significative novità che riguardano, accanto alle questioni di stile, le fonti figurative, dove si evidenzia e si discute il ruolo delle stampe nordiche. Ampio spazio è riservato nei primi due capitoli agli aspetti iconografici e di storia critica; su quest'ultimo versante l'analisi ha potuto valersi della trascrizione e del commento degli appunti giovanili di Roberto Longhi riguardanti le ante dipinte da Moretto e Ferramola per il Duomo di Brescia, oggi a Lovere, che vengono resi noti grazie alla generosa disponibilità della Fondazione Longhi e della sua Presidente Mina Gregori.

Un vivo ringraziamento va alla Fondazione ASM di Brescia per aver contribuito all'edizione di questo volume.

Vittoria Romani

This book originates from an in-depth analysis carried out by the author with the intention of casting new light on the pictorial contribution of Brescia within the season of Renaissance organs.

The first chapter takes into consideration the entire *corpus* of decorations painted on the city organs during the sixteenth century. The aim of the author is to point out the close relationship between these works and the general flourishing development of organ art in Brescia, widely accounted also in the musical field. Each work of art is thus presented clarifying the attribution and elaborating a chronological sequence: among the most important artists, not only Romanino but also Moretto is taken into account with reference to his masterpieces in the Cathedral, in the church of San Giovanni Evangelista and in San Pietro Oliveto; other artists such as Ferramola, Paolo da Caylina are also considered. In this part the analysis focuses especially on the subjects, on their iconographical interpretation in relation to the function of the instrument, of its components, and of the whole architectural and monumental appearance.

In the second chapter the author undertakes an extensive discussion on Moretto's organ shutters, executed for the oldest organ in the Cathedral and now in Lovere. An original manuscript with notes by Roberto Longh, which precedes his famous essay *Cose bresciane* (1917), is also here published for the first time. This very interesting document is particularly significant in order to achieve a complete understanding of Longh's statements on these organ shutters, as well as on his recognition of Brescia's artistic identity and on the naturalism of Caravaggio's forerunners.

The final chapter is specifically dedicated to Romanino, considered as a master of this production, which he brings to the highest levels. Particular attention is dedicated to three important works "per organo" accomplished between the fourth and the fifth decade of the sixteenth century: the shutters for Santa Maria Maggiore in Trento, the ones for the old Cathedral in Brescia, and the ones for the church of San Giorgio in Braida in Verona. These three centers are close from a geographical point of view but represent three different artistic cultures. The author therefore analyzes these works of art proposing a specific identification for the figurative and iconographic sources, while at the same time suggesting new reflections on the artist's formal intentions.

Questa ricerca è stata condotta nell'ambito del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università di Padova, diretto in questi anni da Giovanna Valenzano che ringrazio per l'ospitalità e per il patrocinio. Sono particolarmente riconoscente a Vittoria Romani per il tempo e l'attenzione che ha dedicato al mio lavoro, anche in qualità di responsabile d'unità del progetto di Ateneo EVERE. Su alcuni dei problemi analizzati nel volume Antonio Lovato mi ha dato l'opportunità di relazionare nel corso del II seminario di arte organaria e organistica rivolto alla Scuola di Dottorato in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali. Un segno di gratitudine vorrei esprimere ad alcuni istituti e fondazioni che hanno contribuito, in vario modo, alla pubblicazione: la Fondazione ASM di Brescia, il Museo Diocesano, nella persona del direttore Giuseppe Fusari, e l'Accademia Tadini di Lovere, nelle persone del presidente Roberto Forcella e del conservatore della galleria Marco Albertario. A quest'ultimo devo la segnalazione degli appunti di Longhi sulle ante di Lovere che posso pubblicare per cortese concessione della Fondazione di Storia dell'Arte Roberto Longhi di cui ringrazio il consiglio direttivo, in particolare la presidente Mina Gregori, il vice-presidente Daniele Benati e la direttrice Maria Cristina Bandera. Un contributo prezioso all'apparato delle tavole viene dalla nuova campagna fotografica che ho potuto effettuare sulle ante di San Giorgio in Braida, grazie alla disponibilità dell'Ufficio Beni Culturali della diocesi di Verona e del parroco Piergiorgio Rizzini, e che è stata condotta con competenza e simpatia da Matteo e Basilio Rodella della BAMS Photo di Montichiari. Altre immagini sono state generosamente fornite dal loro archivio, da quello Rapuzzi di Brescia e da Giuliano Ghiraldini. Per la parte editoriale sono stata assistita con grande professionalità dal personale delle Grafiche Aurora di Verona e dalla Padua University Press. Ricordo per il vivace supporto alcuni amici e colleghi, quali Sarah Ferrari, Marsel Grosso, Alessandra Pattanaro, Giuseppe Tognazzi, Giuliana Tomasella e Mattia Vinco. Questo quaderno è un omaggio ad Alessandro Ballarin, cui devo gran parte delle mie competenze e della mia passione per la pittura bresciana del Cinquecento.

INTRODUZIONE

LA DECORAZIONE PITTORICA DEGLI ORGANI A BRESCIA NEL RINASCIMENTO:
PROTAGONISTI, TEMI E TIPOLOGIE.

Il contributo di Brescia alla grande stagione dell'organo rinascimentale passa attraverso la fama e l'operosità di alcuni artefici o di intere genie di organari che, con le loro botteghe, sono venuti progressivamente a porsi sotto la lente degli studi storico-artistici e musicali. Attraverso l'attività di Giovan Battista Facchetti, così come degli Antegnati, dei Moroni, dei Virchi si snodano, infatti, tappe fondamentali della fioritura e dell'evoluzione di questo strumento, che portano ben al di là dell'ambito cittadino. Le indagini documentarie e la ricostruzione storica sono oggi orientate a restituire in modo sempre più sistematico e capillare singole personalità, dai protagonisti ai comprimari, fino ai ruoli più secondari o di supporto, e a raccogliere quante più informazioni relative al loro operato.¹ Un simile lavoro si giustifica non solo in sede di ricerca, ma anche in vista della valorizzazione di una ricca tradizione culturale e della tutela materiale dell'esistente, e va stimolando altresì una presa di coscienza delle problematiche connesse al restauro e ad eventuali interventi di manutenzione. Degli strumenti originali, tuttavia, poco sopravvive, non solo a causa delle ingiurie apportate dal tempo e dall'incuria degli uomini, ma in quanto gli organi per la loro natura funzionale erano sottoposti a continui aggiornamenti e a sostituzioni, parziali o integrali. A queste ragioni tecniche inoltre si aggiungevano motivazioni liturgiche o di riassetto degli spazi.

Oltre ad attirare l'attenzione del fedele, coinvolgendolo attraverso il richiamo e la suggestione del suono, questi manufatti si ergevano monumentali ed in posizione di tutto rilievo all'interno delle chiese, entrando in stretto dialogo visivo con le strutture architettoniche e con gli altari. Tale aspetto risultava ripreso ed esaltato da una produzione altrettanto specializzata di ante, casse, poggiali e cantorie, nate

1. In materia di organi è ineludibile il riferimento ai lavori di Oscar Mischiati, tra i quali riguardano da presso la produzione bresciana della prima metà del Cinquecento: Mischiati, 1974; Idem, 1984-1985; Idem (a cura di), 1995. Per una sintesi intelligente della storia degli studi sull'arte organaria a Brescia tra Otto e Novecento con la segnalazione dei principali autori e contributi si rimanda a Ugo Ravasio (2005, pp. 5-10), alla cui attività si devono altre più recenti pubblicazioni e convegni sul tema. È per ora uscito il primo tomo di una serie di quattro promossa dall'Assessorato per la Cultura e per il Turismo della Provincia di Brescia, a cura di Carlo Sabatti, 2012. Mi pare doveroso segnalare anche l'impegno di Flavio Dasseno, autore di un lavoro di censimento di tutti gli organi di Brescia e provincia, che si avvale della collaborazione della diocesi, consultabile on line (www.organibresciani.it) e di varie pubblicazioni a stampa, tra le quali Dasseno, 2002.

a protezione e supporto dello strumento, nella quale si distinsero i maggiori maestri del Rinascimento bresciano. Tra gli scultori ed intagliatori andranno citati almeno Stefano Lamberti, Giovan Battista e Giovanni Maria Piantavigna e Clemente Zamara; mentre, nella realizzazione delle ante di copertura e delle decorazioni pittoriche, Romanino e Moretto appaiono, come sempre, in assoluta emergenza rispetto al livello della produzione locale e con un ruolo, allo stesso tempo, di altissima e consapevole rappresentanza. L'attività di frescanti e la familiarità con la pittura lagunare, infatti, rese entrambi ben disposti verso questa tipologia, che per molti versi — materiali, dimensioni, tecnica e modalità di stesura — può essere considerata affine sia alla pittura murale che al grande telerò alla veneziana. Accanto a loro si muovono a quota decisamente più bassa gli immancabili Ferramola e Paolo da Caylina, che pure hanno al proprio attivo un'onesta pratica dell'affresco in chiese e palazzi bresciani, mentre per le medesime ragioni esecutive e di concezione non sarà casuale l'estraneità di Girolamo Savoldo a questo ambito di produzione.

Il materiale superstite e la testimonianza delle fonti consentono di individuare in città almeno una decina di strumenti che erano dotati nel Cinquecento anche di un corredo pittorico.² Una rassegna naturalmente da integrare con lo sguardo al territorio circostante e all'attività di artefici bresciani in trasferta.

I temi della decorazione, secondo una consuetudine attestata nell'area veneziana e padana sin dalla metà del Quattrocento, risultano per lo più legati alle intitolazioni delle chiese e alla venerazione dei santi patroni. L'assetto compositivo ricorrente, infatti, nelle ante di copertura è quello della coppia di santi titolari, raffigurati ciascuno entro la propria edicola o fornice, secondo un modello che a Venezia rimonta alle portelle esterne della basilica marciana con i *Santi Marco e Teodoro* di Gentile Bellini (c. 1465) ed evolve già nel primo decennio del Cinquecento — tappa obbligata le ante di Sebastiano Luciani per San Bartolomeo (c. 1508, Venezia, Gallerie dell'Accademia) — in termini monumentali, sia nella rappresentazione dell'architettura che della figura umana. L'impianto architettonico dei dipinti, in genere connesso a quello del basamento e della cassa, e la loro collocazione sopraelevata erano tuttavia destinate a Brescia a mettere in gioco anche altre competenze, più audacemente prospettiche e illusionistiche, di matrice anzitutto bramantesca e milanese, presenti nella cultura artistica locale sin dai primi anni del secolo.³ Appartengono a questa tipologia iconografica, e attingono a questa congiuntura prospettica di primo Cinquecento, le ante esterne dell'organo del Duomo, oggi a Lovere, sulle quali Moretto raffigurò intorno al 1517-1518 i *Santi Faustino e Giovita a cavallo* (fig. 2) e che costituiscono allo stato attuale delle nostre conoscenze la prima, nonché più nota e rilevante sopravviven-

2. Se ne fornisce un riepilogo in coda al presente capitolo.

3. Sul versante di Milano, un modello autorevole doveva essere rappresentato dalle ante perdute di Santa Maria di Brera, dove, stando alle descrizioni di Vasari (1550 e 1568, ed. Bettarini-Barocchi, 1966-1987, V, p. 432) e di Lomazzo (1584, p. 236), Bramantino aveva dipinto figure di profeti all'interno di architetture illusionistiche di forte impianto prospettico. Dallo stesso complesso provengono con certezza le tavole della cantoria con gli *Angeli musici e cantori* di Bernardo Zenale, oggi in collezione Sormani a Lurago d'Erba (Como), databili al 1500 circa (sulla vicenda della dispersione Agosti, Stoppa in *Bramantino a Milano* [...], 2012, pp. 148-150).

za di questa produzione in città. A queste date, tuttavia, nell'esperienza artistica del pittore era già intervenuta, sulla base della prima formazione romaniniana, una conoscenza più diretta della pittura veneziana e tizianesca e l'architettura dello spazio e della figura umana iniziavano a dilatarsi su più larghi ritmi e campi di colore. I due fornicci vengono così pensati per formare con quello centrale dell'organo un triplice arco trionfale, di misura classica e monumentale, con eleganti lettere capitali alla base e un alto cornicione, in modo da enfatizzare, contro l'apertura luminosa del cielo, l'accento da parata dei due santi e dei rispettivi destrieri. Un aspetto similmente militaresco e trionfale doveva caratterizzare la rappresentazione dei patroni cittadini su altre due portelle d'organo dipinte, non sappiamo in che date, dallo stesso Moretto per la chiesa benedettina dei Santi Faustino e Giovita, e a quanto sembra ispirate al modello in cattedrale. Dalla descrizione delle fonti sappiamo che in questo caso i due santi a cavallo incedevano muniti di bandiere «che sventolando si aggirano con belle pieghe», mentre sulle ante esterne erano dipinte «da mano antica» alcune figure di santi vescovi.⁴ Anche questi ultimi, dobbiamo credere, erano legati alla storia dell'ordine o all'intitolazione di altari o alla presenza di reliquie all'interno della chiesa.⁵

Alla presentazione isolata dei santi patroni o titolari si aggiunge, già a partire dal terzo decennio, una diversa opzione, di carattere narrativo. Nelle ante interne della chiesa dei Santi Nazaro e Celso, ad esempio, Paolo da Caylina raffigura la coppia di santi in due diversi momenti del loro martirio, la *Flagellazione* e la *Decapitazione* (figg. 31-32).⁶ I due episodi sono limitati a poche figure principali, disposte su un breve proscenio, dinanzi ad un fondale architettonico che la fa decisamente da protagonista: un porticato con soffitto a cassettoni e colonne reggente una balconata, ornata da rilievi all'antica e motivi geometrici e sormontata da un loggiato d'archi con bucrani e conchiglie nei pennacchi, dal quale si affacciano alcuni astanti. Il partito architettonico è di nuovo bramantesco e dunque orientato verso Milano, ma con

4. Faino, 1630-1669, ed. 1961, pp. 62, 63; Paglia 1675-1713, ed. 1967, p. 115. Lo strumento in San Faustino era stato realizzato da Giovan Giacomo Antegnati tra il 1532 e il 1533 ed è citato come termine di paragone nel contratto del 1536 per l'esecuzione del nuovo organo in Duomo che portò alla dismissione del vecchio con relative ante di Moretto. Questo elemento potrebbe assecondare l'ipotesi, avanzata la prima volta da Fenaroli (1877, p. 40), che le ante descritte dalle fonti seicentesche in San Faustino non siano altre che quelle eseguite dal pittore per il Duomo e che sarebbero state trasferite prima in San Faustino e poi a Lovere. La notizia di una provenienza da San Faustino circolava a Lovere già a metà Ottocento. Le descrizioni fornite dalle fonti, tuttavia, inducono a rigettare questa ipotesi. Se è vero, infatti, che le bandiere sventolanti potrebbero spiegarsi come un vago ricordo delle vesti gonfiate dal vento dei due cavalieri di Lovere, l'indicazione invece, sia da parte di Faino che di Paglia, di santi vescovi sulle ante esterne non credo possa essere ricondotta, come si è cercato di fare, al solo dettaglio delle teste entro tondi presenti nell'*Annunciazione* di Ferramola, la quale invece non viene ricordata. Inoltre lo stesso Paglia, che descrive e attribuisce le ante in San Faustino a Moretto, in un suo scritto di poco successivo menziona quelle di Lovere come di Romanino (Paglia, 1692-1694, ed. 1958, p. 135). Su questo punto e su tutto il problema del trasferimento e dell'attribuzione di queste ante si veda in questo stesso volume il capitolo che segue.

5. I principali "indiziati" sono oltre a Benedetto, fondatore dell'ordine, i vescovi bresciani Apollonio e Onorio, venerati nella chiesa (Mezzanotte, Volta, Begni Redona, Prestini, Panteghini 1999).

6. Francesco De Leonardis, in Frisoni, De Leonardis, Prestini, 2003, pp. 94-96, fornisce un riepilogo puntuale della discussione critica e della bibliografia precedente, proponendo però una datazione ai primi anni Trenta. L'esecuzione intorno al 1520, insieme con le ante esterne attribuite a Moretto, rimonta ad un'ipotesi di Morassi (1939, pp. 440-441) ed è sostenuta da Ballarin, 1988, ed. 2006, p. 183.

riferimento ora alla cultura piú avanzata del classicismo milanese tra Bramantino, Zenale e Luini, come confermano sia gli elementi decorativi che la stessa fisionomia delle figure.⁷ I nudi idealizzati e torniti da un lume sensibile dei due martiri si possono, infatti, accostare ai coevi esiti di Moretto, come il san Sebastiano della pala, oggi a Francoforte, o come il *Compianto su Cristo morto*, oggi a Washington, in cui l'artista va riscoprendo al principio degli anni Venti il lume foppesco ed avvia un importante dialogo con il classicismo leonardesco e con il mondo di Luini. Nelle mani di Paolo, tuttavia, le figure scadono in una meccanica di pose e gesti da manichino, didascalica sia nella contrapposizione con gli aguzzini che nei rimandi formali o simbolici ai monocromi del parapetto.⁸ Il disegno architettonico poi non solo non riesce a sortire l'effetto illusionistico che sembrerebbe proporsi, ma presenta alcune scorrettezze di fatto, come l'assenza di una intera fila di colonne nell'anta di destra. Un livello decisamente piú alto è quello espresso dalle ante esterne che spettano infatti non a Paolo da Caylina, ma a Moretto (figg. 29-30).⁹ La scelta da parte della committenza di suddividere il lavoro tra due pittori diversi si incontra in altri casi, a partire da quello del Duomo con l'affidamento dell'impresa a Ferramola e a Moretto, ingaggiati come "maestri" alla pari. La separata fruizione visiva delle parti non solo consentiva, ma poteva trarre beneficio da un cambio di mano, valorizzando la distinzione tra il momento del silenzio e quello del suono, e garantiva forse tempi di consegna piú veloci. Come nel caso delle portelle esterne di Ferramola in Duomo (fig. 1), anche in queste di Moretto in San Nazaro è raffigurata l'*Annunciazione*.

Altro tema privilegiato sin dal Quattrocento e assai duraturo nella decorazione degli organi è, infatti, quello dell'Annunciazione, intesa come momento dell'ascolto del messaggio divino e della *conceptio per aurem* ed *ex auditu*, ovvero dell'incarnazione del *Logos* attraverso l'insufflazione dello Spirito Santo nell'orecchio della Vergine, una complessa teoria introdotta dal Vangelo apocrifo armeno dell'Infanzia che si ricollegava ai miti delle nascite teofaniche e che venne ampiamente discussa dai Padri della Chiesa e dalla teologia medioevale e rinascimentale.¹⁰ L'argomento, oltre a riflettersi piú in generale sullo sviluppo iconografico dell'Annunciazione, risultava particolarmente attinente all'ambito musicale e all'oggetto organo, essendo la musica, secondo la dottrina pitagorico-platonica, espressione del Verbo stesso quale somma armonia ed il soffio invisibile che anima le canne paragonabile al respiro divino

7. Per una lettura stilistica delle opere alla luce del classicismo milanese e all'interno della produzione di Paolo da Caylina al principio del terzo decennio Agosti, 2005, *Di un libro* [...], pp. 172-173.

8. Giustamente Francesco De Leonardis interpreta i soggetti delle formelle alla luce del ciclo di Ercole (in Frisoni, De Leonardis, Prestini, 2003, p. 96), mentre Agosti (2005, *Di un libro* [...], p. 172) rileva il carattere alla Bramantino e le assonanze con le *grisaille* dell'*Annunciazione* di Brera n. 315. Allo stesso tempo questi inserti, inusuali nel repertorio di Paolo, sembrano andare incontro ai gusti antiquari di Altobello Averoldi, prevosto della chiesa e principale committente del suo arredo (per i quali è imprescindibile il rimando ad Agosti, 1991), e forse riflettere una sua precisa richiesta.

9. Per la vicenda attributiva di quest'altra coppia di ante variamente assegnate a Moretto, Paolo da Caylina, Calisto da Lodi si rimanda a De Leonardis in Frisoni, De Leonardis, Prestini, 2003 pp. 97-98 che tuttavia opta per l'attribuzione a Paolo da Caylina. La paternità morettesca, invece, proposta già da Morassi, è stata difesa da Ballarin, 1988, ed. 2006, p. 183; Idem, 1993, pp. 475-476.

10. Caprettini, 1979; Steinberg, 1987; Quagliaroli, 2011-2012; Eadem, 2014.

che emette il suono producendo tale armonia. La casistica in area padana è assai ampia e ricca di esempi antichi e autorevoli, come le ante di Cosmé Tura per il duomo di Ferrara o quelle di Giovanni Bellini per Santa Maria dei Miracoli, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, o ancora quelle perdute di Zenale in San Simpliciano a Milano,¹¹ ma l'elenco potrebbe proseguire. A questa consuetudine iconografica risponde anche la produzione bresciana con i casi di Ferramola e di Moretto già citati. Il primo inscena l'evento entro uno spazio unificato dall'architettura di un tempio che rimanda ancora ad esempi lombardi di tardo Quattrocento. Il secondo opta invece per la suddivisione dell'Angelo annunciante e dell'Annunciata in due spazi gemelli, ma ben distinti dal doppio fornice timpanato. Il rapporto figura-architettura per Moretto, rispetto al precedente dei *Santi Faustino e Giovita* del duomo, è cambiato. L'artista costruisce una prospettiva dal basso molto pronunciata che spinge le figure sulla soglia del primo piano e si apre a specchio sui due lati; imprime anche un più solenne slancio verticale alle architetture che non si interrompono al di sopra dell'arco, ma proseguono concludendosi alla sommità dei due timpani. Al principio del terzo decennio, Moretto, come Paolo da Caylina, sta volgendo nuovamente lo sguardo verso la Milano di Bramante e di Bramantino, avviando un ripensamento in direzione lombarda delle più recenti esperienze lagunari e approssimandosi, anche nel disegno della Madonna, allo stendardo del Carmelo, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹² Come nelle ante interne, si nota una particolare attenzione verso i dettagli decorativi della finta architettura, ma anche in questo caso il pittore mostra una maggiore intelligenza e capacità di rielaborazione rispetto al collega: dai peducci dell'arco ornati a testa-foglia, ai busti clipeati che rimandano ai Cesari della Loggia di Brescia, e ai putti tizianeschi seduti sulle chiavi dell'arco o sui lati dei timpani, tutti animati da una *verve* che mi pare rispondere al Romanino *retour de Crémone* o dello *Sposalizio* in San Giovanni Evangelista.

È verosimile che anche le due tele con l'*Angelo annunciante* e l'*Annunciata* attribuite a Calisto Piazza oggi in San Clemente, donate da Rodolfo Vantini ma di provenienza ignota, fossero in origine, come suggeriva Morassi, ante d'organo.¹³ Il forte scarto dimensionale rispetto ai casi sin qui considerati potrebbe essere giustificato dalla pertinenza di queste portelle ad uno strumento di dimensioni più ridotte, analogo allora a quello della parrocchiale di Esine cui sono riferite altre due coppie di ante raffiguranti l'*Annunciazione* e i *Santi Pietro e Paolo*, dipinte da Calisto qualche anno dopo.

Poco supportata è l'ipotesi di una collaborazione da parte dello stesso Piazza alle portelle perdute dell'organo di San Domenico che non sappiamo neppure quando

11. Lomazzo, 1584, p. 237; Carlevaro, 1982, p. 117.

12. Ballarin, 1988, ed. 2006, p. 183.

13. Si veda la scheda di Elena Lucchesi Ragni, in *I Piazza da Lodi* [...], 1989, p. 185. La loro attribuzione a Calisto Piazza, tutt'altro che scontata e sulla quale pesavano i legittimi dubbi di Roberto Longhi e di Maria Luisa Ferrari, ha trovato una spiegazione plausibile da parte di Marco Tanzi nella ricostruzione degli esordi di Calisto intorno alla *Madonna allattante* di Ombriano, tra il 1520 e il 1524, una fase «più classicista e lombarda non ancora sfiorata dalle inquietudini eccentriche degli anni successivi». L'*Annunciazione* in San Clemente potrebbe essere secondo lo studioso la prima opera bresciana dell'artista intorno al 1523 (Tanzi, in *Da Bergognone a Tiepolo* [...], 2002, p. 54; Tanzi, 2005).

siano state realizzate: le guide locali descrivono all'esterno un'Annunciazione attribuendola con certezza a Romanino, laddove per i *Miracoli del santo* raffigurati all'interno si intuisce la possibilità dell'intervento di un'altra mano, e si avanza il nome di un pittore di secondo Cinquecento come Tommaso Bona.¹⁴

Nel corso degli anni Quaranta, in rapporto ad una stagione di generale rifacimento degli strumenti, vari organi vennero rinnovati anche nel corredo ligneo e pittorico. Il repertorio dei soggetti che vengono a prendere posto sulle ante si mostra a questa altezza più vario sia sul fronte delle storie di Maria che dei santi con una più libera articolazione narrativa — se confrontata ad esempio con il precedente di Paolo da Caylina — composizioni animate, talvolta anche molto affollate, e collocate in situazioni d'ambiente o su fondi aperti di paesaggio. Le diverse parti del complesso cominciano ad esser utilizzate spesso per sviluppare un piccolo ciclo, come nel caso delle storie mariane dipinte da Romanino per il nuovo organo del Duomo (figg. 49, 51, 53), sulle quali ci soffermeremo più avanti nel testo. A queste seguono due cruciali imprese ad opera di Moretto nelle chiese di San Giovanni Evangelista e di San Pietro in Oliveto che mostrano un complesso livello di elaborazione teologica e dottrinale. Il clima religioso è quello ormai prossimo al Concilio, coincidente con l'accresciuto impegno da parte degli ambienti riformisti bresciani, e soprattutto di alcuni ordini religiosi, nella produzione di idee e nell'approfondimento dei testi, nonché con il diretto coinvolgimento dell'artista nella formulazione per immagini di tali istanze, spirituali e dogmatiche. Sul fronte dello stile si deve registrare un corrispondente aggiornamento e l'impegno su più sostenuti principi di forma: entrambe le imprese, infatti, a lungo datate alla metà degli anni Trenta, sono già state opportunamente ricondotte alla metà del decennio successivo, nel momento più acuto del confronto da parte di Moretto con le problematiche del manierismo portate a Venezia da Vasari e da Salviati e con l'interpretazione datane da Tiziano.¹⁵ Nelle ante per San Giovanni Evangelista (figg. 74, 77-78) le figure, arditamente scorciate dal basso, sono caratterizzate da un plasticismo di ispirazione toscano-romana, spinto però sul primo piano, in pose elegantemente articolate, e ricomposte da legature robuste e da nessi formali propri della cultura salviatesca e vasariana. La conoscenza dei coevi esiti di Tiziano è ben esemplificata dal Battista della *Predica*, statuario nella posa e nel modellato plastico, "siglato" nell'apertura declamatoria e decorativa del braccio, contro un paesaggio piuttosto indistinto, da accostare al *Battista nel deserto* dipinto da Tiziano per Santa Maria Maggiore e oggi alle Gallerie dell'Accademia.¹⁶ Tra il 1543 e il 1544 sono attestate, com'è noto, le frequentazioni da parte di Moretto con due

14. Per le varie testimonianze e ipotesi circa queste opere si veda *infra*, pp. 35-36.

15. Ballarin, 1988, ed. 2006, pp. 190-191. Per quanto riguarda le tele di San Giovanni, l'analisi è supportata da una sequenza di confronti con opere significative di quel contesto, quali il *Cristo in casa di Marta* per San Michele in Bosco a Bologna o le tavole del soffitto Corner-Spinelli di Giorgio Vasari, o il *Compianto* per il Corpus Domini di Francesco Salviati, oggi a Brera, e con opere di Tiziano come l'*Allocazione di Alfonso d'Avalos* del Museo del Prado e soprattutto il *Battista* delle Gallerie dell'Accademia.

16. Relativamente a quest'opera, condivido la collocazione, già sostenuta da buona parte della critica, al principio del quinto decennio. Per un parere diverso, Falomir, 2012. Un riepilogo della questione e dei diversi pareri circa la datazione e la lettura stilistica del dipinto è nella scheda di Binotto, in *Tiziano*, 2013, pp. 186-189.

dei principali artefici di questi orientamenti toscano-romani a Venezia, Pietro Aretino, cui l'artista fece in quegli anni un ritratto, e Jacopo Sansovino, incaricato della consegna dello stesso dipinto, successivamente regalato dal letterato al duca di Urbino.¹⁷ Riflettono questa congiuntura anche le tele della parte bassa della cappella del Sacramento nella stessa chiesa di San Giovanni (c. 1543-1544), rispetto alle quali le ante sono da leggersi a stretto seguito e in uno con la pala dell'altare maggiore (c. 1544): i confronti con gli *Evangelisti* della cappella o con i santi della pala costruiscono una sequenza piuttosto serrata. I documenti per ora in nostro possesso riguardano l'esecuzione di un organo in San Giovanni da parte di Giovan Battista Facchetti tra il 1516 ed il 1517, tuttavia da un accordo del 1564 per il rinnovamento dello strumento si apprende che a quella data esso era già dotato di un *fiffaro*, registro, a quanto pare, mai praticato da Facchetti e attestato presso gli Antegnati dal 1544 circa.¹⁸ Tale osservazione, emersa dagli studi musicologici, fornisce certamente un prezioso indizio per ipotizzare un aggiornamento dello strumento proprio intorno a quella data, magari eseguito da Gian Giacomo Antegnati, mentre a Moretto appena uscito dai lavori nella cappella, veniva affidata la decorazione pittorica, insieme con la pala dell'altare maggiore. Di dichiarata matrice veneziana sono in San Giovanni anche le nicchie dipinte sulle ante esterne con finti mosaici dorati sia nelle specchiature degli incavi che nei catini. Lo stato di conservazione purtroppo non ci consente oggi di apprezzare il diverso uso della luce che lasciava emergere dalla penombra i due santi omonimi, l'Evangelista e il Battista, seduti e affrontati in basso, e accendeva invece in alto i due catini, come due circoli luminosi, destinati ad esaltare ad ante chiuse l'aureola centrale con l'apparizione dell'Agnello divino.

Oltre che contitolare della chiesa di San Giovanni, la figura del Battista trova ragione d'essere sulla decorazione dell'organo quale patrono dei cantori e dei musicisti, come tale attestato almeno a partire dall'undicesimo secolo, quando, proprio utilizzando l'inno di Paolo Diacono in onore del santo, Guido d'Arezzo inventò i nomi delle sette note musicali.¹⁹ Inoltre l'iscrizione sulla targa dell'Evangelista, «IN PRINCIPIO ERAT VERBUM», e la scelta delle due storie del Battista per le ante interne suggeriscono un'interpretazione dell'iconografia che mette ancora l'accento sull'incarnazione del Verbo, tramite l'Agnello divino, e sul paradosso della voce inaudibile di Dio che viene comunicata, questa volta non attraverso l'Annuncio dell'angelo, ma attraverso la profezia del Battista, connettendolo filosoficamente alla produzione del suono e dunque alla funzione dello strumento. A partire dalla cultura agostiniana e neoplatonica della congregazione dei canonici lateranensi di San Salvatore che presiedeva la chiesa di San Giovanni, la spiegazione può essere rintracciata negli stessi testi di Agostino, come il discorso 293 *Sul giorno della nascita di San Giovanni Battista e sulla voce e il verbo*, dove Agostino distingue tra il Verbo e la voce: Cristo è il Verbo e il Battista è la voce; il Verbo era in principio presso Dio e dunque precede nell'esistenza la voce, ma perché il Verbo venisse a noi e si facesse carne, fu scelto

17. Pietro Aretino, 1546, ed. 1997-2002, III (1999), pp. 50-51, n. 36; p. 97, n. 74 (Begni Redona, 1988, p. 601).

18. Crosatti, Mischiati, Salvetti, 1994, p. 82.

19. Su Guido d'Arezzo rimando alla voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, curata da Ruini, 2004.

Giovanni come sua voce, la voce di uno che grida nel deserto (come recita, appunto, il versetto in calce alla tela), e la voce precedette il Verbo.²⁰

Da queste dotte argomentazioni filosofiche e ontologiche l'artista passa subito dopo a rappresentare un programma basato piuttosto su dichiarazioni dogmatiche e di ortodossia militante nelle ante d'organo per San Pietro in Oliveto, sede di un'altra congregazione agostiniana, quella dei canonici di San Giorgio in Alga, piú direttamente impegnati nella polemica anti-luterana.²¹ Il tema da svolgere questa volta è quello dell'eresia e del trionfo su di essa da parte della Chiesa di Roma, sorretta e difesa dall'autorità dei suoi apostoli. Ad ante chiuse, Moretto finge due pesanti cortine, che rimandano a quelle effettivamente usate per proteggere le canne, ma anche al simbolismo del Velo, che viene sollevato per mostrare una verità superiore: i santi Pietro e Paolo in atto di sorreggere fisicamente il monumentale edificio della Chiesa (fig. 84). All'interno sono rappresentati l'ascesa e la caduta di Simon Mago (figg. 80-81), primo tra gli eretici, secondo il noto episodio narrato negli *Acta Petri* e divulgato dalla *Legenda aurea*. Nella prima scena Nerone in mezzo ad altri astanti assiste al volo di Simone, mentre Pietro sta dicendo a Paolo di guardare verso l'alto: gli apostoli assolvono ciascuno al proprio compito, Pietro, primo papa, comanda, Paolo prega. Per effetto della loro azione congiunta nella seconda scena il mago precipita.²² Nel loro

20. «[...] Christus Dei Verbum. 5. Venit vox ante verbum. Quomodo vox ante verbum? De Christo quid dicitur? *In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum; hoc erat in principio apud Deum.* Sed ut veniret ad nos Verbum, *Verbum caro factum est*, ut habitaret in nobis. Ergo quia Christus Verbum, audivimus; quia vox Iohannes, audiamus. Dum diceretur illi: *Tu quis es?*, respondit: *Ego sum vox clamantis in eremo.* Paululum ergo, carissimi, paululum, quantum dat Dominus, de voce et verbo tractemus. Christus Verbum est, verbum quod non sonat et transit; nam quod sonat et transit vox est, non verbum. Verbum ergo Dei, per quod facta sunt omnia, Dominus noster Iesus Christus est; *vox clamantis in eremo* Iohannes est. Quid est prius? vox an verbum? Videamus quid est verbum et quid est vox, et ibi videbimus quid sit prius [...] Christus Dei Verbum, Iohannes vox. 10. Si ergo Christus Verbum, vox Iohannes, Verbum Christus praecessit apud Deum; ad nos autem praecessit vox, ut veniret ad nos Verbum. Erat ergo Verbum apud Deum, et nondum erat vox Iohannes. Numquid enim, antequam vox esset Iohannes, non erat Verbum apud Deum? Erat ibi, sed ut diceretur nobis Verbum, assumptus est Iohannes tamquam vox. Et ut veniret ad nos Verbum, praecessit vox. Ideo et Christus ante Iohannem erat in aeternum; et tamen nasci prior non debuit, nisi Iohannes, ut vox ad nos praecederet Verbum. Benedictus est Dominus Deus noster, quia dixi ut potui, et intellexistis quod potuistis. Augeat et multiplicet intellectum vestrum, et clareat vobis Verbum quod praemisit vocem» (Agostino Aurelio, *Sermo 293/ A augm., De nativitate die sancti Iohannis Baptistae et de voce et verbo*, 5 e 10). Ho cercato di illustrare alla luce della cultura dei canonici e dei testi agostiniani anche il ciclo della cappella del Sacramento in Savy, 2006.

21. Per una lettura dell'iconografia di queste opere in relazione agli intenti dottrinari e riformisti degli alghensi in questi anni si vedano Guazzoni, 1981, p. 48; Idem, 1986, pp. 23-24; Idem, 1988, p. 268; Neher, 1999, pp. 114-131; Eadem, 2000. L'identificazione del committente prospettata da Guazzoni (1988, p. 268) con il priore del convento Leone Bugatto è stata piú volte ripresa. Su questa figura si è soffermato di recente Zaina, 2006 [2009], pp. 155-200.

22. Sull'iconografia di Simon Mago si veda Moretti, 2004. Per l'uso del tema nella decorazione delle ante d'organo, gli studiosi non hanno mancato di ricordare, quale precedente autorevole, le ante dipinte da Pordenone per il duomo di Spilimbergo, dove la *Caduta di Simon mago* è associata a quella di Saulo (per queste ultime e per le possibili interpretazioni, Furlan, 1997, pp. 12-13). Dal modello di Pordenone dipendono esplicitamente le ante con gli stessi soggetti, dipinte alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento da Giovanni da Monte per l'organo della chiesa di San Nazaro a Milano (Frangi, 1987, p. 302; Alpini, 1996, pp. 119-121; B. Agosti, 1998, p. 130; Tanzi, 2004, p. 135; Agosti, Stoppa, 2014, *Il malinteso Luini* [...], p. 20; Agosti, Stoppa, 2014, 12. *Una complicata eredità* [...], pp. 295-303). La *Conversione di Saulo*,

assetto originario, ai lati dell'organo, le ante dovevano produrre l'effetto di un'azione continua che partiva dai due apostoli in basso per salire tramite i loro gesti e soprattutto lungo la traiettoria verticale della torre verso Simone, in atto di levitare. Il taglio della figura in questo punto è una invenzione geniale, ispirata da una stampa di Hans Schäufelein sul tema dell'*Ascensione di Cristo* (fig. 82),²³ ma che viene utilizzata con un significato diverso: l'intenzione in questo caso è infatti quella di negare al diabolico mago la possibilità di essere presentato integralmente in atto di assunzione in cielo, così da evitare al fedele equivoci interpretativi; allo stesso tempo essa diventa un mezzo per transitare fuori dalla pittura e, percorrendo idealmente la parabola del volo, rientrare nell'anta di destra con l'apparizione della figura in caduta dall'alto. Qui le colonne del tempio e la disposizione della folla guidano al punto previsto per lo schianto. Gli stessi espedienti della Maniera, come la tipica sigla a scorpione del mago che precipita, i gruppi plastici addensati sul primo piano e agganciati con nessi sapienti, vengono utilizzati in queste ante con nuovi fini espressivi che indicano il superamento di quel momento di crisi vissuto e metabolizzato nella sequenza delle opere per San Giovanni Evangelista. Anche la citazione da una stampa raffaellesca (fig. 83), nel portico e in alcune figure della *Caduta*, viene ripensata con un taglio di sotto in su e usata per incardinare visivamente l'anta allo strumento.²⁴ In accordo con il diverso rigore e la gravità sostenuta del tema, Moretto rivolge di nuovo lo sguardo a Bramantino, rimeditandone i modelli architettonici e la misura spaziale, ma soprattutto punta ad una semplificazione degli impianti compositivi e ad una maggiore essenzialità, concentrando l'attenzione sugli elementi sostanziali e recuperando una pittura di "valori" che apre agli esiti pre-caravaggeschi della *Cena* in Santa Maria in Calchera.²⁵

Le imprese realizzate da Romanino e da Moretto nel corso del quinto decennio costituiscono dunque esempi altissimi, rappresentativi degli sviluppi e dei traguardi raggiunti in questo tipo di decorazione nel Cinquecento bresciano. Nella seconda metà del secolo purtroppo non incontriamo interpreti di pari livello, di contro alla continua evoluzione tecnica e artistica della produzione organaria. Tra gli episodi più significativi le fonti rilevano quello della chiesa di Sant'Alessandro, dove si trovava «un organo grande» ed «assai bono» e di «belezza assai conviniente», forse uno degli ultimi lavori di Giovan Giacomo Antegnati.²⁶ Le ante raffiguranti all'esterno il *Martirio di sant'Alessandro* con molte figure e cavalli e all'interno *San Filippo*

in quanto allusiva alla chiamata da parte della voce divina, fu un altro tema ricorrente nella decorazione degli organi, sia in forma autonoma che in associazione con altri soggetti.

23. Bartsch, VII, n. 253. L'incisione appartiene allo *Speculum Passionis Domini Nostri Ihesu Christi*, edito a Norimberga nel 1507 (la citazione è segnalata da Moretti, 2004, pp. 76-77) e venne ripresa in modo assai puntuale dallo stesso Dürer nella scena corrispondente per la *Piccola Passione* (Bartsch, VII, 50), composta tra il 1508 e il 1510 ed edita in volume nel 1511 (sulla cui fortuna italiana, rimando a Fara, 2007, pp. 242-244).

24. La fonte iconografica è stata identificata in una stampa di Marcantonio Raimondi con il *Martirio di Santa Cecilia* (Bartsch, XIV, n. 117; Rathe, 1941, p. 6).

25. Per il riepilogo della storia critica delle ante si veda Begni Redona, 1988, pp. 480-487, il quale propone una datazione intorno al 1550, successivamente anticipata di un lustro da Ballarin, 1988, ed. 2006, pp. 191 e 193. La lettura lombarda, con «qualcosa di bramantesco» e in prospettiva precaravaggesca risale, come si può intuire, a Roberto Longhi (1929 ed. 1968, p. 112).

26. Faino, 1630-1669, c. 163 r, ed. 1961, p. 84.

Benizzi che riceve l'abito dalla Madonna e San Filippo in braccio alla madre che la invita a far l'elemosina ai servi di Maria, erano attribuite inizialmente a Luca Mombello, poi già a metà Settecento a Girolamo Rossi.²⁷

Accanto a queste si devono ricordare le ante di Pietro Rosa per l'organo nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, opere perdute ma registrate dalle fonti che ne descrivono i soggetti.²⁸ Sulla parte esterna era raffigurata la *Sibilla Tiburtina che profetizza ad Augusto l'avvento di Cristo*, un altro tema che metteva l'accento sul messaggio profetico e sull'annuncio della salvezza attraverso l'incarnazione del Verbo. Alle spalle di Pietro Rosa era il precedente illustre delle ante che Romanino aveva dipinto verso la metà del terzo decennio per l'organo del duomo di Asola. Qui l'episodio della *Tiburtina* era stato associato al *Sacrificio di Isacco* sull'altra anta (figg. 33-36), entrambi da intendersi quali prefigurazioni della passione di Cristo e all'interno di un ampio programma che investe l'intero complesso della cantoria e del basamento, incentrato proprio sul vaticinio e sull'attesa della nuova alleanza tra Dio e l'uomo. In Santa Maria delle Grazie, invece, le ante interne di Pietro Rosa raffiguravano i santi Gioacchino ed Anna, con altre figure, dunque un soggetto mariano, da leggersi anzitutto in relazione alla dedicazione della chiesa, ma anche in rapporto con la progenitura di Cristo e con la profezia dell'annuncio significata dalla Sibilla Tiburtina sulle ante esterne. Un ciclo dunque affatto diverso che insiste non sul sacrificio, ma sull'Incarnazione e concettualmente si pone in dialogo con l'*Adorazione del Bambino*, che si trovava sull'altare maggiore della chiesa, dipinta da Moretto intorno o subito dopo la metà degli anni Quaranta: nella parte superiore di quest'ultima, infatti, tre angeli appaiono ad annunciare che «DEUS HOMO FACTUS EST».²⁹

Abbiamo sin qui analizzato soltanto le ante di copertura. Le decorazioni pittoriche tuttavia si estendevano talvolta anche alla superficie muraria sotto forma di affreschi, come quelli realizzati da Romanino intorno all'organo del Duomo di Brescia oppure sul basamento di quello di Asola, ribadendo una contiguità non solo fisica, ma anche tecnica tra la pittura murale e le tempere "a guazzo" delle ante. Ad interventi pittorici erano sottoposte poi le parti lignee: in alcuni casi si trattava di mere coloriture degli intagli che potevano essere realizzate indifferentemente dallo stesso pittore incaricato delle ante o da un pittore che operava all'interno della bottega dello scultore; altre volte si trattava di veri e propri dipinti che completavano la decorazione della cassa, come i tondi di Moretto per l'organo del Duomo, o che decoravano i prospetti delle balconate.³⁰ Queste ultime sono variamente denominate nelle fonti come *cantorie*,

27. Morassi, 1939, p. 57; Passamani, 1986, p. 205 le restituisce a Mombello.

28. A partire da Faino, 1630-1669, c. 36 r e 159 r, ed. 1961, pp. 87 e 88.

29. Sulla chiesa delle Grazie, officiata dai padri Girolamini, si veda Guerrini, 1923 (in particolare pp. 87-88) che sottolinea l'importanza dell'attività musicale presso il convento, nonché del perduto organo cinquecentesco, tra le prime opere certe di Giovan Giacomo Antegnati (1532-1533). Le ante passarono alla parrocchiale di Iseo, dove furono distrutte da un incendio nel 1890 (Murachelli, 1974, p. 186).

30. Per i tondi dell'organo del Duomo si veda *infra* alle pp. 19-20. Solo in qualche caso siamo così ben supportati dai documenti da poter attribuire con certezza e dettaglio l'ornamentazione pittorica di tutte queste parti. Se si sposta lo sguardo verso Milano, una testimonianza utile a titolo di esempio e di confronto è l'accordo con cui viene chiesto a Giovanni Lomazzo nel 1555 di realizzare per l'organo di San Gerolamo del Castellazzo le ante, insieme alla decorazione dei cornicioni, dei fregi e degli architravi della

pozoli (poggi o poggioli), pergoli o orchestre. Gli stessi termini sono utilizzati per indicare sia le strutture destinate allo strumento e all'organista, che quelle effettivamente riservate ai cantori, le quali erano sopraelevate alla stessa altezza dell'organo, ma distinte e spesso in posizione speculare. Dunque, si ergevano, al pari dello strumento e a seconda del contesto architettonico, o a ponte tra le colonne della navata o aggettanti rispetto ad una parete. Trattandosi di strutture prevalentemente lignee esse erano in genere intagliate e dorate, ma potevano recare appunto sul parapetto anche inserti dipinti su tavola o su tela. Queste opere, a Brescia come altrove, sono andate in grande parte disperse in seguito agli spostamenti e ai cambiamenti subiti dallo stesso strumento, ma anche perché, essendo strettamente legate alle parti lignee, sono state al pari di quelle bersaglio preferenziale di azioni distruttive o di rapina perpetrate nel corso della storia all'interno delle chiese. È questo il caso delle cantorie della chiesa di San Giovanni Evangelista di cui mi sono già occupata in passato e che sono tornate di attualità grazie alla fortunata riscoperta di un altro dei pezzi dispersi. In San Giovanni organo e cantoria erano posti l'uno di fronte all'altra nell'intercolumnio dinanzi alla cappella maggiore: l'organo a meridione, la cantoria a settentrione. Il complesso doveva essere davvero monumentale, stando alle dimensioni dell'arcata e a quelle delle ante di Moretto.³¹ Sotto le ante, sulla cassa, le fonti antiche descrivono tre tele «a guazzo» raffiguranti mezze figure con strumenti musicali dello stesso Moretto, mentre sul parapetto della cantoria si trovavano tre scomparti analoghi attribuiti a Romanino, tra i quali una Salomé con la testa del Battista. Le descrizioni non sono perfettamente coincidenti e vanno intese attraverso una verifica incrociata dei testi dalla quale si capisce che le opere furono ad un certo punto smontate e poi ricomposte, ma sostituendo alcuni degli originali. Nella seconda metà del Seicento, infatti, l'organo e la cantoria erano stati spostati dalla ubicazione cinquecentesca e collocati ai lati della tribuna, di prospetto. Agosti ha per primo proposto di identificare come elementi provenienti da quel complesso una *Figura femminile con strumento musicale* in collezione privata (fig. 75) e il *Re David con la lira* (fig. 759), oggi incassato a mo' di predella sotto la pala dell'altare maggiore.³² Recentemente una terza tela raffigurante un *Trombettiere* (fig. 76), da tempo in una collezione privata della città, è stata esposta a Brescia e subito riconosciuta come uno dei pezzi erratici di Moretto provenienti dall'organo di San Giovanni.³³ Come la *Figura femminile* e il *Re David*,

cassa, i cinque scomparti con paesi sul parapetto, fogliami nella "soffitta" e persino l'intelaiatura delle cannette di oro bronzo (Agosti, Stoppa, in *Bernardino Luini* [...], 2014, I, p. 298; Cairati in *Bernardino Luini* [...], 2014, I, p. 387, n. 190).

31. Savy, 2006, pp. 158, 170-171. Sulla storia degli organi di San Giovanni, Crosatti, Mischiati, Salvetti, 1994.

32. Agosti, Zani, 1992, pp. 38-39. L'unica registrazione antecedente lo smembramento del complesso, quella di Bernardino Faino (1630-1669 circa, c. 158 recto, ed. 1961, pp. 60-59), menziona il poggiolo dell'organo con diverse mezze figure di «profeti», mentre a partire dalla guida di Francesco Paglia (1675-1713, c. 195, ed. 1967, pp. 250-251) il *Re David* compare ai piedi dell'altare con l'avvertenza che le tele sulle due orchestre non sono più tutte originali. Dopo di lui Averoldo (1700, pp. 68, 68, 70) vede nella cappella del Tabarrino due quadri bislungi che collega a quello bislungo sotto la pala dell'altare maggiore e ai tre che si trovavano ancora sul poggiolo dell'organo.

33. Maccarinelli (1747-1751, ed. 1959, pp. 204-205, 206) descrive nella tela centrale una donna «la quale stà in atto di tenere un organo tra le sue braccia» e negli altri «due Trombettieri col loro stromento».

è un pezzo coerente dal punto di vista dello stile e della datazione con le ante dell'organo, intorno al 1544, realizzato come quelle in tempera magra, robusto ed elegante nell'articolato disegno della figura e pensato per una visione dal basso. La dispersione di questo gruppo di tele si verificò probabilmente dopo il 1806, quando le truppe militari si accamparono in San Giovanni e, come in altri casi, si accanirono sull'organo, "malmenandolo", e sulle cantorie che furono rotte e abbruciate.

Quest'ultimo episodio pone bene in evidenza la necessità di integrare le ricerche sulla decorazione pittorica con quelle relative anzitutto al corredo ligneo, *ça va sans dire*, instaurando altresì un dialogo con le indagini di ambito musicologico inerenti la storia dello strumento, le sue trasformazioni, distruzioni e rifacimenti, cercando di ricostruire idealmente l'unitarietà del complesso, e di valutarlo all'interno del suo contesto architettonico e di committenza. Si comprende quindi che un approccio interdisciplinare anche per gli organi bresciani sarebbe auspicabile e da porre più decisamente quale orizzonte dell'indagine.

È senza dubbio eccessivo gridare al "capolavoro" come è accaduto, complice la rete, nei comunicati del ritrovamento: si tratta tuttavia di un recupero prezioso per il lavoro di ricostruzione storica di un complesso di rilievo andato in gran parte perduto o deperito. L'opera è stata esposta in Palazzo Martinengo nel corso della mostra a cura di Davide Dotti *Moretto Romanino Savoldo e Ceruti, 100 capolavori dalle collezioni private bresciane* (1 marzo-15 giugno 2014).

RIEPILOGO DELLE PITTURE “PER ORGANO” PRESENTI NELLE CHIESE DI BRESCIA
NEL CINQUECENTO

SANTA MARIA DE DOM [DUOMO VECCHIO]

Organo: GIOVANNI DA PINEROLO, 1514-1515

Cassa: STEFANO LAMBERTI, 1515-1518

Ante: FLORIANO FERRAMOLA (*Annunciazione*) e ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO (*San Faustino e San Giovita a cavallo*), 1515-1518

Tondi sulla cassa: ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO (due *Teste di vescovi e il Padre Eterno*), 1517-1518

Documenti: 1515-1518 (Gianfranceschi, in *Ferramola e Moretto* [...], pp. 100-102)

Fonti: Paglia, 1692-1694, ed. 1960, p. 135 [«sulla sponda del Lago d'Iseo»].

Organo: GIOVAN GIACOMO ANTEGNATI, 1536-1538

Cassa: BATTISTA PIANTAVIGNA, 1537-1538

Ante: GIROLAMO ROMANINO (*Sposalizio della Vergine; Visitazione; Natività della Vergine*), c. 1539-1540

Affreschi perduti: «nella facciata dove è apeso l'organo mte figure fatte dal sodetto à fresco che accompagnano la detta istoria» (Faino, 1630-1669, c. 152r, ed. 1961, p. 14)

Documenti: 1539-1541 (Buganza, Passoni, in *Romanino* [...], 2006, pp. 417-418)

Fonti: Faino 1630-1669, ed. 1961, pp. 14-15; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 72, 768; Averoldo, 1700, p. 236; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, pp. 5, 9; Carboni, 1760, p. 5; *Delle Pitture* [...], 1791, ed. 1959, p. 87.

SANTI NAZARO E CELSO

Organo: «organo grande risguardevole assai» [Faino, 1630-1669, c. 161r, ed. 1961, p. 24]

Ante: ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO (*Annunciazione*) e PAOLO DA CAYLINA IL GIOVANE (*Martirio e Decollazione dei santi Nazaro e Celso*), c. 1520-1521

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, pp. 24-25 [«di manno del Ferramola [...] dipintoui dentro alchuni Martirii di detti SS Nazaro et Celso»]; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 248, 267 [«alcune cose antiche del Foppa e del Ferramola [...] dipinte sopra l'ale dell'organo»]; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, p. 31; Brognoli, 1826, p. 132; Sala, 1834, p. 86 [per primo cita le due tele con l'*Annunciazione* come Foppa giovane].

SAN PIETRO IN OLIVETO

Cassa: BATTISTA PIANTAVIGNA, 1531

Ante: ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO

(*San Pietro e san Paolo in atto di sorreggere la Chiesa; Sollevamento e Caduta di Simon Mago*), c. 1545

Fonti: Faino 1630-1669, ed. 1961, p. 53; Ridolfi, 1648, p. 246; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 640-645; Cozzando, 1694, p. 109; Averoldo, 1700, pp. 204-205; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, pp.90, 143; Carboni, 1760, p. 138; Oretti, 1775, ed. 1957, p. 151.

SANT'AFRA

Organo: GIOVAN GIACOMO ANTEGNATI

Al di sopra della cantoria, di fronte all'organo: CARLETTO CALIARI, (*Natività*), c. 1588

Fonti: Ridolfi, 1648, p. 342; Faino, 1630-1669, ed. 1961, pp. 54-55 [«vi è un organo assai Risguardevole, et la Cantoria sulla qualle vi è un quadro assai grande dipintovi la Natività del Sigre con quantità di figure di Carlo Cagliari»]; «à dirimpeto alorgano sopra la Cantoria vi è un quadro grande fintovi la Nascita del Sigre Con quantità di figure fatto per Carlo Caliari figliolo di Paulo veronese in vero Cosa bella et ben colorita»; Oretti, 1775, ed. 1957, p. 146 [«Nel luogo dè Cantori dirimpetto all'organo la Nascita di Christo dà molti per la sua bellezza tenuta per di Paolo è di Carlo Cagliari»]; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 464-465; Averoldo, 1700, p. 157; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, pp. 98, 99; Carboni, 1760, p. 111; *Delle Pitture* [...], 1791, ed. 1959, p. 90; Brognoli, 1826, p. 103; Sala, 1834, p.72; Odorici, 1882, p. 166.

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

Organo: GIOVAN BATTISTA FACCHETTI, 1517; ANONIMO, 1540-1545 [?]

Ante: ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO (*San Giovanni Evangelista; San Giovanni Battista; Predica di san Giovanni Battista; Congedo di san Giovanni Battista dai genitori*), 1544-1545

Parapetto dell'organo: ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO (tre mezze figure con strumenti musicali: *Santa Cecilia*, due *Trombettieri*), 1544-1545

Parapetto della cantoria: GIROLAMO ROMANINO [?] e/o ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO (tre mezze figure che tengono strumenti musicali, tra le quali una *Salomé* attribuita a Romanino e forse il *David che suona l'arpa* di Moretto)

Fonti: Faino 1630-1669, ed. 1961, pp. 59-60; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 250-251; Averoldo, 1700, pp. 69-70; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, pp. 115-116; Carboni,

1760, pp. 47-48; *Delle Pitture* [...], 1791, ed. 1959, p. 102.

SANTI FAUSTINO E GIOVITA

Organo: GIOVANNI D'ALEMAGNA, 1511; GIOVAN GIACOMO ANTEGNATI, 1533

Ante, perdute: ANONIMO, (*Santi vescovi*); ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, (*San Faustino e San Giovita a cavallo*)

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, pp. 62-63 [«al di fori vi è dipinti alcune figure di veschovi di mano antica ma al di dentro vi si vedono gli doi SSti faustino et Giouita à Cavallo fatti à tempera dal Moretto Cose fatte di bona forza»; «le ante del organo qualè situato al locho della pala maggiore sonno à tempera di manno del Moretto Ciò è gli doi SSti sodetti à Cauallo Cose mto pulite et che ànno forza»]; Paglia, 1675-1713, ed. 1967, pp. 115, 805 [«Da che vediamo aperte Le Ante del Organo, miriamo quei gesti di Vita sopra balzanti destrieri, con portamento gentile, i due Santi Cavaglieri Faust.o è Giovita, con bandiere in mano che sventolando s'aggirano con belle pieghe. figure à guazzo formate dalla degna mano del Moretto»].

SANT'EUFEMIA

Organo: GIOVANNI DA PINEROLO, 1507; GIOVAN BATTISTA FACCHETTI, 1537-1540

Ante, perdute

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, p. 67 [«sotto alla Cantoria adirimpetto dell'organo vi è un quadro a fresco dipintovi la B. V Con il bambino Con Sto Gieronimo et un ritratto inginochioni vestito alla lunga Cosa antica ma stupenda»]; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 507 [le ante di un allievo del Ramma].

SAN DOMENICO

Organo: «vi è l'organo assai bello» (Faino, 1630-1669, ed. 1961, p. 70)

Ante, perdute: GIROLAMO ROMANINO (*Annunciazione*) e COLLABORATORE [?] (*Miracoli di San Domenico*)

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, pp. 70, 73, 156, 159; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 358; Oretti, 1775, ed. 1957, p. 149.

SANT'ALESSANDRO

Organo: GIOVAN GIACOMO ANTEGNATI, c. 1563

Cassa: GIOVAN MARIA PIANTAVIGNA, 1563

Ante: GIROLAMO ROSSI (*Martirio di Sant'Alessandro*; *Miracoli del beato Filippo Benizzi*)

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, p. 84 [Mombello]; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, p. 427 [Mombello]; Averoldo, 1700, p. 148; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, p. 154 [Rossi]; Carboni, 1760, p. 122 [Marone]; Oretti, 1775, ed.

1957, p. 151; *Delle Pitture* [...], 1791, ed. 1959, p. 92 [Rossi]; Brognoli, 1826, p. 114 [Marone]; Sala, 1834, pp.77-78; Odorici, 1882, p. 68 [Rossi].

SANTA MARIA DELLE GRAZIE

Organo: GIOVAN GIACOMO ANTEGNATI, 1532

Ante perdute: PIETRO ROSA (*Augusto e la Sibilla*; *Gioacchino ed Anna*)

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, pp. 87-88; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 187, 857-858; Averoldo, 1700, p. 18; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, p. 125-126; Carboni, 1760, p. 40; Oretti, 1775, ed. 1957, p. 147; *Delle Pitture* [...], 1791, ed. 1959, p. 98.

SANTA GIULIA

Parapetto della cantoria, perduti: GIUSEPPE AMADORE, quadretti della *Vita della Vergine*

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, p. 100; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, p. 579.

SAN BARNABA

Organo: GIOVAN BATTISTA FACCHETTI, 1515; «l'organo di qta Chiesa è nel locho dove si pone la pala del altar maggiore» (Faino, 1630-1669, ed. 1961, p. 88)

Ante: ANTONIO GANDINO (*Pietà tra i santi Giovanni Battista, Agostino, Girolamo, Barnaba*); PIETRO MARONE (*Calvario*)

Fonti: Faino, 1630-1669, ed. 1961, p. 82; Paglia, 1660-1713, ed. 1967, pp. 258-259; Averoldo, 1700, pp. 186-187; Maccarinelli, 1747-1751, ed. 1959, p. 40; Carboni, 1760, p. 106; *Delle Pitture* [...], 1791, ed. 1959, p. 106.

II

L'ORGANO DELLA CATTEDRALE E LE ANTE "ROMANINIANE" DI MORETTO

Qualsiasi discorso sugli organi musicali nella pittura bresciana del Rinascimento è destinato a prendere le mosse dal piú antico organo del duomo, non solo per motivi cronologici, ma per il prestigio della collocazione originaria e per la fortuna che nella storiografia moderna hanno incontrato le ante dipinte da Ferramola e da Moretto (figg. 1-3).¹ Queste ultime, in particolare, possono opportunamente precedere un affondo sull'attività di Romanino in questo ambito, i cui primi esempi documentati, le ante per l'organo di Santa Giustina a Padova, sono andati perduti. La matrice romaniniana dei *Santi Faustino e Giovita* di Moretto implica con ogni probabilità anche qualche traccia delle portelle padovane, viste durante un soggiorno nella città di Antenore al seguito del maestro. Ciò che maggiormente interessa, tuttavia, è che tale matrice consente di riconsiderare in modo piú ampio la vicenda storiografica e attributiva, ragionando sul valore storico e critico del riferimento a Romanino sostenuto da Roberto Longhi, rispetto alla ricostruzione degli esordi del Moretto e al problema del riconoscimento di un'identità artistica bresciana.

LA "FABRICA" DELL'ORGANO, TRA ASSEDIO E RESTAURAZIONE VENETA

Nell'agosto del 1512 un fulmine cadde a Brescia sulla cattedrale di Santa Maria, colpendo la cupola e rovinando l'organo.² Questa calamità era andata ad aggiungersi ai gravi danni perpetrati dall'esercito francese durante il famigerato sacco di febbraio e ad un terremoto che nel marzo dell'anno precedente aveva lesionato la zona absidale.³ Nel clima della ricostruzione e del riscatto, promosso con esemplare

1. Per un riepilogo della vicenda critica e relativa bibliografia fino al 1988 si può leggere la scheda nella monografia di Begni Redona (1988, pp. 86-91), integrandola eventualmente, per un sintetico aggiornamento, con la mia nel catalogo dell'ultima mostra su Foppa (*Vincenzo Foppa* [...], 2003, p. 284). L'ultima e piú ampia trattazione relativa a quest'organo e alla sua decorazione, con relativo regesto documentario, è senz'altro il volume realizzato dopo il restauro delle ante nel 2004 (*Ferramola e Moretto* [...], 2004).

2. «ozi [4 agosto 1512] a hore zerca 13 ½ disnando lui, tre terribilissime sagite, l'ultima della qual el ton fo mazor chel sentisse mai, e ferí la cuba della chieixia di S. Maria del Domo, e ruinando parte dell'organo e roto la preda de l'altar di S. Savin e Ciprian che iace sotto l'organo» (Sanudo, ed. 1879-1902, XV, col. 301). È dunque questo il fulmine ricordato nella provvisione del 1514 (cfr. *infra* nota 4). Lo strumento colpito era quello che, costruito a metà del XV secolo da Giovanni d'Alemagna, era stato già riparato una prima volta sempre in seguito ad un fulmine nel 1481 e poi completamente riformato da Bartolomeo Antegnati nel 1494. Sulle vicende degli organi della cattedrale siamo molto ben documentati e rimando per una rassegna completa al lavoro di Casanova del 1995.

3. I danni prodotti dal sisma sono ricordati nelle provvisioni comunali del 28 marzo e del 5 aprile per riparazioni in Santa Maria (Pasero, 1958, p. 22 e nota 184 di p. 150).

prontezza dal Consiglio provvisorio della città durante il presidio militare spagnolo, cadde anche la decisione nel giugno del 1514 di rifare gli organi distrutti, sia in Santa Maria che in San Pietro de Dom, la seconda cattedrale poi demolita con la fondazione del Duomo Nuovo nel 1604.⁴ Lo strumento di Santa Maria, affidato all'organista Giovanni da Pinerolo, era già pronto nel luglio del 1515 e subito dopo, in agosto, furono commissionati a Stefano Lamberti l'intaglio ligneo e ai pittori Floriano Ferramola e Alessandro Bonvicino la decorazione pittorica delle ante e della cassa, di modo che il 15 agosto 1518, giorno dell'Assunta e data dipinta sull'esterno delle ante, il complesso fu solennemente inaugurato nella cattedrale iemale.⁵

L'*Annunciazione* sulle ante esterne riprendeva un tema, come si è visto, ricorrente nella decorazione di questi strumenti,⁶ per di più all'interno di un tempio dedicato alla Vergine, mentre la rappresentazione dei due santi patroni non già in veste di diaconi, ma di guerrieri rimandava alla leggenda della loro apparizione, durante l'assedio del Piccinino nel 1439, e rivestiva un chiaro significato patriottico e civile, in relazione alle drammatiche vicende che a partire dal 1508 avevano coinvolto la città.⁷ Nel gioco delle alterne alleanze Brescia aveva subito assedi continui e da parti diverse, l'ultimo tra l'autunno del 1515 e il maggio del 1516, da parte dei veneziani, alleati questa volta dei francesi contro il presidio spagnolo; mentre bande di soldati, tedeschi e svizzeri, continuavano a scorrazzare nei dintorni, saccheggiando città e paesi al loro passaggio. Soltanto nel maggio del 1516 gli spagnoli si ritirarono, dopo aver rapinato e distrutto il possibile, e Brescia, tornata a Venezia, riprese finalmente a vivere. I rappresentanti del Comune che commissionarono l'impresa, come Giacomo Feroldi,⁸ fecero il possibile nel corso di queste vicende per salvaguardare la città e la cittadinanza ed erano certamente consci del valore che l'immagine dei due protettori, affiancata orgogliosamente dallo stemma cittadino, avrebbe potuto rivestire agli occhi dei bresciani.⁹

4. «organa Sanctae Mariae dictae ecclesiae cathedralis iam multo tempore fulmine icta et fracta fuere, [...] et etiam organa Sancti Petri aliqua reparatione indigent [...] reformatur et reaptentur» (Casanova, 1995, p. 194). Le due chiese — com'è noto — costituivano un complesso unitario, rientrante nello schema tipico delle doppie cattedrali (si vedano almeno Panazza, 1990; Rossi, 2004, *La Rotonda* [...]).

5. Il contratto con Giovanni da Pavia (o da Pinerolo), assunto come organista in duomo sin dal 1494, è dell'8 luglio 1514 (ASC 623, cc. 72 v-73 v) e i vari anticipi, pagamenti e saldo si svolgono tra il 16 giugno 1514 e il 23 luglio 1515 (BQ, ms FVII 24, cc. 66 r-67 v). Nell'atto di allogazione i tre deputati stabiliscono che Giovanni dovrà attenersi solo alla parte fonica e non dovrà occuparsi di intagli, cornici, ante e pitture. È una precisazione che mostra piena consapevolezza da parte dei committenti nella distinzione di ruoli e professionalità diverse e nella progettazione del lavoro (Casanova, 1995, pp. 195-196, 226-228). Al contratto con Ferramola e Moretto del 7 agosto seguono vari pagamenti per l'acquisto di colori e oro fino al settembre del 1518. Parallelamente, dopo il contratto del 27 agosto, Lamberti riceve vari acconti e il saldo nel novembre del 1518 (Zamboni, 1778, p. 109; Fenaroli, 1877, p. 40; Guerrini, 1939, ed. 1986, pp. 683-685; Boselli, 1946-1947, pp. 115-117).

6. Cfr. *supra*, primo capitolo, pp. 4-5.

7. Questo argomento è messo bene a fuoco da Guazzoni (1981, p. 15) ed è stato più volte ripreso. Sulla *Legenda de sancto Faustino e Iovita* e l'iconografia dell'assedio si vedano da ultimi Petrella, 2008; Cotti, 2013. L'apparire dei due santi in armatura sopra gli spalti del Roverotto avrebbe messo in fuga le truppe milanesi guidate da Niccolò Piccinino, sventando il tentativo da parte dei Visconti di impadronirsi della città.

8. Ho già avuto modo di mettere l'accento su questo personaggio: Savy, 2006, pp. 102-103, note 139-140 di pp. 131-132.

9. Lo stemma parzialmente cancellato, forse al momento del passaggio a Lovere, fu notato già nel corso della mostra del 1939, ma ha recuperato maggiore leggibilità con l'ultimo restauro del 2003.

Ad ante chiuse la scena dipinta da Ferramola è ambientata sotto una cupola, di cui si intravede l'alto tamburo con finestre a rondelle, e dinanzi un'abside sul cui catino è dipinto un cielo stellato. Sono stati chiamati in causa vari modelli per questa architettura, da Marziale¹⁰ a Bramante, a Foppa,¹¹ sottolineandone anche la ricorrenza in uno dei riquadri affrescati da Ferramola in Santa Maria in Solario, raffigurante le *Esequie di san Benedetto* (c. 1519),¹² ma non si è colto nel suo aspetto un rimando alla decorazione reale della cupola del duomo per la quale nel 1487 si progettava un cielo azzurro con stelle d'oro.¹³ Si tratta in ogni modo nell'impianto di una soluzione di gusto lombardo tardo-quattrocentesco. Ferramola interpreta la propria parte, all'interno di un sistema coerente e perfettamente integrato, in uno con le ante di Moretto e con la cassa lignea del Lamberti; sulla base di un progetto comune, concepito in termini spiccatamente architettonici; e in funzione dell'assetto binario, *on-off* (aperto-chiuso). Le lesene sui due lati dipinte a candelabra rispondono, infatti, alle sottostanti, intagliate e scanalate dallo scultore, e si servono dello stesso capitello; così come i partiti delle arcate e delle cornici del tempio sono gli stessi dei fornicetti aperti da Moretto ai lati dell'arcata maggiore della cassa, dove la scritta del salmo davidico «LAUDATE D[OMINUS] IN TIMPANO ET CHORO LAUDATE EUM IN CORDIS ET ORGANO» (Ps., 150), riprende nello stile capitale le eleganti iscrizioni in calce ai cavalieri. Ai lati dell'*Annunciazione*, nei pennacchi esterni dell'arco, sono dipinti due santi vescovi, evidentemente Ambrogio e Agostino, entro clipei che, da un lato dialogano con i finti ovali in stucco dei dottori della Chiesa, Girolamo e Gregorio Magno, rappresentati all'interno del tempio, dall'altro corrispondono ad ante aperte ai tondi su tavola di Moretto, inseriti nella parte alta della cornice lignea ai lati delle canne. All'interno del *team* di lavoro, tuttavia, Ferramola appare certamente il più arcaico, vestito superficialmente di elementi decorativi e prospettive «alla milanese»,¹⁴ con rimandi al classicismo cremonese di Boccaccino. Le figure sono quelle infantili e stereotipate del suo repertorio, con una declinazione appena più originale che lascia emergere, nel grafismo della veste dell'angelo e nei «colori acidi» delle ali, un rapporto con opere di Civerchio, quali l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria dei Campi a Travagliato (1517),¹⁵ e con la circolazione di modelli düreriani.¹⁶

10. Panazza, 1963, p. 999-1000.

11. Capella, 2004, p. 49 con riferimento alla pala Bottigella.

12. *ivi*, p. 47.

13. Panazza (1990, nota 9 di p. 57) ricorda che questa decorazione, così come l'ampliamento della cappella maggiore avviato nel 1489, erano già in progetto vent'anni prima, ma erano stati temporaneamente rimandati in favore della esecuzione dei corali. Nel 1490 si decise di dipingere, sempre sulla cupola, trentadue figure di pontefici o vescovi, che avrebbero integrato, in un libro da farsi a spese della fabbrica, la descrizione dei corpi e delle reliquie di tutti i santi in città e provincia, unita alla descrizione di tutte le chiese e clausure esistenti (*ibidem*; Rossi, 2004, *Il rinnovamento* [...], p. 15). Da notare come in queste decisioni la decorazione della cattedrale venga posta per ben due volte su un piano equivalente o complementare a quello di un'impresa libraria; nonché come, in assenza dell'oggetto-reliquia (si dipingono infatti i papi e vescovi dei quali non si hanno reliquie), si affermi il valore pienamente sostitutivo dell'immagine dipinta. Questa decorazione, così come quella del coro eseguita tra il 1493 ed il 1497 da Vincenzo Civerchio, subì certamente danni con il sisma dell'11 e il successivo fulmine, ma non sappiamo con certezza quando sia andata perduta.

14. Longhi, 1917, ed. 1961, p. 333.

15. Gregori, 1986, p. 9.

16. Buganza, 1998, p. 135, nota 44.

Con tutt'altro respiro e monumentalità d'impianto, viceversa, i *Santi Faustino e Giovita* nelle ante interne si prospettano contro il cielo azzurro sui loro cavalli, inquadrati da due potenti arcate rinascimentali e da una balconata scorciate verso il basso. Quali prime opere documentate, esse costituiscono a tutt'oggi il principale punto di riferimento per la ricostruzione degli esordi dell'artista. Alle spalle di queste, infatti, gli studi hanno collocato una serie di opere che a partire dal 1512 testimoniano un primo tratto di attività percorso da Moretto, sostanzialmente al seguito di Romanino, ma segnato *ab origine* dal legame con la tradizione di Vincenzo Foppa e da un diverso intendimento della civiltà lagunare.¹⁷

Non sappiamo che aspetto avessero le due portelle padovane perdute, ma è certo che le figure di Moretto, campite con le loro divise contro un cielo di nuvole bianche, si possono guardare accanto ad opere di Romanino immediatamente precedenti quell'impresa, quali i santi del polittico per la chiesa del Corpo di Cristo (1511-1512), oggi a Cassel (figg. 6-7), o l'affresco nella pieve di San Pietro a Tavernola Bergamasca (figg. 4-5), in particolare con la figura di san Giorgio in cima al podio della Vergine entro la potente quadratura del portico (c. 1512).¹⁸ Allo stesso tempo l'apertura stemmatica dei cavalieri e delle arcate, la proiezione dello spazio sulla fronte, i tagli larghi di colore dialogano con la pala della chiesa benedettina (fig. 14), eseguita da Romanino subito dopo le portelle e il *Cenacolo* (1513-1514; fig. 13). All'altezza di queste tele, dunque, Moretto aveva già assorbito dal magistero di Romanino l'originale sintesi tra tendenze lombarde, bramantesche e bramantinesche, e orientamenti della pittura lagunare, giorgionesca e tizianesca; ne aveva anzi seguito gli sviluppi oltre il 1516, all'insegna del tizianismo di terraferma e, per un breve momento, della stagione eccentrica e "danubiana". Un residuo di questi umori più agitati è nei putti, romaniniani appunto, che si arrampicano sopra il cornicione, con le ali da uccellini e le vestine colorate (figg. 17 e 20): già presenti ai piedi dell'*Incoronazione della Vergine* in San Giovanni (figg. 18 e 19), qui si liberano con una *verve* da guardare accanto agli angeli di Altdorfer che giocano ai bordi di una fontana rinascimentale nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Berlino (fig. 21).

Nelle teste dei due cavalieri, invece, predomina un giorgionismo che si può rilevare attraverso l'accostamento ad opere coeve di Romanino: la testa di san Faustino a fronte della *Salomé* di Berlino (figg. 8-9), quella di Giovita a fronte della *Madonna Doria Pamphili* (figg. 10-11), per la visione dal basso, il ripiegamento sentimentale, ma anche le ombre portate sulla fronte, o il taglio dei capelli sistemati dietro l'orecchio. Ma il tizianismo e il palmismo di queste figure, per altri aspetti, è diverso da quello di Romanino ed implica il superamento da parte di Moretto della breve

17. È questa la traccia sulla quale si sono mossi, dopo la restituzione definitiva a Moretto delle ante di Lovere, Mina Gregori (1955) e Gaetano Panazza (in *Mostra* [...], 1965; Idem, 1965), ma per un assetto aggiornato e coerente della storia del pittore, particolarmente in questa prima fase, ci si deve rifare soprattutto agli studi di Alessandro Ballarin (messi a punto a più riprese: 1963, 1970-1971, 1988, 1990, 1993; ora ed. in Ballarin, 2006), e ai contributi di Nova, 1994, p. 231 e di Frangi, in *Pittura* [...], 1986, p. 174. Da ultimo ho provato io stessa a darne una sintesi aggiornata, presentando un'opera recentemente acquisita al catalogo giovanile dell'artista (Savy, in *The Alana Collection* [...], 2014, pp. 9-12).

18. Già Mina Gregori (1955, p. 21) aveva riconosciuto nell'affresco di Tavernola Bergamasca il preludio alle ante di Lovere.

infatuazione eccentrica e l'avvio di una nuova esperienza, del tutto indipendente dal maestro, del classicismo veneziano. Come nella *Sacra Conversazione*, perduta, un tempo nella collezione Held di Berlino (fig. 12),¹⁹ lo studio dei modelli tizianeschi, dagli affreschi della scuola del Santo (fig. 15) ai quadri Ellesmere (Edimburgo, National Gallery of Scotland) o Balbi (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), all'*Amor sacro e profano* della Borghese, dà vita ad una nuova ampiezza dei gesti e allo squadernarsi delle vesti: il saione svasato di Giovita, giallo oro (fig. 16), e quello plissettato di Faustino (fig. 7), inquartato tra lo stesso giallo e un azzurro intenso, lucente, diverso dall'azzurro aereo e trasparente del cielo, sul quale si aprono gli sbuffi delle maniche e i cerchi neri dei cappelli che incorniciano l'ocra delle teste. Alla distensione dei piani cromatici che si adagiano l'uno sull'altro rispondono anche i due cavalli e le architetture, con un effetto complessivo di grande calma. Si possono già cogliere in questo senso i segnali di una interpretazione "bresciana" anche nell'uso della tavolozza, che vira principalmente su colori freddi. Grazie al restauro del 2003 sappiamo che le vesti erano impreziosite da gocce d'oro, applicate su cera, oggi in gran parte alterate e corrispondenti a dei puntini neri, mentre sono parzialmente conservate alcune applicazioni in oro e in stagno sulle bardature del cavallo o sulle armature che ci lasciano immaginare quale doveva essere originariamente l'effetto di sfavillio. Un distinto intervento di restauro ha riguardato nello stesso anno il complesso ligneo dando l'occasione di studiare da vicino i dipinti su tavola della parte alta:²⁰ il tondo del timpano con il *Padre Eterno* (fig. 26) e quelli dei pennacchi con due *Teste di vescovi* (figg. 22 e 24).²¹ Il riferimento immediato per questi ultimi è ai tondi inseriti nella cornice della pala di Romanino per Santa Giustina (fig. 25), ma nel catalogo di Moretto si possono giocare molti confronti, a partire dall'*Incoronazione* di San Giovanni, fino al san Giacomo nella paletta di Atlanta (fig. 23). D'altronde, la costruzione di scorcio delle due teste, montate sopra le sagome geometriche dei piviali e al di sotto delle bianche mitrie, il taglio rosso dei triangoli appena appoggiati proseguono il linguaggio delle ante, così come la scrittura a tratteggio delle ombre e dei rialzi di luce. Un'attribuzione a Ferramola è stata proposta poi per il *Dio Padre* che è tuttavia figura potente, ben lontana dagli inerti manichini dell'*Annunciazione*²² ed è chiaramente opera di un pittore romaniniano, come in questo momento si presenta Moretto, giammai Ferramola. Lo si può confrontare con l'arcigno san Paolo

19. Si tratta della *Sacra Famiglia con il piccolo san Giovanni Battista*, vista da Cavalcaselle in casa Sparavieri a Verona e attribuita a Moretto (Crowe, Cavalcaselle, 1871, p. 398), riapparsa in collezione Held all'atto della vendita nel 1929 e successivamente dispersa, ma confermata all'artista basandosi sulla fotografia da Gombosi (1943, p. 92) e da Ballarin, 1988, ed. 2006, pp. 179-180, 182; Idem, 1993, ed. 2006, pp. 277, 278, fig. 168).

20. Pacia, 2004.

21. Solo questi ultimi apparvero, con la corretta attribuzione al Moretto, alla mostra bresciana del 1946 (Panazza, Boselli, 1946, pp. 61-62, nn. 63-64). Una buona illustrazione del santo di sinistra prima dell'ultimo restauro era stata riprodotta da Giovanni Agosti in coda al numero di Solchi del 2003 (Agosti, 2003, p. [108]).

22. Il riferimento a Ferramola è di Scalzi, 1991, p. 114, ed. 2009, p. 183 e di Capella, 2004, pp. 47, 81-82, subito contestato da Tanzi, 2004, p. 156, nota 20. L'ipotesi di Capella che a Ferramola possa spettare anche il disegno trovato sulla cassa lignea sotto il vescovo di sinistra di Moretto identificato con *San Gaudentio* è rigettata, credo giustamente, da Agosti, 2005, *Di un libro* [...], nota 31 di p. 179.

dell'affresco di Romanino a Tavernola (fig. 27), oppure con il selvatico sant'Onofrio nell'eremo di Bovezzo (fig. 28), attribuibile ad Altobello Melone. Il tratteggio tono su tono, o i piccoli segni scuri che definiscono le sopracciglia, l'ombra sulla fronte, i ciuffi di capelli sulla spalla sono presenti anche nelle ante, nelle teste dei due santi e nei putti sul cornicione. Bisogna ammettere, tuttavia, che in questa figura la scrittura appare più corsiva e al tempo stesso carica di energia, così come le grandi mani e le braccia aperte, certamente in funzione di una visione a distanza, destinata a rappresentare lo spirito divino che domina l'*Annunciazione* e anima il suono dell'organo.

LA VICENDA DEL TRASFERIMENTO, CAVALCASELLE E LA QUESTIONE CRITICA DELLA PROVENIENZA E DELL'ATTRIBUZIONE

Dopo soli vent'anni, si sa, l'organo di Giovanni da Pinerolo aveva già segnato il passo e nel 1536 si chiedeva a Gian Giacomo Antegnati di costruirne un altro, per il quale vennero realizzate la nuova cassa e le nuove ante, da parte rispettivamente di Giovan Battista Piantavigna e di Girolamo Romanino. Di queste si parlerà più avanti. Per quanto attiene al vecchio strumento, avrebbe dovuto essere ceduto da contratto all'Antegnati, ma tra il 1550 e il 1551 sappiamo che un organo, verosimilmente quello più antico, venne trasferito dalla cattedrale di Santa Maria a quella vicina di San Pietro. Non abbiamo alcuna notizia invece delle ante e della cassa. È possibile che anche queste venissero trasferite all'altra cattedrale e quindi alienate prima della sua demolizione nel 1604. Nella chiesa di Santa Maria a Lovere, in ogni modo, risultano documentate per la prima volta da una pianta del 1687 e da una relazione del consultore veneto del 28 agosto 1688, che descrive in chiesa l'«organo sontuoso ornato di pitture famose entro e fuori».²³ Qui, pochi anni dopo, sono registrate da Francesco Paglia nella descrizione delle chiese del territorio, con l'attribuzione però a Romanino.²⁴

Si apre a questo punto la lunga discussione critica intorno alla paternità dei santi cavalieri, anche perché i primi documenti del duomo, ritrovati a fine Settecento, furono collegati inizialmente al solo anno 1516 e quindi non alle opere, datate 1518 e ormai delocalizzate a Lovere.²⁵ Tale dettaglio è stato costantemente trascurato nella ricostruzione della vicenda critica, mentre credo che vada messo in evidenza per una migliore comprensione dei fatti e come esempio indicativo anche per il presente delle insidie talvolta nascoste dietro l'apparente oggettività delle carte d'archivio. Non è dunque per pedanteria che mi accingo ora a ripercorrere un tratto della storia critica già tante volte raccontato, laddove certe precisazioni risultano indispensabili

23. Entrambe le testimonianze sono state ritrovate da don Gino Scalzi (1991, p. 105; 2004, pp. 8-9). Va forse sottolineato che nella chiesa di Santa Maria di Lovere, officiata dai frati osservanti di San Maurizio, era presente una devozione a Faustino e Giovita, legata alle loro reliquie con le quali nel 1520 era stato consacrato l'altare maggiore.

24. Paglia, 1692-1694, ed. 1960, p. 135: «Alla sponda del Lago d'Iseo nella chiesa dei Padri Zoccolanti di quella Terra vedonsi le Ante dell'organo figurate de' SS. Faustino e Giovita p. mano del Romanino».

25. Zamboni, 1778, p. 109. Questi rintracciò due documenti, limitandosi a darne in nota le segnature e gli anni 1516 e 1518, ma nel testo mise in evidenza solo la prima data.

a ricostruire correttamente il percorso degli studi, a chiaroscurare di volta in volta i termini e le ragioni di un giudizio. Spero, inoltre, in questo modo di riuscire ad inquadrare meglio quella che mi pare un'aggiunta significativa alla vicenda critica.

Un primo affondo merita senz'altro il giudizio di Giovan Battista Cavalcaselle che non solo individuò l'esatta paternità delle tele loveresi, ma affrontò il problema della formazione di Moretto in termini davvero sorprendenti rispetto ad una lettura oscillante, fino a quel punto e per molto tempo ancora, tra l'accostamento generico a Raffaello di vasariana memoria e l'affermazione di Ridolfi circa un tirocinio a Venezia in casa di Tiziano.²⁶ La sua analisi partiva, in linea con la mentalità dello studioso, dai dati positivi, quindi proprio dai documenti per le ante del duomo di Brescia, che tuttavia egli crede relativi ad un'opera perduta del 1516, e utilizza solo per accreditare la possibilità di una collaborazione tra Ferramola e Moretto e sostenere l'attribuzione agli stessi artisti delle ante di Lovere del 1518. A parte lo sforzo inutile di argomentare un alunnato dell'artista presso Ferramola, nei *Santi Faustino e Giovita* egli distinse il «fare moderno cinquecentista» e li accostò alla *Sacra Conversazione* allora in casa Sparavieri a Verona data a Palma il Vecchio, ma pure da Cavalcaselle restituita a Moretto, quale prova di una influenza tizianesca e, appunto, palmesca.²⁷ Gli accostamenti tra la testa della Vergine in quel quadro e quelle dei santi nelle ante, o tra il san Giovannino che «ha del ranocchio» e i putti sul cornicione «grassi, larghi e a teste gonfie di gotta» sono, mi pare, tra i più incisivi, sebbene il dipinto Sparavieri sia giudicabile oramai soltanto sulla vecchia fotografia.²⁸ Nelle note manoscritte, poi, queste osservazioni vanno insieme ad altre sul «colorito della scuola bresciana, quieto di luce, alquanto basso di tono», «sulla massa delle ombre e della luce» e sul «coscienzioso studio del vero» che purtroppo spariscono nel testo inglese di Crowe, appiattito in termini più genericamente filoveneziani.²⁹ *L'Incoronazione* di San Giovanni Evangelista, la cui paternità è accertata dall'iscrizione al centro, venne opportunamente collegata nel ragionamento di Cavalcaselle alle due nuove attribuzioni, implicitamente confermandole. Tuttavia, egli intese anche perfettamente la maggiore precocità di quest'opera, che mostra un Moretto scolaro o seguace del Romanino.

Con pochissimi elementi, dunque, il nostro "pioniere" aveva già impostato una sequenza destinata a reggere un secolo di ricerche. Nella formulazione di questa ipotesi giocarono a favore una certa sopravvalutazione da parte di Cavalcaselle e di quella stagione degli studi del ruolo di Palma, che dilaga, com'è noto, anche nelle sue pagine su Romanino, insieme all'attenzione per le notizie che gli venivano fornite dai corrispondenti locali. Infatti, sebbene l'attribuzione delle ante nasca e si esprima esclusivamente attraverso l'analisi diretta delle opere, documentata dagli schizzi e dagli appunti di studio di Cavalcaselle,³⁰ non sapevamo sino ad oggi che essa ave-

26. Crowe, Cavalcaselle, 1871, pp. 366, 396, ed. 1912, pp. 258, 286-288; Parisio, 1999, pp. 125-127

27. Cfr. *supra*, nota 19.

28. Parisio, 1999, pp. 126-127.

29. Parisio, 1999, p. 127.

30. Moretti, 1973, p. 101 e Parisio, 1999, tav. III. Qualsiasi argomentazione è preceduta dal giudizio immediato espresso dinnanzi all'opera: «[...] tutto mi dice Moretto da Brescia. Sia di Ferramola l'Annunziata? E di Bonvicino Moretto i santi interni [...]».

va trovato riscontro in alcune notizie inviategli nel 1869 da uno dei suoi corrispondenti, Enrico Rossi, e attinte dall'erudito Luigi Marinoni, allora rettore del collegio loverese.³¹ A Lovere, infatti, nel corso dell'Ottocento si era conservata qualche vaga memoria della vera paternità e della provenienza delle ante da Brescia, sebbene non dell'ubicazione originaria. Si insinuò su quest'ultimo punto l'interferenza delle ante descritte dalle guide seicentesche a Brescia nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita.³² Si deve a Stefano Fenaroli, subito dopo, la corretta identificazione con le ante per il Duomo di Brescia, giunte a Lovere, egli suppone, dopo un passaggio per San Faustino.³³ La sua proposta, tuttavia, non trova consenso unanime e il dibattito attributivo prosegue fino al 1939 opponendo i pareri di diversi studiosi. Potremmo distinguere grosso modo una corrente locale che trasmette costantemente il nome di Moretto e la provenienza dal duomo e un giro piú internazionale che, sulle ragioni dello stile, prese invece il partito di Romanino.

Con la mostra bresciana del 1939 le ante di Lovere furono finalmente presentate ad un pubblico piú ampio di studiosi e di intenditori che poterono per la prima volta osservarle da vicino e vennero accreditate, sulla base anche dei documenti, della data e della presenza dello stemma cittadino, come quelle eseguite da Ferramola e Moretto per il duomo Vecchio di Brescia.³⁴

31. La lettera (Cod. Marc. It. IV 2040=12281, fasc. 5, 1, cc. 44-45) di Enrico Rossi è segnalata da Parisio (1984, pp. 99-100; ripresa da Levi, 1988, nota 132 di p. 301; e da Parisio, 1999, nota 10 di p. 26), che vi riconosce notizie provenienti da Lovere sugli sportelli dell'organo, senza ulteriori precisazioni. Devo la conoscenza del contenuto del documento a Marsel Grosso e rimando per ulteriori ragguagli in merito ad un suo studio di prossima pubblicazione. Luigi Marinoni, rettore del convitto dal 1866, è l'autore dei *Documenti loveresi* (1896) ed era pronipote di Rusticiano Barboglio (1775-1840), altro rettore del seminario e figura di studioso. Nella *Cronologia di Lovere*, compilata intorno al 1840 da Giovanni Conti (1809-1883) e basata sui manoscritti di Rusticiano Barboglio, le ante sono menzionate come «opera assai pregievole e ricercata del celebre Moretti [*sic!*]» (Conti [1840], ed. 2002, p. 56).

32. La provenienza da San Faustino, già riferita a Cavalcaselle dal suo corrispondente, non compare nella *History* del 1871, ma venne aggiunta da Borenus in una sua nota all'ed. del 1912 (Borenus, a cura di, 1912, p. 258). Il primo a mettere in circolazione la notizia fu nel 1873 Stefano Fenaroli (1875, pp. 13, 59). Si veda anche *supra* p. 3.

33. Fenaroli, 1877, p. 40, il quale controllando i documenti pubblicati da Zamboni, capì che quello del 1518 era in realtà relativo alla conclusione dei lavori e coincideva con la data dipinta sulle ante di Lovere. La sua idea di un passaggio intermedio per San Faustino è stata spesso ripetuta, ma le palesi incongruenze iconografiche hanno portato a metterla in dubbio e a ritenere che quelle descritte dalle fonti siano altre ante realizzate da Moretto per la chiesa benedettina e andate disperse. Cfr. *supra* alla nota 4 di p. 3. Fenaroli cercò anche, senza successo, di portare le ante all'esposizione bresciana del 1878. Lo racconta nelle sue *Cronache loveresi* Luigi Marinoni (1896, p. 239) in un passo segnalatomi da Marco Albertario: Fenaroli «superò tanti ostacoli ma non il timore dei Loveresi che nel viaggio le tele (che sono a temptra) soffrissero»; nell'occasione il conte Sanseverino premeva perché «le due figure equestri del Moretto (le quali senza i sottoposti nomi ponno considerarsi due quadri *di genere* ed anche due grandi *ritratti*) fossero collocate nel salone dell'Accademia allo Stabilimento Tadini (dato un compenso a S. Maria)». Un altro passo è *ivi*, pp. 70-71.

34. Contestualmente la documentazione venne ampliata dall'infaticabile Guerrini (1939), poi ripresa e diffusa da Gombosi (1943) e da Boselli (1946-1947, pp. 105-120; Idem, 1954, p. 13), sgombrando finalmente il campo da qualsiasi contestazione.

LE ANTE DI LOVERE NELLA LETTURA DI ROBERTO LONGHI

Strenuo e autorevole difensore della paternità romaniniana era stato, com'è noto, Roberto Longhi che nelle *Cose bresciane* del 1917 incastonò una lettura magistrale delle ante, attribuendo appunto i santi cavalieri a Romanino.³⁵ Sulla questione tornò nella recensione al volume di Nicodemi del 1926,³⁶ per poi recedere ufficialmente a favore di Moretto nel 1947.³⁷ Nella biblioteca della Fondazione Longhi, tuttavia, si conserva una copia del catalogo della mostra del 1939 con in margine gli appunti manoscritti dello studioso — un esemplare davvero prezioso per gli studi bresciani — dal quale si evince che anche Longhi aveva preso atto in quell'occasione dell'appartenenza delle ante a Moretto. Sulla pagina con il regesto biografico dell'artista, infatti, stilò a proprio uso un elenco sintetico delle opere documentate o datate, principiando da un lapidario «1518. Ante di Lovere».³⁸

Il fascino dell'esegesi longhiana del '17, comunque, e la sua validità, nei termini di un "felice errore" in grado di orientare i successivi studi sugli esordi romaniniani di Moretto, sono stati più volte e giustamente ribaditi, tanto da divenire quasi un *refrain* nel commento alle opere. Eppure non ci si è ancora soffermati a sufficienza, credo, sul significato che quest'analisi riveste rispetto alla più ampia operazione storiografica condotta in quegli anni da Longhi, né sulle ragioni e sullo sviluppo del suo pensiero dalla prima formulazione alla successiva difesa, alla rettifica.³⁹

35. Longhi, 1917, pp. 103-103, ed. 1961, I, pp. 333-334.

36. Longhi, 1926, p. 145, ed. 1967, I, pp. 102, 105.

37. Longhi, 1947, pp. 191-192, ed. 1978, pp. 83-85.

38. L'elenco prosegue con «*1521 Lunetta di S[an] Gio[vanni] Evang[elista]/ *1521 Cena di S[an] Gio[vanni] Evang[elista]/ 1524 Monaco di Verona/ 1524-1526 Assunta Duomo Vecchio/ 1526 Ritr[atto] di Londra/ 1527 Ritr[atto] Leuchtenberg/ 1530. Quadro dei 3 Santi a S[an] Fra[ncesco]/ 1533 Paitone/ 1539 Mad[onna] di S[an] Nicola/ 1540 Ritr[atto] di Verona/ 1540 Pala delle Sante a Verona/ 1541 Pala di Berlino/ 1541 Quadro di S[an] Nazzaro e Celso C[risto] tra angeli e Mosé e Davide/ 1542. Mad[onna] e S[an] Fr[ancesco] e S[an] Michele di Pinac[oteca]/ 1543-1544 Quadro di Monselice — Venezia/ 1554 Deposiz[ione] di New York», dove la «Lunetta» di San Giovanni sembra essere l'*Incoronazione* che figurebbe all'anno 1521 come accorpata al ciclo della cappella e alla data del contratto di commissione; mentre la *Cena* di Venezia porta ovviamente la data 1544, corretta in 1549 soltanto dal restauro del 1988. Vi sono poi alcuni commenti accanto al testo a stampa. La data 1518 del *Redentore* della Carrara, sino ad allora caposaldo dei suoi discorsi sul pittore gli appare ora, a fronte di quella delle ante di Lovere, «incerta» e questo ne spiega l'assenza in elenco. Il *Ritratto di medico o botanico* di Palazzo Rosso a Genova, datato 1533, semplicemente «non è del Moretto» e questo, a mio giudizio, va davvero ribadito, rispetto all'attribuzione tuttora in essere al pittore bresciano, ma da sempre controversa (per la quale cfr. Fossaluzza, 1992, p. 92 che propone il nome di Paolo Pino). Va ricordato, però, che in una nota alla tesi del 1911, Longhi lo aveva detto se non suo certo vicinissimo a lui, ricordandone l'esclusione dagli elenchi di Berenson (Longhi [1911], ed. Frangi, Montagnani, 1995, p. 20). Metterei infine l'accento sul fatto che la data 1524 del *Monaco* di Verona, sebbene riportata nell'elenco manoscritto, è accompagnata in margine al testo a stampa da un bel punto interrogativo. Mi piacerebbe credere che Longhi dinanzi al quadro si fosse interrogato sulla corretta lettura dell'iscrizione, che infatti va piuttosto sciolta sotto il 1520, come sostenuto da tempo da Ballarin (1988, ed. 2006, pp. 180-181), nonostante si continui ancora oggi ad insistere sul '24 (Olivari, in *Museo di Castelvecchio* [...], pp. 433-436). Per la diversa attribuzione del *Ritratto* Leuchtenberg, vedi Begni Redona, 1988, p. 582. Molte annotazioni in margine al catalogo sono stenografate e quindi di non facile lettura.

39. Di certo mi riferisco all'analisi specifica delle ante nel testo del 1917 e ai successivi interventi. Più in generale, gli studiosi di Longhi non hanno mancato di rilevare il peso ed il significato che gli scritti sulla pittura bresciana hanno avuto nella individuazione delle correnti naturalistiche lombarde che preparano la rivolu-

È lo stesso Longhi a presentare nei *Quesiti caravaggeschi* una sequenza dei suoi interventi tale da rivendicare e definire una coerente prospettiva di lavoro.⁴⁰ Sin dalla tesi di laurea su Caravaggio discussa nel 1911 con Pietro Toesca a Torino egli aveva dedicato un intero capitolo ai «preparatori del naturalismo», e tra questi in particolare Lotto, Moretto, Moroni, affermando polemicamente la distinzione e la complementarità della loro arte rispetto a quella dei veneziani cui erano stati generalmente accorpati. Il punto era esattamente sovvertire sia per Caravaggio che per i suoi precedenti cinquecenteschi il canone veneziano e aprire in questi anni, con audacia pari a quella della gioventù futurista, una strada nuova. Già in questa dissertazione si faceva caso al Berenson che pure aveva intuito l'importanza dell'eredità di Foppa nel tono grigio e argentato di Moretto, ma non era stato in grado di coglierla nella sua essenza e nel suo sviluppo naturalistico, glielo aveva impedito la mancata conoscenza del naturalismo secentesco: «Non si può risalire senza prima discendere».⁴¹ Questo assunto e molte osservazioni prefigurano in buona parte i *Quesiti caravaggeschi*, che avrebbero visto la luce quasi vent'anni dopo.⁴² Prima di questi, tuttavia, in una serie di articoli su «L'Arte» (1913, 1915, 1916) lo studioso aveva enunciato il tema, individuando nelle prime opere di Caravaggio l'incontro tra «il modo pittorico dei veneziani» e quello «misto di plastico e pittorico» dei suoi «ispiratori provinciali bresciani e bergamaschi».⁴³ A questo punto nel percorso storico e delle ricerche longhiane diventava prioritario individuare più precisamente i caratteri distintivi della scuola pittorica bresciana, differenziandola da quella veneziana e risalendo appunto fino a Foppa. È questo un traguardo nuovo rispetto alla tesi dell'11 e al percorso *à rebours* ivi prospettato, che lo conduce fino alle radici più autentiche del linguaggio foppesco, isolandone il *quid* nella vivacità percettiva di toni e valori e nell'incapacità o indifferenza verso la costruzione idealistica della forma, quale retaggio della pittura lombarda. La necessità di segnare il distacco da Venezia e la prospettiva precaravaggesca dell'operazione lo portano ad affermare e sostenere la componente lombarda, naturalista e luminista che da Foppa appunto conduce a Caravaggio e nella quale si inseriscono Moretto e Savoldo, mentre è necessario tenere fuori dal gruppo il «venezianissimo» Romanino. In questa fase degli studi longhiani, pertanto, non c'è ancora posto per un Moretto romaniniano come quello delle ante di Lovere. La distinzione tra Romanino e Moretto è anzi un punto cruciale del discorso, un passaggio obbligato e innovativo rispetto ad una tradizione che li ha confusi sotto

zione caravaggesca. Tra i vari contributi, tengo a segnalare Gregori, 2004, pp. 32-36 che dedica un'attenzione speciale al saggio del '17 e all'operazione compiuta a quell'altezza da Longhi rispetto ai giudizi ottocenteschi e del Berenson. Sugli scritti longhiani, invece, relativi ad altri «quesiti» che pure sommuovono il Cinquecento padano più «eccentrico» e «danubiano», tra Brescia, Bergamo e Cremona, ci si orienta a partire da Romano 1982.

40. Longhi, 1929, ed. 1968, pp. 97-99.

41. Longhi [1911], ed. Frangi, Montagnani, 1995, pp. 15-32 (per il giudizio su Berenson, p. 17).

42. Longhi lo afferma esplicitamente nelle *Avvertenze* premesse all'edizione degli *Scritti giovanili* nelle *Opere complete* (Longhi, 1961, pp. VIII-IX). Sulla ripresa nei *Quesiti* di molte illuminanti osservazioni e confronti dimostrativi già presenti nella tesi si veda l'introduzione di Frangi al testo del 1911 in Longhi, [1910-1926], ed. Frangi, Montagnani, 1995, pp. 13-14.

43. Longhi, 1913, ed. 1961, p. 24; Idem, 1915, ed. 1961, p. 203; Idem, 1916, ed. 1961, pp. 223; Idem, 1929, ed. 1968, p. 98.

l'influenza di Venezia conservando il *topos* letterario delle opposte qualità morali, mentre le differenze per Longhi sono «specificamente "visuali"». Se Romanino viene di fatto presentato come un alfiere veneziano, prima giorgionesco, poi tizianesco e palmesco, Moretto è il vero alfiere della provincia lombarda del Cinquecento, muove dall'eredità foppesca e si confronta con Tiziano o con Raffaello, rimanendo fedele a «studi di forma», che restituiscono la materia e la sostanza attraverso la luce, in dialogo con Savoldo. La distinzione tra Moretto e Savoldo precaravaggisti autentici e Romanino venezianissimo è riaffermata in modo deciso negli scritti del '26 e del '29, giungendo in quest'ultimo ad un approfondimento e ad una intelligenza altissima dei valori di natura e di lume e ad una ampiezza di indagine affatto nuove. Nel frattempo però qualche cambiamento era già intervenuto nella percezione longhiana del giovane Moretto nel momento in cui gli aveva restituito l'*Incoronazione* di San Giovanni Evangelista, precedentemente negatagli.⁴⁴ L'opera gli fa sospettare inevitabilmente una partenza veneziana e romaniniana dell'artista, che egli mette per il momento in rapporto con il Romanino di Padova «e forse di Lovere» e che con grande acume aggancia alla produzione morettesca più matura attraverso la *Madonna del Carmelo* delle Gallerie dell'Accademia, appena restituitagli da Fiocco.⁴⁵ In tal modo Longhi muoveva di fatto il primo passo verso una diversa ricostruzione dell'attività giovanile di Moretto che, dopo lo "sblocco" delle ante di Lovere, avrebbe proseguito in quella direzione. Bisognava ritornare in un certo senso al punto di Cavalcaselle, ma totalmente rinnovati dall'appropriazione dei valori naturalistici e dalla moderna prospettiva storiografica aperta da Roberto Longhi.⁴⁶

AGOSTO 1913: GLI APPUNTI INEDITI DI LONGHI A FRONTE DEL TESTO DEL '17

A questa ricostruzione degli studi longhiani sulla pittura bresciana si possono acquisire ora alcuni appunti presi da Longhi di fronte alle opere in Santa Maria in Valvendra e nella galleria Tadini in occasione di un passaggio a Lovere il 27 agosto 1913.⁴⁷ Appartengono di fatto a quelle «vecchie spuntature d'impressione immedia-

44. Longhi, 1926, p. 145, ed. 1967, pp. 102-103.

45. Fiocco, 1921, p. 204.

46. Il capitolo dedicato ai bresciani da Cavalcaselle era apparso a Longhi il prodotto di una ripartizione di comodo più che di un cambiamento di concezione storica da lui evidentemente invocato (Longhi, 1929, ed. 1968, I, p. 108). Longhi tuttavia non nascose l'alta considerazione nei confronti del «vecchio raddomante della storia dell'arte italiana». Morelli e Cavalcaselle avevano avuto ai suoi occhi meriti infiniti nell'illuminazione della scuola bresciana. Morelli con l'esperienza del conoscitore aveva corretto molte attribuzioni (che peraltro erano giuste, come quelle delle ante o dell'*Incoronazione* a Moretto), ma era stato sviato dal voler contraddire a tutti i costi Cavalcaselle e Bode, chiudendosi in una meschineria provinciale ed ostinandosi a combattere la teoria dell'educazione veneziana di Romanino tra Giorgione, Palma, Tiziano giovane che egli invece condivideva (Longhi, 1917, ed. 1961, p. 328).

47. Si tratta di cinque pagine manoscritte, assai pulite, con alcune parole sottolineate o cerchiate e riscritte a latere dalla stessa mano in una grafia più chiara; l'indicazione «non battere» in calce al primo foglio rende esplicito che questi appunti furono messi in bella e consegnati dallo stesso Longhi a qualche assistente per essere trascritti a macchina. Sono infinitamente grata a Marco Albertario che dopo averli segnalati (2009, p. 246), ha messo a mia disposizione una riproduzione presente presso l'archivio del museo Tadini e alla Fondazione Longhi che mi ha accordato il permesso alla pubblicazione.

ta», «tra Fromentin e Baudelaire», che per lo studioso erano — è lui stesso a dircelo — ancora insostituibili, e nelle quali ricercava talvolta l'emozione del primo incontro, diretto, con l'opera d'arte, ovvero l'equivalente verbale di quel primo incontro, da considerarsi quale atto gnoseologico fondamentale.⁴⁸

Questo l'estratto relativo alle ante:

«Appunti su Lovere e la Gall.[eria] Tadini (27 Agosto 1913)

[...] Portelle dell'organo: All'esterno. Annunciazione. Sullo sgabello della Vergine A.G./P./D.T. Chi è questo A. G. pittore? La scena si svolge sotto una cupola foppesca-bramantesca con dottori della chiesa a finto rilievo nei triangoli. Pieno Rinascimento lombardo. Un'ancella risguarda la scena da una tenda, a destra. La Madonna ingnocchiata a destra ha il tipo scialbo inespessivo della tradiz.[ione] lombarda Foppa-Bergognone e il partito di pieghe che discendono da una nervatura come tante valli parallele e smerlate. Più caratteristico ancora in questo senso è la mossa e la piega della veste dell'angelo: la mossa repentina della gamba piegata che dal Foppa passa in Moretto e si ritrova anche in Romanino (come se la gamba piegata si dislocasse repentinamente al malleolo), e la veste fermata lungi intorno al gesto dislocato della gamba, con tanti smerci paralleli di pieghe. Si tratta dunque di un nativo lombardo-bresciano del principio del '500.

Portelle dell'organo: all'interno. Separate:

2 figure separate monumentali di due santi a cavalli: i SS. Faustino e Giovita di Gerolamo Romanino (opere ignote)

Si profilano dinnanzi ad un arco Rinascimento contro il cielo azzurro tagliato di piccoli strati perfettamente orizzontali di nubi bianchi. È il giorgionismo monumentale cavalleresco e sognatore che si afferma in queste due colossali figure, opulente, dorate, incedenti a testa molle-piegata sulla spalla a soggiungere il mondo.

L'arco è Rinascimento puro sopra nei triangoli due sfere a rilievo stanno aderenti. E sopra si forma una balaustra dove sono gli angioletti, che si chinano, s'accoscano, si torcono sferrano le gambe, dislocate (i movimenti dislocati del giorgionismo, Giorgione, Cariani, Catena, Basaiti (Bergamo), Romanino) e i panneggi formano certi svolazzi appuntiti come scagliati da una pallina di piombo che pesi nell'angolo estremo. È uno dei più bei fregi di angioletti che Romanino abbia composto. Dorati/roseo nelle carni, dorati nelle vesti.

E il giallo dorato caro al Romanino predomina anche nei 2 santi cavalieri.

Il S.[an] Faustino è vestito da cavaliere a strisce dorate intervallate di strisce celestecaldo. Giubbone e calzoni ampi o mollemente piegati. Berettone. Procedo verso sinistra su cavallo bianco.

Il S.[an] Giovita — procedo verso destra a riscontro su cavallo bianco — anch'esso con berettone sulla zazzera giorgionesca che gli circonda l'orecchio triangolare solito al Romanino e gli taglia la testa nel triangolo irregolare ove gli occhi risultano strabici il naso un po' troppo di profilo e la bocca anch'essa dislocata. Come sempre in Romanino. Nel vesti predomina il giallo aurato magnifico. Tutta l'intonazione è mirabilmente calda. [...]».

È un Longhi non ancora ventitreenne quello approdato a Lovere nell'estate del '13, ma che ha già all'attivo la tesi di laurea su Caravaggio del 1911, e i primi agguerriti articoli su «La Voce», dal “caso Farinelli” (1909) alle recensioni su Fromentin e Pater

48. La citazione è dal *Carlo Braccesco* (Longhi, 1942, ed. 1973, p. 270), nel quale Longhi commenta l'*Annunciata* del Louvre, inserendovi la trascrizione di appunti risalenti al viaggio parigino del 1920. Cfr. Contini, 1955, ed. 1973, p. XLVII; Romano, 1998, p. 27. Sull'argomento e sulla sospetta letterarietà dell'operazione vedi Facchinetti, 2008, *Dal “Maestro Raro”* [...], pp. X-XII.

(1912), al saggio su *I pittori futuristi* (10 aprile 1913).⁴⁹ Da circa un anno era perfezionando alla scuola di Adolfo Venturi a Roma ed aveva già preso i primi contatti con Bernard Berenson, offrendosi come traduttore dell'opera *Italian painters of the Renaissance*.⁵⁰ In quell'estate, pochi mesi dopo la morte del padre (marzo 1913), si era dovuto trasferire con la famiglia nella casa della zia materna, nella Bergamasca, a Gorlago, ovvero a meno di trenta chilometri da Lovere. Da lì, proprio in agosto, aveva inviato a Prezzolini lo studio su Mattia Preti sempre per «La Voce», che sarebbe uscito ad ottobre, e una riduzione dello stesso per «Il Resto del Carlino», che gli venne invece rifiutata.⁵¹ Esattamente quattro giorni dopo aver assolto a questi impegni, si concesse la visita alla Tadini. Un frammento di storia che la dice lunga su questo giovane Longhi iperattivo, d'assalto, sebbene pressato da difficoltà famigliari e indeciso sulla scelta professionale. E quanta differenza in questo suo partire in ricognizione da solo, rapido, carico di pura-visibilità, e pronto a contestare l'attribuzione corrente, rispetto alle modalità di lavoro che erano state mezzo secolo prima di Cavalcaselle, fedele nelle sue ricerche sul campo ad un assunto storiografico generale, all'approccio sistematico, al progetto svolto su commissione, che dall'edizione incompiuta delle *Vite* vasariane lo avevano condotto alla *History of Painting* del 1871. È una distinzione che riguarda le personalità, ma che aiuta a contrastare anche due diversi momenti storici e culturali e che, allo stesso tempo, tende fili sottili che collegano, al di là delle differenze, il lavoro dei due conoscitori.⁵²

Appare chiaro dal resto degli appunti rinvenuti che Longhi percorse le sale del museo con la guida di Gustavo Frizzoni alla mano, riportandone puntualmente i numeri accanto alle opere, per poi inchiodarvi in maniera quasi sempre sintetica il proprio parere.⁵³ In Santa Maria, invece, dovette entrare del tutto privo di strumenti e le sue registrazioni assolutamente incondizionate rivelano un approccio ancora più immediato, quasi istintivo.⁵⁴ Ad aprire le note sull'*Annunciazione* è infatti l'incidente

49. Gli anni della formazione e le esperienze intellettuali che hanno segnato questi primi scritti sono efficacemente inquadrati nel profilo biografico tracciato da Previtali (1981). Sul problema delicato di una "militanza futurista" di Longhi si veda Tomasella, 1987; Eadem, 1995. Per la biografia di Longhi rimando anche a Facchinetti, 2005. La prima recensione per «La Voce» apparve nel 1911 sul fascicolo del «Bollettino bibliografico» (Facchinetti, 2009).

50. Per la vicenda dei rapporti Berenson-Longhi, rimando all'edizione del carteggio, curata da Garboli, Montagnani (1993) ed al saggio di Giacomo Agosti in quel volume con relativa nota bibliografica.

51. Facchinetti, 2005. Per queste ultime notizie e la permanenza a Gorlago fino a dicembre, si veda il carteggio con Prezzolini ai nn. 21-23 di Bandera, Fadda, 2011, pp. 54-59. L'invio del Preti *minor* è del 23 agosto 1913, quattro giorni prima dei nostri appunti.

52. Sull'importanza della figura di Cavalcaselle per il giovane Longhi e sulle modalità di perlustrazione del territorio messe in atto da quest'ultimo durante il viaggio in Europa (Agosti, 1998; Frangi, 2000; Facchinetti, 2008, *Dati e date* [...], p. 103).

53. Frizzoni, 1903. Mi riprometto di pubblicare a breve in sede di rivista gli appunti nella loro interezza, al di fuori di questa occasione "d'organi" e cercando di approfondire l'analisi dal punto di vista degli studi longhiani.

54. Non era però la prima volta che lo studioso entrava in Santa Maria, visto che nella tesi dell'11 (Longhi [1911] ed. Frangi, Montagnani, 1995, p. 24) aveva largamente commentato la pala dell'altare maggiore con l'*Assunzione* e i riquadri degli *Evangelisti*, da lui ritenuti di Moroni, in seguito assegnati dagli studi prima a Pietro Marone, poi a Tommaso Bona e databili al 1592 (Guzzo, 1987, pp. 135-136; Frisoni, 2007, p. 84; Albertario, 2009, pp. 238-239, con altra bibliografia).

delle iniziali sul leggio, riferite al nome dell'artista invece che al saluto angelico; una svista che, col filtro dell'ironia, può diventare piuttosto indice dell'impulsivo precipitarsi sulla pittura. Di fronte all'opera, in realtà, egli è del tutto lucido e ne coglie immediatamente i dati lombardi: il carattere foppesco e bramantesco dell'architettura, e l'arcaismo tra Foppa e Bergognone delle fisionomie, di seconda o terza mano ormai, di «tipo scialbo». Mette però anche gli occhi sulla mossa repentina della gamba dell'angelo e sulla tensione che questa mossa innerva nella veste, fermata «intorno al gesto della gamba con tanti smerci paralleli di pieghe». Un dettaglio, questo, oggi letto in chiave nordica e in rapporto con Civerchio, ma che Longhi percepisce come più bresciano, nel senso credo poi espresso nel '17, ovvero di una forma non composta e idealizzata, ma «corsiva», che si ritrova appunto in Foppa e Moretto,⁵⁵ ma anche in Romanino; arrivando alla conclusione che si tratti di un nativo lombardo-bresciano del principio del Cinquecento.

Nel testo del '17, laddove l'attribuzione a Ferramola è ormai assunta e confermata, l'*Annunciazione* non merita troppi riguardi e l'accento passa soprattutto sull'intonazione bassa ancora foppesca, parata di «qualche superfluità architettonica alla milanese». Nella nuova visione che questo scritto prospetta della pittura bresciana, il ruolo di Civerchio e di Ferramola risulta — come andava fatto — intenzionalmente e drasticamente ridimensionato per evidenziare la linea eminentemente luministica che «passa immediatamente dalle mani di Foppa a quelle di Moretto». A Ferramola è concessa tutt'al più la funzione di aver conservato, suo malgrado, certe fondamentali qualità foppesche, mascherandole però con pretese prospettiche. È un giudizio costruito sulla falsariga dell'atteggiamento già imputato a Foppa verso la prospettiva mantegnesca, ma, diversamente da questo, nel caso di Ferramola si traduce in una secca stroncatura: di tutto quell'armamentario bramantesco Ferramola aveva capito molto poco, mentre dei valori foppeschi era stato latore passivo, in attesa di «una ripresa da parte dell'intelligenza».⁵⁶

Tornando alle note del '13, e al momento in cui le ante vengono voltate così da mostrare l'interno, la prima dichiarazione ha la forza del riconoscimento immediato, ribadito da una duplice sottolineatura del nome e accompagnato da quel «opere ignote» che contiene tutta la sorpresa della rivelazione, e al quale non rinuncerà nemmeno il testo del '17, dove, pur citando le tradizioni locali e i pareri di Cavalcaselle e di Morelli, Longhi terrà a ripetere che «l'opera è sconosciuta ai più».⁵⁷ Dinanzi alla percezione della qualità della pittura, la scrittura si fa subito più intensa e vibrante e il brano, anche se per motivi diversi da quello che sarà nel testo a stampa, è alla pari di questo suggestivo. I «berettoni» e le «zazzere giorgionesche» avvertono che da poco era uscito il *Giorgione* di Lionello Venturi, per Longhi il punto più alto raggiunto dall'estetica crociana applicata all'arte figurativa. Egli ne aveva promesso allo stesso autore una recensione e proprio in quei giorni confermava tale proposi-

55. Longhi, 1917, ed. 1961, pp. 330-331 e p. 336, dove interpreta come foppesco o postfoppesco nel *Cristo col devoto* di Bergamo di Moretto il «piegare strano del pannello sulla gamba del Cristo».

56. Longhi, 1917, ed. 1961, p. 330.

57. *Ibidem*, p. 331.

to, in mezzo a molti altri, in una lettera a Prezzolini.⁵⁸ La percezione dell'opera in questi appunti e l'attribuzione a Romanino vanno considerate soprattutto a fronte del profilo dell'artista restituito da Venturi in quel volume e assunto come punto di partenza negli scritti longhiani del '17 e del '26. La prima attività di Romanino si reggeva allora essenzialmente sul *Compianto* del 1510 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e sulle pale di Padova e della chiesa di San Francesco a Brescia, mostrandone l'educazione veneziana soprattutto sotto l'aspetto di vaste spazialità, di classici telai prospettici, colorati e accarezzati d'ombra, di larghi tagli delle vesti, di figure campite «a porgere il tre-quarti bonario di una piú larga pasta di viso»; un Romanino fedele alla pace cromatica di Palma e di Tiziano giovane. È proprio l'attribuzione di queste ante, in realtà, che costrinse Longhi a posticipare il momento della svolta eccentrica, quando il pittore avrebbe rabuffato «le piume lisce, e le zazzere intatte dei giorgioneschi», datando al 1519 gli affreschi di Cremona e arrivando ad immaginare una precedenza su questa strada di Altobello Melone. Quest'ultima ipotesi, che aveva naturalmente un senso finché le ante erano attribuite a Romanino e all'interno della conseguente prospettiva longhiana, è rimasta poi in campo ancora per molti anni, nell'attesa che il nesso tra i due pittori venisse opportunamente ricalibrato a favore del bresciano.⁵⁹

Alla luce di questa idea del pittore, Longhi aveva posato il proprio sguardo e il talento piú immediato della propria parola su quelle due figure, profilate dinanzi all'arco classico e all'azzurro del cielo, la quintessenza del giorgionismo, «monumentale cavalleresco e sognatore», «incedenti a testa molle-piegata sulla spalla a sguardare il mondo». Nello stile grammaticale ed espressivo si possono riconoscere alcuni caratteri tipici dei primi scritti longhiani, come i sostantivi usati in luogo di aggettivi, «un arco Rinascimento», «l'arco è Rinascimento puro»; o la proustiana «regola dei tre aggettivi»,⁶⁰ «monumentale cavalleresco e sognatore», o ancora «opulente, dorate, incedenti», peraltro nel giro di una frase che è certo la piú espressiva e poeticamente compiuta di queste note. Quando passa agli angioletti, sono invece i verbi, piú adatti ad esprimere l'azione, a moltiplicarsi per dar conto di quel po' di disordine sul cornicione: «si chinano, s'accosciano, si torcono sferrano le gambe».⁶¹

58. Bandera, Fadda, 2011, pp. 44, 54.

59. Sul difficile nodo Altobello-Romanino si veda il punto di vista espresso nei saggi della Gregori (1955, 1957) e della Ferrari (1958, 1961) e i precedenti contributi di Zeri (1953), Bologna (1955) e Grassi (1950), fino all'individuazione di una *leadership* romaniniana da parte di Ballarin (1970-1971, 1985) e ai successivi interventi di Frangi (1985-1986; in *Pittura* [...] 1986 pp. 167-201; 1990, pp. 28-29), Moro (1994), Nova (1994) e Tanzi (1982). Nell'occasione dell'ultima mostra trentina su Romanino, Frangi (2006, nota 37 di pp. 44-45) ha espresso ancora perplessità o una diversa opinione su molte attribuzioni, riaprendo di fatto la discussione.

60. Contini, ed. 1973, p. LIII. Per questa e successive osservazioni si deve rimandare all'ambito specialistico degli studi sulla prosa longhiana che conta molti e assai importanti contributi. Nell'impossibilità di condensarli in una nota, mi limito a ricordare come fondamentali le pagine di Emilio Cecchi (1927, 1928, 1955), di Gianfranco Contini (1949, 1955, 1964, 1972, 1973, 1976, 1979), Cesare Garboli (1970, 1988, 1991, 1992, 1993, 1995), e di Pier Vincenzo Mengaldo (1970, 1994, 1998, pp. 15-17; 2005, 2006). A queste pubblicazioni, e in particolare alle piú recenti, rimando per una bibliografia piú completa sull'argomento.

61. Sull'individuazione delle componenti del linguaggio longhiano, a partire dagli «abbrevi», dalla fase cosiddetta espressionista e vociana, lacerbiana in accezione futurista, rimando nuovamente a Men-

Un'osservazione a parte meritano i «movimenti dislocati del giorgionismo», espressione della quale ho cercato, per ora invano, altre occorrenze nella prosa longhiana e non.⁶² La si reincontra nello stesso testo poco piú avanti, a commento della pala di Paris Bordon nella galleria Tadini, opera per l'appunto giorgionesca: «tagli fermi ed immoti di materia coloristica verde, marrone, rosso e grigio. Unico il distacco tra di essi. Pose *slocate* [*corsivo mio*]». Questa “dislocazione” non si riferisce dunque ad un singolo dettaglio, ma coglie un aspetto strutturale. Il termine infatti nel suo significato proprio e originario indica lo slittamento o il trasferimento anomalo di alcuni costituenti all'interno di una struttura, con un effetto di focalizzazione. È il caso della dislocazione linguistica, all'interno di una frase, o della dislocazione delle ossa di un'articolazione, ma è anche un fenomeno specifico dei reticoli cristallini di metalli e leghe. Si tratta dunque di una scelta lessicale, né generica, né casuale, anzi esemplare di quei tecnicismi assunti da altre arti o scienze che caratterizzano la prosa longhiana a partire dai primi scritti e che richiamano, in questo caso, aree di interesse (dalla linguistica alla medicina, alla scienza dei materiali) presenti sia nei saggi d'argomento futurista che nel *Mattia Preti*. Le “dislocazioni del giorgionismo” rischiano oggi tuttavia di essere seriamente dislocate nella nostra comprensione se non proviamo a restituirle al contesto del discorso e ad un preciso momento nella storia degli studi. Tornando, dunque, al passo sulle ante, l'elenco che segue la definizione e che infila dopo Giorgione, i nomi di Cariani, Catena, Basaiti (con riferimento, credo, alla *Resurrezione* di Bergamo), quindi di Romanino, coglie senza dubbio una congiuntura giorgionesca, opportunamente allargata al giorgionismo di terraferma. Si deve quindi tenere conto anche in questo caso del volume venturiano, ove «Le immagini della pala di Castelfranco non hanno fra loro una relazione di movimento, ognuna si atteggia per proprio conto».⁶³ Andrà sottolineato, tuttavia, da parte del giovane Longhi una percezione piú concretamente formale di questo aspetto, che si esprime nella ricerca di un equivalente verbale preciso, “tecnico”, rispetto al *climax* estetizzante con cui prosegue, invece, e culmina la stessa analisi di Venturi:

«La loro unità è nel carattere di stilizzazione; le proporzioni allungate, il posar lieve, la squisita finezza dei lineamenti ci dicono che i personaggi del quadro sono anime elevate, delicate, sofferenti per una tristezza vaga che si perde nel sogno. La loro unità è nel loro animo».⁶⁴

In accordo con una diversa tensione, descrittiva e conoscitiva di cose e concetti, le note longhiane sulle ante diventano quindi anche piú analitiche e, al tempo stesso, piú tenacemente espressionistiche, dall'immagine moderna e parafuturista degli «svolazzi come scagliati da una pallina di piombo che pesi nell'angolo estremo»

galdo (1970) che ha messo in evidenza anche le ascendenze dannunziane. Dal versante della critica d'arte, si vedano le osservazioni di Paola Barocchi (1974) sul primo Longhi. Sul permanere della componente espressionistica anche nella produzione successiva lo stesso Menegaldo è tornato nel commento all'*Officina* del 2007, pp. 5-7. Per questo ed altri aspetti del sistema linguistico longhiano si veda ora Afribo, 2012.

62. Montagnani, 1989.

63. L. Venturi, 1913, pp. 56-57.

64. *Ibidem*. Sono grata a Giuliana Tomasella per aver portato la mia attenzione su questo passo.

alle divise dei due santi, ai dettagli anatomici: l'orecchio triangolare o il volto da «triangolo irregolare ove gli occhi risultano strabici il naso un po' troppo di profilo e la bocca anch'essa dislocata». Su tutto però domina la percezione del dorato, nelle carni, nelle vesti, nell'intonazione calda.

Il passaggio da questi appunti sintetici al dettato del 1917 credo offrirà anche agli specialisti del Longhi scrittore nuovi elementi per l'analisi dei processi di elaborazione linguistica e poetica del testo, laddove il saggio a stampa, che mi pare assai indipendente da queste note, si struttura in termini "critici" non meno che "storici"; e in esso la dilatazione ecfrastrica della frase, senza perdere l'intensità del suo nucleo espressionista, si impreziosisce di metafore ed elementi lessicali scelti con cura.⁶⁵ È così che l'essenzialità dell'«arco Rinascimento» (1913) è sostituita da un «telaio marmoreo variamente tinto, [...] carezzato d'ombre che slittano [...] come pattini molli su ghiacci soleggiati e iridati, tra il rosa e l'argento» (1917), o che «il cielo azzurro tagliato da strati [...] orizzontali di nubi bianche» (1913) si liricizza dannunzianamente in un cielo «che bendò la sua fronte cilestra di nuvole tese» (1917), e così via, mentre i due cavalli danno vita a un'intera "fantasia ippica": con «una piccola presunzione nel voler segnare il passo, e l'ambio», e il «sauro sfacciato, non senza un sentore di roano che si allea ai larghi finimenti amarantini».

65. Vedi *supra* note 60, 61. Rispetto alla furia anti-accademica e futurista degli anni 1913-1914 il saggio del '17 sembra procedere con un maggiore scrupolo storico-filologico che è stato già messo in relazione con il consumarsi del progressivo distacco dalle avanguardie e con l'emergere di una diversa necessità di comunicazione (Tomasella, 1995, p. 31).

III

ROMANINO “PER ORGANO”

ROMANINO E LA DECORAZIONE DEGLI ORGANI:
DALLE PORTELLE PADOVANE PERDUTE AL MONUMENTO DI ASOLA

Nella decorazione degli organi, così come per altri filoni di produzione, si deve mettere in luce da parte di Romanino una tendenza a proiettarsi frequentemente fuori da Brescia. Per quanto ne sappiamo, infatti, le sue prime ante d'organo sono quelle realizzate per la chiesa di Santa Giustina a Padova e menzionate nel contratto del 1513 con cui i monaci commissionarono all'artista l'*Ultima Cena* per il refettorio “da magro” del loro convento e la pala per l'altare maggiore della chiesa, entrambe conservate al Museo Civico (figg. 13-14).¹ Le due portelle, purtroppo perdute, erano state progettate, come la pala, per la vecchia chiesa del convento, destinata di lì a poco ad essere dismessa con la costruzione della nuova, tra il 1532 ed il 1560. Ciò che rimane dell'ambiente più antico corrisponde appunto al coro che, secondo le consuetudini cassinesi, prendeva spazio dinanzi all'altare ed era separato dalla navata tramite un pontile.² Le dimensioni di questo ambiente a partire dalla metà del Quattrocento (1445-1461) erano state aumentate nell'ambito di una campagna di lavori, proseguita con la realizzazione degli stalli (1477) e con la commissione a maestro Leonardo d'Alemagna di un nuovo organo monumentale (1493), posizionato in modo da conferirgli la massima evidenza.³ Non

1. Fenaroli, 1877, pp. 288-289; Baldoria, 1891; Buganza, Passoni, 2006, p. 400, doc. 5. Nel contratto si afferma esplicitamente che Romanino ha già eseguito le portelle dell'organo. È verosimile che le avesse appena consegnate, visto che non gli erano state ancora pagate e si stabiliva in questa occasione un compenso unico di 120 ducati per l'insieme delle opere (portelle, *Cenacolo* e pala). Romanino risultava a quel punto già ospite nel monastero, ma non sappiamo precisamente da quanto. Nel mese di gennaio era ancora a Brescia, dove compare negli elenchi delle Custodie Notturme (Panazza, 1977, pp. 71, 72 nota 6; Buganza, Passoni, 2006, p. 400, doc. 4). Nell'ipotesi che le ante siano state dipinte *in loco*, un tempo di tre o quattro mesi potrebbe essergli stato sufficiente (Nova, 1994, p. 217).

2. Sui più antichi organi di Santa Giustina si rimanda alla silloge di documenti raccolta nel volume del 1973 (Prevedello, Nocilli, Nocilli, 1973). Un primo strumento sembra essere documentato in chiesa già nel 1402, quando l'abate Andrea da Carrara «musica organa confecit» (secondo un'indicazione assai generica e anche di dubbia interpretazione riportata da Cavaccio, 1696, p. 190). Dopo la riforma promossa da Ludovico Barbo e l'istituzione nel 1419 della congregazione *de Unitate*, si era cercato inizialmente di limitare l'uso dell'organo e della polifonia (nel 1438 fu consentito di usare l'organo, quando già presente in chiesa, soltanto nelle feste più importanti; cfr. Leccisotti, 1939, pp. X-XII). Questo atteggiamento, però, venne presto sorpassato, in favore di un più aperto rinnovamento della pratica liturgico-musicale (Lunardi, 1984; Cattin, 1970). Sullo spazio del coro e sulla sua configurazione si veda ora Bisson, 2009, pp. 129-148, ma anche il più recente Bisson, 2013-2014, uscito mentre questo testo era già in lavorazione, e al quale rimando per una trattazione analitica dell'argomento e per la relativa bibliografia.

3. I documenti descrivono analiticamente componenti e caratteristiche di questo organo e prevedono

abbiamo notizie in merito ad una primitiva decorazione pittorica di questo strumento.⁴ Sono note le vicende che portarono subito dopo alla decisione di erigere una nuova basilica, su progetto del monaco Girolamo da Brescia (1498), alla parziale demolizione della chiesa piú antica (1502), fatta salva la zona del coro, e al lento e discontinuo procedere dei lavori, fino all'assedio del 1509 e all'inevitabile sospensione.⁵ Quando Romanino giunse a Padova, il cantiere era stato ripreso, ma, con la morte di Girolamo da Brescia nel 1511, era passato sotto la direzione di Sebastiano Mariani da Lugano, al quale sarebbero seguiti Andrea Briosco (1516), Matteo Da Valle (1521), quindi Andrea Moroni (1532).⁶ I progetti definitivi e l'esecuzione della nuova chiesa si devono soprattutto agli ultimi due, ma già sotto Sebastiano Mariani non si pensava piú a demolire il vecchio coro. La richiesta al maestro bresciano delle ante e della pala, infatti, sembra indicare la volontà da parte dei monaci di mantenere la funzione di questo spazio e di riprendere ad investire nel suo rinnovamento.⁷

Non è dato sapere, allo stato attuale degli studi, cosa rappresentassero le due portelle romaniniane. La loro dispersione avvenne con ogni probabilità già nel corso del Cinquecento, visto che non se ne trova menzione nelle fonti seicentesche. Sappiamo infatti dalle cronache di Santa Giustina che nel 1556 l'abate Girolamo Sclocchetto da Piacenza (1554-1558) fece trasportare lo strumento «grande» dalla vecchia chiesa alla nuova;⁸ mentre dell'anno successivo è la notizia di un organo venduto dai benedettini ai frati del convento del Carmine, uno strumento considerevole, di ben otto registri che era stato sino ad allora «in uso» ai monaci di Santa Giustina.⁹

tra l'altro che maestro Leonardo, quondam Alvise di Salisburgo, abitante in quegli anni a Padova, lasci prima «lo suo organetto piccolo fine che harà compito lo altro»; successivamente registrano l'impegno ad aggiungere al nuovo strumento i contrabassi e a spostare lo stesso «de loco ubi ad presens reperitur», per collocarlo «ubi mellius videbitur et placuerit gubernatoribus monasterii» (ASPd, Santa Giustina, c. 491, cc. 1-11-19; ritrovati da Roberti, 1928, pp. 6-7 e trascritti da Sartori, 1970, p. 434). Tonzig, 1932, pp. 231-232 ipotizzava una collocazione sotto la prima vela sinistra dell'abside, coincidente, secondo la stessa studiosa, con il luogo di un piú antico strumento. Si veda ora Bisson, 2013-2014, pp. 464-465.

4. Testimone all'atto di commissione risulta il pittore Bernardino da Parenzo, presente nel monastero di Santa Giustina «causa laborandi» (Billanovich, 1969, p. 220), con riferimento alla decorazione del chiostro grande cui l'artista attendeva in quegli anni (De Nicolò Salmazo, 1989, p. 9).

5. Bresciani Alvarez, 1970, pp. 120-124.

6. *Ibidem*; G. Beltramini, 1995 e 2004.

7. Di pochi anni successivo all'esecuzione delle ante romaniniane è il contratto del 4 dicembre 1516 tra i monaci e un organista che si impegna a suonare lo strumento nei tre anni successivi (ASPd, Notarile, 4993, f. 534; Sartori, 1970, pp. 429-462, in partic. p. 435).

8. Cavaccio, 1696, p. 276; Da Potenza, 1614, ms. 905, f. 30; ms 320, f. 122. La nuova chiesa, tuttavia, sembrerebbe essere stata dotata di un proprio organo già prima del 1556. In un affresco nel chiostro grande di Santa Giustina, infatti, sulla parete della ventinovesima arcata, Girolamo Dal Santo raffigura poco dopo la metà del quinto decennio l'episodio con *San Benedetto, il monaco disobbediente e le monache scomunicate* ambientandolo proprio sotto un organo, privo di ante, ed entro un monumentale presbiterio, nel quale è possibile riconoscere le volte della nuova fabbrica concluse tra il 1537 ed il 1543. Tra il 1574 ed il 1575 Girolamo da Montenegro viene pagato «per aver conçato gli organi de li rr. Pp di S. Giustina» e in particolare «per acconciar l'organo vecchio» e tenere accordati i due organi. L'impressione dunque è che già allora nella nuova chiesa vi fossero piú organi, di epoche diverse, sistemati uno di fronte all'altro, come si ripete d'altronde nell'assetto odierno.

9. Lunelli, 1973, pp. 54-56. Bisson, 2009, nota 30 di p. 135 afferma che dal numero dei registri risulta chiaro che non si trattava dell'organo del 1493; successivamente ha lasciato aperta quest'ultima possibilità, ipotizzando che lo stesso organo fosse stato ampliato (Bisson, 2013-2014, nota 114 di p. 473-474).

Ugualmente distrutte sono le ante d'organo eseguite da Romanino per la chiesa di San Domenico a Brescia per le quali non possediamo alcun riferimento cronologico. Ci soccorre, nella conoscenza dei soggetti, la testimonianza delle fonti, non prive tuttavia tra loro di contraddizioni, nonché di incertezze attributive che hanno dato adito a ipotesi diverse. Carlo Ridolfi descrive precisamente, quali opere di Romanino, due scene della vita del santo, collocandole rispettivamente all'esterno e all'interno delle ante.¹⁰ Diversamente Francesco Paglia ricorda solo «Le ante del Organo, idest L'annonziazione sola di Maria abbozzata a guazzo» di Romanino. Di qui si è già dedotto che entrambe le descrizioni fossero parziali e complementari e si è avanzato il sospetto che gli interni non spettassero a Romanino, ma ad un suo collaboratore. L'ipotesi, cautamente prospettata, di un coinvolgimento di Calisto Piazza implicherebbe una datazione dell'opera durante il soggiorno del lodigiano a Brescia (1523-1530).¹¹ Decisamente alternativa a questa è la proposta di collegare alle ante di Romanino due frammenti di teste, uno in collezione privata a Brescia, l'altro al Museo Civico di Breno, databili alla seconda metà degli anni Trenta, non lontano dunque dall'esecuzione da parte dello stesso artista dei perduti affreschi per il chiostro del convento.¹² Sul tavolo della discussione, però, vanno aggiunte altre preziose indicazioni fornite da una fonte molto nota, quale Bernardino Faino, ma stranamente trascurate: «le ante del organo aldidentro et aldifori fatte in tempera dal Romanino di dentro doi miracholi di Sto Domenico et aldifori la Nonciata Cose da par suo»;¹³ e ancora «vi è lorgano assai bello con la cantoria adirimpetto, nelle ante di dentro due istorie di Sto Domenico à guazzo di mano **** et al di fori il Romanino vi à finto la Anontiatione della B V pure à guazzo cosa ben dipinta»¹⁴. La testimonianza di Faino giunge anzitutto a sanare l'apparente contraddizione tra Ridolfi e Paglia, indicando con chiarezza la suddivisione dei soggetti. Inoltre, lo spazio lasciato in bianco nella seconda citazione e una successiva nota dell'autore manifestano la convinzione che le ante interne spettassero in effetti ad altra mano.¹⁵ Più avanti, in un altro appunto di revisione al testo, si decide per Tommaso Bona, attribuzione che non è dato verificare e che appare certo non congruente con le

10. Ridolfi, 1648, pp. 252-253. Si tratta, come si è accorta Chiara Parisio (1996, pp. 153-155), di due episodi dell'agiografia del santo narrati anche nella *Legenda Aurea*: il primo è quello della consegna della regola da parte di papa Innocenzo III, dopo che questi aveva avuto in sogno la visione del santo in atto di sostenere la chiesa di san Giovanni in Laterano; il secondo è quello in cui il santo resuscita il nipote del cardinal Napoleone Orsini, morto dopo una caduta da cavallo.

11. Nova, 1994, pp. 305 e 329-330; Parisio, *ibidem*. Entrambi hanno preso in considerazione il nome di Calisto cui lo stesso Paglia attribuisce altre due tele sempre a guazzo che si trovavano ai lati dell'altare maggiore sui pilastri, provenienti però non dall'organo, ma dalla cappella del Rosario, come conferma la descrizione iconografica: «il Papa accompagnato da diversi Cardinali, Vescovi, e Prelati, che genuflessi recitano il SS.mo Rosario. Et nell'altro L'imperatore con altri Prencipi, è Cavaglieri, che vanno essercitando la medesima Divozione» (Paglia, 1660-1675, ed. 1967, pp. 354, 358). Parisio (*ivi*, p. 154) propone di ricondurre a questo insieme perduto un frammento con *Due teste virili* in collezione privata databile intorno al 1526.

12. Nova, 1994, p. 305; Piazza, a cura di, 2013, p. 9.

13. Faino, 1630-1669, c. 33 r, ed. 1961 p. 73.

14. *ivi*, c. 155 r, ed. 1961, p. 70.

15. *ivi*, c. 178 r, ed. 1961, p. 156.

date di Romanino, ma che deve forse orientare verso una cronologia il piú possibile avanzata nella storia del pittore.¹⁶

A fronte della perdita delle portelle padovane e di quelle per i domenicani di Brescia, ci è giunto invece, primo e integralmente conservato, il complesso di Asola che si erge monumentale nella navata centrale della chiesa, tra le due colonne di sinistra piú vicine al presbiterio.¹⁷ Lo strumento originario, inizialmente allogato ai cremonesi Carlo Tesati e Zaccaria Stroppi, era stato realizzato tra il 1516 ed il 1520 da Giovan Battista Facchetti, artefice bresciano, ma attivo anche a Mantova e a Ferrara. La sua identità professionale, in questo senso, sembra andare perfettamente incontro alla peculiarità geopolitica di Asola, che, pur trovandosi posta in territorio mantovano, appena a sud di Brescia e di Verona, risulta liberamente assoggettata a Venezia dal 1440 e autonoma dal punto di vista religioso dal 1509, quando la chiesa maggiore viene istituita in collegiata. Non è un caso che nell'accordo con Facchetti si faccia esplicito riferimento all'organo del duomo di Mantova appena terminato, rispetto al quale si chiede per quello di Asola un registro in piú, con non celato intento competitivo. Per il disegno del prospetto è invece indicato a modello lo strumento di Santa Maria in Organo a Verona, cui dovrà attenersi maestro Clemente Zamara da Chiari, incaricato contemporaneamente degli intagli della cassa e della cantoria. La decorazione pittorica, infine, viene messa nelle mani dell'artista bresciano che aveva lasciato a poco piú di trenta chilometri da Asola, nella navata del duomo di Cremona, quattro scene ad affresco esemplari degli esiti piú originali del tizianismo di terraferma, seppure "scapigliato" da umori nordici e padani.¹⁸ I due grandi teleri di copertura (figg. 33-36), dipinti da Romanino a tempera e senza preparazione, mostrano una condotta rapida e a larga stesura particolarmente congeniale al linguaggio dell'artista intorno al 1525 e del tutto analoga, a prescindere dal diverso supporto, a quella utilizzata per gli affreschi sul basamento, nonché per le tavolette lignee della cantoria commissionategli l'anno successivo. All'esterno la raffigurazione dei *Santi Andrea ed Erasmo* che si affacciano da un doppio fornice riprende lo schema piú tradizionale per la decorazione delle portelle di un organo con i santi titolari entro finte nicchie o porticati,¹⁹ accentuandone tuttavia l'impianto teatrale e stagliando le due figure nobili ed impo-

16. *ivi*, c. 183 r, ed. 1961, p. 159.

17. Sull'organo di Asola si veda ora *In laudabile et optima forma* [...], 2009. Nello studio dell'opera siamo supportati da una ricca e puntuale documentazione: contratto, anticipi, collaudi e saldi furono pubblicati da Antonio Besutti (1915, in partic. [3, Maggio-Giugno] p. 133; [4, Luglio-Agosto], pp. 191-192, 195) e hanno permesso di fare molte considerazioni sui tempi, sui protagonisti e sulle modalità di pagamento (Mischiati, 1984, pp. 23-75; Buganza, Passoni, 2006, pp. 407, 409; Cristani, 2009, pp. 37-46).

18. Le ante, alte piú di cinque metri, furono ordinate a Romanino il primo dicembre del 1524 per essere consegnate entro quattro o cinque mesi. In realtà ce ne vollero circa il doppio, visto che il trasporto avvenne il 28 luglio 1525. Nova (1994, p. 253) riflette opportunamente su questo dato per argomentare piú in generale la plausibilità di quattro o cinque mesi di lavoro nella produzione di un paio di ante, così da ipotizzare tempi analoghi anche per quelle perdute di Santa Giustina, probabilmente piú piccole rispetto a quelle di Asola e realizzate in un momento in cui l'artista non aveva molti altri impegni. Dopo circa un anno dalla consegna delle portelle, il 5 giugno 1526 Romanino ricevette l'incarico di decorare anche la struttura, collaudata poi nell'autunno successivo (tra settembre e ottobre).

19. Il primo era titolare della chiesa, il secondo pure venerato ad Asola era titolare di un'altra chiesetta sita entro le mura (Nova, 1994, p. 254).

nenti contro un cielo aperto che si intravede anche dall'oculo centrale. L'illusione architettonica è anche più accusata negli affreschi del volto in muratura che sostiene la cantoria, connotato da finte cornici, mensole e tondi a monocromo, da motivi a lacunari e finestre con paesaggi, nell'intradosso e sui fianchi. Dallo spazio dei pennacchi i santi *Pietro e Paolo* e i profeti *Mosè ed Elia*, si puntellano e si sporgono con attitudini michelangiolesche. Queste invenzioni appartengono alla nuova congiuntura avviatasi a Brescia nel 1522, con l'arrivo del polittico Averoldi di Tiziano e tra gli echi delle imprese di Pordenone, entro la quale maturano negli stessi anni anche la statura ed il credito ufficiale di Moretto. Le otto tempere con l'*Annunciazione*, le *Sibille* e i *Profeti* che quest'ultimo invia ad Asola intorno al 1525 e che furono verosimilmente realizzate per la parrocchiale, nella stessa campagna di lavori, e con un affine programma iconografico²⁰ si pongono come un elemento di confronto diretto per i santi e i profeti dell'organo; ma ci si può rivolgere allo stesso modo agli affreschi eseguiti dal Bonvicino nella residenza bresciana di Mattia Ugoni (c. 1525), dove il *Mosè davanti al roveto ardente* aiuta meglio a comprendere l'impaginazione delle due scene con *Augusto e la Sibilla Tiburtina* e con il *Sacrificio di Isacco* dipinte da Romanino sulle ante interne. I soggetti, come è stato più volte ribadito e come si è ricordato nel capitolo di apertura, svolgono il tema della profezia e dell'alleanza tra Dio e l'uomo.²¹

È, tuttavia, tra quarto e quinto decennio del secolo che nella storia di Romanino si succedono tre importanti imprese "per organo", con la realizzazione in sequenza delle ante per Santa Maria Maggiore a Trento, per il Duomo vecchio di Brescia e per la chiesa di San Giorgio in Braida a Verona, tre centri vicini geograficamente, ma culturalmente molto diversi tra loro. Su queste vogliamo soffermarci per tentare di approfondirne, in un'analisi comparata, vicende materiali, contesti di committenza e dati di stile.

L'ERETICO ZURLETTA E L'ORGANO DI SANTA MARIA MAGGIORE A TRENTO

Le ante per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento furono distrutte da un incendio nel 1819. Ne sopravvivono purtroppo solo due frammenti piuttosto malconci pubblicati per la prima volta da Bruno Passamani e oggi nelle collezioni provinciali (figg. 39-40),²² ma il loro aspetto ci è noto — limitatamente alla parte interna — dalle copie realizzate nella seconda metà del Cinquecento e tuttora conservate nella cattedrale di Tyn a Praga (figg. 37 e 42), che per molto tempo furono considerate autografe.²³ Furono forse commissionate da Antonio Brus, arcivescovo di Praga dal

20. È stato più volte rilevato come l'iconografia delle tele abbia poco o nulla a che vedere con la notizia di una originaria provenienza dalla loggia del palazzo municipale, di cui riferisce per primo da Ponte ([Da Ponte], 1898, pp. 65-66) e che precederebbe il trasferimento in chiesa al principio del Seicento.

21. Per una lettura complessiva del ciclo si veda Nova, 1994, p. 254; Madella, 2009. Sugli affreschi del basamento rimane fondamentale Panazza, 1965, pp. 28-30.

22. Passamani, 1966.

23. Tele, cm 426 x 269. Risultano come autografe negli *Elenchi* di Berenson (1907, p. 285) e come tali sono state citate per molto tempo (vedi anche Suida, 1934, p. 550), ma in realtà si ha la sensazione che pochi studiosi le abbiano davvero osservate e considerate da vicino. Sono state analizzate approfonditamente per la prima volta da Alessandro Nova (1984, pp. 5-16; Idem, 1994, pp. 302-305). Il restauro

1561 al 1581, dopo aver visto le originali in Santa Maria Maggiore in occasione delle ultime sedute del Concilio (1562-1563).²⁴ Di fatto la collocazione prestigiosa accrebbe enormemente la fama dell'autore presso i contemporanei e le ante trentine furono ammirate per molto tempo dai visitatori. Anche un duca di Baviera avrebbe offerto tremila fiorini per averle e sostituirle con delle copie, ma — pare — senza riuscirvi.²⁵

Non abbiamo purtroppo né frammenti, né copie o altre traduzioni figurative della parte esterna. Secondo la fonte piú antica, ovvero la guida manoscritta di Francesco Bartoli, vi erano dipinti «Adamo ed Eva che hanno commesso il peccato originale, il rovelo ardente, la scala di Giacobbe, ed altre cose».²⁶ Dunque tutti episodi dell'Antico Testamento che corrispondono ad altrettanti simboli e denominazioni di Maria, titolare della chiesa, e che prefigurano in particolare il suo ruolo come corredentrice e mediatrice nell'Incarnazione e nell'offerta del Figlio, significati dalla *Visitazione* e dalla *Presentazione al tempio* che erano raffigurati sulle ante interne. Quello di Adamo ed Eva d'altronde, era un altro soggetto frequente in ambito musicale e nella decorazione degli organi e che trovava una sua giustificazione nell'analogia tra la produzione del suono ed il soffio divino che aveva dato vita al primo uomo e generato l'Incarnazione nel Figlio, in una prospettiva escatologica che conduce in questo caso da Eva a Maria.²⁷ Di immediata pertinenza musicale era inoltre il tema della scala di Giacobbe, percorsa da cori angelici che salgono fino alle sfere celesti.

A maggiore soddisfazione del nostro occhio possiamo oggi riferire alle stesse circostanze di commissione delle ante un quadro di devozione privata, la *Madonna con il Bambino tra due devoti*, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 38).²⁸ A Cristina Passoni spetta il merito di avere riconosciuto nei due personaggi ritratti ai lati della Vergine e vivacemente caratterizzati in senso fisionomico, la coppia visibile nelle copie praguesi delle ante, in atto di affacciarsi da una loggia sulla corte

del 1998-1999 ha confermato che si tratta di copie riferibili alla seconda metà del Cinquecento (Chini, in *Romanino [...]*, 2006, pp. 162-165).

24. Nova, 1984, p. 10.

25. Chiericato, 1700, p. 311; Passamani, 1968, p. 57. Le ante di Praga sono un caso piú unico che raro di copie di ante d'organo. In proposito Giovanni Agosti ha riportato la mia attenzione sul caso delle derivazioni dalle ante d'organo eseguite da Giovanni da Monte per la chiesa di San Nazaro a Milano (cfr. *supra* nota 22 di p. 8), tra le quali è documentata una serie completa di mano di Francesco Cairo (Alpini, 1996, pp. 119-121; Frangi, 1998, pp. 131-132; Alpini, 2000). Sospetto che il racconto di Chiericato nasconda un ricordo impreciso della stessa commissione delle tele praguesi; in caso contrario, si tratterebbe addirittura del tentativo di replicare per la seconda volta le portelle di Santa Maria Maggiore.

26. Bartoli, 1780, ed., 1939, p. 84. Passamani (1968, p. 57) ha ipotizzato una suddivisione dei soggetti in diversi riquadri, personalmente ritengo piú probabile che le sole figure di Adamo ed Eva, citate anche da Graziadei (*Cronaca*, 1776-1824, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 73, cfr. Passamani, 1968, p. 56) e da Consolati (1835, ed. 1939, p. 154), occupassero una posizione di primo piano con gli altri episodi sullo sfondo.

27. Quagliaroli, 2011-2012. Tra i vari esempi, ricorderei le due tavole attribuite alla scuola di Lazzaro Bastiani con *Adamo ed Eva* e *David e Abigail*, oggi al Museo Correr di Venezia, provenienti forse dai fianchi dell'organo della chiesa di Santa Maria delle Vergini; oppure le ante dell'organo di San Nicolò della lattuga di Paolo Fiammingo, oggi alle Gallerie dell'Accademia (Bisson, 2012, pp. 167, 278).

28. Comparsa negli studi con l'attribuzione a Calisto Piazza (Torriti, 1977-1978, II, p. 241) è stata prontamente restituita da Alessandro Ballarin al catalogo di Romanino negli anni compresi tra gli affreschi nella chiesa di Sant'Antonio a Breno, databili intorno al 1536, e quelli in Santa Maria Annunziata a Rovato del 1539 (Ballarin, 1988, ed. 2006, p. 159; Idem, 1993, pp. 447-449, ed. 2006, pp. 271-275).

che accoglie l'affollato incontro tra Maria ed Elisabetta. Nei due coniugi è stato così possibile identificare Giovanni Antonio Zurletta (fig. 43), il ricco mercante di stoffe che aveva finanziato la costruzione del nuovo organo, e sua moglie Margherita Sizzo (fig. 44).²⁹ Evidentemente, mentre affidava al pittore bresciano l'incarico *maior* della decorazione dell'organo, Zurletta, con la sua volitiva consorte, decise di commissionare allo stesso anche un dipinto di carattere privato.

Già nel maggio del 1532 il principe vescovo Bernardo Cles si rallegrava con Zurletta per essersi assunto l'impegno dell'organo.³⁰ L'impresa era stata dunque avviata, quando Romanino era ancora presente a Trento per decorare il Magno Palazzo del Clesio. Lo strumento venne realizzato dall'organaro tedesco Caspar Zimmermann, documentato in città dal 1532 al 1536, e risulta concluso nel 1533.³¹ Nel giugno del 1536 Bernardo Cles, che aveva seguito compiuto l'intero corso dei lavori, annunciava al proprio segretario di aver trovato ad Innsbruck un organista disponibile a suonare il nuovo organo.³² Dopo un secolo e mezzo, Michelangelo Mariani lo descrive così: «Hà tre tastature con 36 Registri uno più artificioso dell'altro, essendovi e voci di diversi strumenti e canti d'augelletti e risposte d'echo che incantano. [...] Ammirabili di pittura le due porte opera del Romanino».³³

Qualche problema pone la datazione della cantoria marmorea, realizzata da Vincenzo Grandi, scultore attivo a Padova, ma di origine vicentina, anch'egli impegnato nel 1532 nel Magno Palazzo, insieme al nipote esordiente Gian Girolamo.³⁴ L'impresa per Santa Maria Maggiore non sembra troppo distante dalle altre opere trentine nelle quali Grandi rielabora con grande padronanza un ricco repertorio antiquariale desunto dai Lombardo e dal Riccio, con ricordi del Donatello padovano e di Mantegna,³⁵ ma dimostra anche tracce di aggiornamento sulle opere di Jacopo Sansovino, conoscenze architettoniche e studio dei trattati di Leon Battista Alberti e di Vitruvio e dei monumenti antichi.³⁶ Al di sotto del poggiolo, in basso al centro, un'elegante

29. Cristina Passoni, in *Romanino* [...], 2006, pp. 166-167. Marco Tanzi, in *Amico Aspertini* [...], 2008, p. 226.

30. Ciccolini, 1925, p. 37.

31. Mischiati, 1985, nota 30 di p. 70.

32. Ciccolini, 1925, pp. 38-39.

33. Mariani, 1673, pp. 74-75. L'organo Zimmermann venne colpito da un fulmine nel 1701 e restaurato da Giuseppe Bonatti. Quello odierno fu costruito riutilizzando la cassa dell'antico organo da Mascioni nel 1928, quindi restaurato ed ampliato nel 1953 in seguito ai danni della seconda guerra mondiale.

34. È stato giustamente rilevato come Vincenzo nell'occasione di questa importante impresa pubblica per Trento si firmi orgogliosamente «Vicentinus», anche in considerazione del ruolo che questi potrebbe avere avuto nel propiziare il trasferimento a Vicenza del suo figlioccio Andrea Palladio (Rigoni, 1948-1949, II, pp. 67-72, ed. 1970, pp. 320-324; cfr. G. Beltramini, 2008, p. 19). Sui Grandi e in particolare sulla cantoria si vedano Benedetti, 1923, pp. 28-40; Rigoni, 1938, pp. 92-99, 101-106; Lunelli, 1953, *La cantoria* [...], pp. 57-62; Idem, 1953, *V. e Giovanni Gerolamo Grandi* [...], pp. 21-42; Cessi, 1959-1960, pp. 7-8, 9, 10; Idem, 1967; De Gramatica, 1991, pp. 217-274; Eadem, 1994, 44-46, pp. 81-88; Passamani, 1995, pp. 297-331; De Gramatica, 1999, pp. 185-191; Eadem, 2001, pp. 261-299. Questo testo era già nelle mani dell'editore quando è uscita la bella monografia di Massimo Negri (2014) cui si deve ora senz'altro rimandare e nella quale l'intera vicenda della committenza dell'organo, che anche io ho inteso ripercorrere, accompagna l'analisi approfondita della parte scultorea, con riferimento anche all'opera di Romanino.

35. Di Monte, 2002.

36. De Gramatica, 1999, cit., p. 187; Eadem, 2001, cit., p. 265.

iscrizione ricorda il contributo finanziario di Zurletta, il patrocinio del Clesio e una data esplicita 1534.³⁷ Quest'evidenza, però, sembra scontrarsi con gli atti di una causa intentata nel 1537 contro i Grandi da Zurletta per obbligarli a consegnare il lavoro entro il termine di due anni, dunque entro il 1539. Una nuova vertenza giudiziaria nella primavera del 1541 (dall'8 aprile al 30 maggio) riguarda infatti il pagamento dell'opera ormai compiuta che si risolse soltanto l'8 marzo dell'anno successivo, quando i procuratori del committente corrisposero agli artisti la somma di 150 fiorini del Reno «pro completa solutione organii et mercedum». ³⁸ La cantoria è d'altronde ricordata per ben due volte da Pier Andrea Mattioli nel suo componimento in ottave dedicato al Magno Palazzo, pubblicato a Venezia nel 1539. La prima in relazione al maestoso camino della sala grande ivi eseguito da Grandi:

«[...] Non bastaria di gran carte un quinterno
A lodar quest'ingegno pellegrino,
Che quivi in parte, e nel grand'Organ poi,
Immortal fatto s'è qua giù tra noi. [...]»
Mattioli, *Il Magno Palazzo* [...], 1539, 282, 5-8.

e la seconda nell'ottava dedicata agli scultori

«Giostrato ha seco il gentil Padovano,
Che quasi dell'antico ha tocco 'l segno,
E se vederne 'l ver te ne diletta
Gli sculti marmi 'l mostran del Ciurletta». ³⁹
Mattioli, *Il Magno Palazzo* [...], 1539, 408, 5-8.

Qualche altra indicazione utile a contestualizzare e datare l'intervento di Romano viene dalla vicenda personale dello Zurletta il cui ruolo nell'impresa è ampiamente attestato dalle lettere del Clesio, dall'epigrafe dedicatoria sulla cantoria ed ora dal riconoscimento della sua effigie sulle ante.

Da semplice seppur facoltoso mercante Giovanni Antonio Ciurletti (o Zurletta) viene nobilitato dal cardinale nel 1535 a ricompensa dei propri meriti, tra i quali spiccava proprio il finanziamento dell'organo.⁴⁰ Lo stemma con l'unicorno, concessogli in tale occasione, compare sugli scudi retti dai due putti al di sotto della cantoria dei Grandi. Andrà fatto caso che nell'anta egli è raffigurato con in mano un libro di piccolo formato, probabilmente un libro di preghiere e al centro di un gruppo vivacemente animato. Nel 1548 il nostro venne processato per eresia, ma sembra non fosse la prima volta:⁴¹ «di nuovo par che maestro Giannantonio Ciurletti habi havuto a dire cose contra la

37. «DEI. OPT. MAX. LAUDIBVS. PERSONANDIS/ JOANNES. ANTONIUS. ZURLET. ORGANUM / CUM. OPERE. MARMOREO. FACIUNDUM/ C. PECUNIA. SUA/ BERNARDO. CLESIO. CARDINALE/ TRIDENTINIS. IMPERANTE/ MDXXXIII».

38. cfr. ASTn, Atti dei Notai, Aldrighetto Gislimberti, b. V, 1542, cc. 69v-70v; Benedetti, 1923, p. 34; Zanella, 1879, p. 125, n. 7; De Gramatica, 1991, p. 218. Gli atti del processo sono in BCTn, fondo manoscritti, 1855 e 1946.

39. Passamani, 1995, p. 304.

40. Ciccolini, 1925, p. 39.

41. Sullo Zurletta e la sua vicenda ereticale, Carcereri, 1909, pp. 26-31; Zanolini, 1909, pp. 37-41; Paris, 2007-2010.

fede», scriveva il consigliere vescovile al Madruzzo;⁴² gli erano stati sequestrati alcuni libri «contra la fede, massime de libero arbitrio», «libri» che «deve dare» e «che ha tenuto in casa». ⁴³ Da questo processo il Ciurletti si salvò con l'abiura, grazie al favore del Madruzzo e profittando di una certa confusione di competenze ancora vigente tra il podestà ed il consiglio episcopale. Ma dopo tre anni venne di nuovo indagato «pro relapso in crimine abiuratae haeresis» e a quel punto fuggì a Tirano in Valtellina. La moglie Margherita poté riscattare i beni del marito dimostrando che «semper pie, catholicae et honeste vixerit», e di non aver condiviso «iniquitas mariti seu eius ignorantia et inscitia». ⁴⁴ La vicenda tuttavia prosegue e merita di essere raccontata. Sorsero liti feroci tra i familiari nella divisione dei beni, per seguire le quali Ciurletti scrisse dalla Valtellina una serie di lettere al cognato, Osvaldo de' Negri. Tramite questi mandò anche a dire alla moglie di raggiungerlo, ricordandole i doveri coniugali:

«dite a mia moier (s'el g'è de charo l'anima sua) che più presto che la puote se voglia destrigar de le cose del mondo et che la voglia venir cum suo marido secondo che comanda Dio et altramente facendo sapia di certo che la cascharà nel iuditio de Idio». ⁴⁵

Quest'ultima tuttavia rifiutò, decisa a prendere le distanze dalle scelte religiose del marito, fino a confermare nel proprio testamento la personale fedeltà all'ortodossia romana. Ciurletti d'altro canto non era stato vittima di calunnie, era bensì un eretico fervente e convinto e, dopo essere stato ridotto alla *status* di esiliato, anche più radicale e "arrabbiato". Nelle lettere al cognato raccomandava agli amici e «fratelli in Cristo» di non farsi intimidire; a sua sorella Caterina, moglie, appunto, del destinatario,

«che la si voglia richordar di tenir saldo quelle cose che g'ho insegnate et che non la si lasi spaventar dal mondo perche presto avaremo a render conto a Dio [...] che non si pol andar in cielo se non portiamo la nostra chroze in spala et seguirar il nostro maestro». ⁴⁶

Inoltre, dal suo esilio Ciurletti gestisce un fitto e rischioso scambio di libri con i suoi amici "eretici" rimasti a Trento, libri che viaggiano clandestini attraverso i traffici mercantili di altri cognati, che sono — si badi — cognati per parte di moglie, a dimostrazione che anche la famiglia di lei non era certo esente da coinvolgimenti "eterodossi". I due principali complici di Ciurletti in questa faccenda furono Girolamo Sizzo, il fratello di Margherita, e Battista speciale, marito invece di una sorella di Margherita. Il 17 giugno 1553 Ciurletti scrive ancora al cognato:

«Al presente non ho voluto mandar li libri per molti boni rispeti, ma venendo voi (come diceti allora) io ve daro ogni cosa; et se per caso voi non potesti venire, fati ch'el venga o misser Jeronimo Sizo mo cugna, over misser Batista spezialo; et cosí venendo uno di essi, io ge daro et consignaró a essi diti libri et, non venendo, io non voglio altramente mandar li libri a la ventura». ⁴⁷

42. Lettera di Giovanni Francesco Alessandrini 21 marzo 1548, cfr. Paris, 2007-2010, pp. 115-116.

43. Lettera del consigliere vescovile Teodoro Busio del 25 marzo 1548, cfr. Carcereri, 1909, p. 29.

44. Zanolini, 1909, p. 42; Paris, 2007-2010, p. 120.

45. Zanolini, 1909, p. 41; Masè, 1995-1996, pp. 266-267.

46. Zanolini, 1909, pp. 41-42; Masè, 1994-1995, pp. 266-267; Paris, 2007-2010, p. 121.

47. Zanolini, 1909, p. 41; Masè, 1994-1995, pp. 265-266; Paris, 2007-2010, p. 122.

Per quanto consapevoli del ruolo centrale che i libri rivestono in tutta la vicenda rinascimentale e del loro speciale protagonismo nella storia della Riforma, non possiamo sottrarci, credo, all'emozione di trovarli citati in carte come queste con tanta considerazione, per i loro contenuti, tanto quanto per la loro realtà materiale.

Si svolsero negli anni successivi molte altre inchieste nel principato, che coinvolsero personaggi già in rapporto con Zurletta, tra questi alcuni nomi di spicco, come quello di Leonardo Colombini, notaio e letterato, processato nel 1564. Dagli interrogatori di quest'ultimo emergono istanze e comportamenti di accentuato anticlericalismo e di indubbia contestazione ai dogmi: si discutono il primato del pontefice, il sacramento della confessione e l'intercessione dei santi, ma soprattutto la reale presenza di Cristo nell'Eucarestia e l'abitudine dell'indagato di non fissare l'ostia al momento dell'elevazione durante la messa, ma anzi di abbassare lo sguardo: «avertere oculos».⁴⁸

Nel presentare la tela senese alla mostra parigina del 1993, Alessandro Ballarin metteva l'accento sull'originalità con cui Romanino affronta il tema della Sacra Conversazione, rispetto ad esempi quali il dipinto di Moretto della Johnson Collection di Philadelphia, dove pure la moglie volge gli occhi alla Vergine, mentre il Bambino si sporge verso il marito che abbassa lo sguardo, laddove Romanino diversifica in modo più originale e deciso la mimica dei ritrattati:

«Probabilmente Romanino racconta una storia ben nota ai committenti e che a noi sfugge, la quale prevedeva una tale diversità di ruoli fra la moglie e il marito [...]. La moglie rivolge una supplica alla Vergine, ma in realtà l'apostrofa energicamente, e il volto [...] esterna, con una *vis* persino comica, il senso di un'attesa nell'intervento risolutore della Vergine e del Bambino. I quali rispondono con una gesticolazione assai vivace e realistica, che per essere tutta rivolta verso il marito ombrosamente raccolto in preghiera, sembra suonare come una sorta di rimprovero. Almeno così a noi pare, ma di questa conversazione ci sfuggono troppe parole».

Ballarin, *Girolamo di Romano, dit Romanino* [...], 1993, p. 448, ed. 2006, p. 272.

La citazione deve dare atto non solo alla capacità di intuizione dello studioso, ma alle possibilità di progresso della ricerca, per il modo in cui oggi essa viene confermata dalla realtà dei fatti narrati. Non sappiamo precisamente quando Ciurletta sia stato accusato per la prima volta, come ricorda il consigliere vescovile; certamente dopo l'investitura nobiliare del 1535.⁴⁹ Quella volta, in ogni modo, gli era convenuto fare pubblica ammenda. Sullo sfondo di uno scontro politico e religioso e di un rivolgimento di coscienze epocali, Romanino ci ha fatto così "impicciare" di una lite privata tra moglie e marito, di quelle destinate a provocare finti imbarazzi o sorrisi curiosi.

48. Paris, 2007-2010, cit., p. 125. Sulla nota vicenda processuale del Colombini si rimanda in particolare a Caponetto, 1992, pp. 201-203. Il processo svelò in retrospettiva l'esistenza di un vero e proprio gruppo di clandestini di cui avevano fatto parte oltre a Zurletta, il senese Vincenzo Bezzi, maestro di scuola a Trento, e il calzolaio Giovanni Bertignollo, che era stato due volte console.

49. Nel 1545 lo scultore Giovanni Linzo, che aveva collaborato con il cantiere dell'organo, era dovuto scappare prima a Basilea, poi a Zurigo infine, nella cattolica Lucerna era stato denunciato, processato e giustiziato come luterano. È possibile che Ciurletta fosse rimasto coinvolto proprio in questa vicenda, sebbene, come si è visto, egli fosse già da tempo un simpatizzante di idee riformiste (Gerola, 1979; Negri, 2013).

I dati di stile della tela oggi a Siena, di cui è certa peraltro la provenienza trentina, vengono utili a supportare la datazione anche per le ante, subito dopo la metà degli anni Trenta.⁵⁰ Nelle figure giganteggianti della Vergine e del Bambino, infatti, nell'energia dei movimenti e delle espressioni, così come nella condotta dei panneggi, a pieghe fitte e strizzate, si avverte la vicinanza ancora molto forte ai modi di Pisogne e di Breno. Si deve riferire a questo momento anche il *Compianto* di Ospitaletto (Brescia), un'opera di cui già Gaetano Panazza aveva difeso l'autografia romaniniana ed una datazione alla seconda metà degli anni Trenta, ma che, dopo il recente restauro, è stata ricondotta decisamente a questa fase della storia del pittore rispetto ad una collocazione assai più tarda invalsa negli studi.⁵¹ All'urgenza espressiva dei primi anni Trenta rimandano ancora il tono veemente ed il realismo icastico dei volti grazie ai quali Romanino arriva, come si è detto, a stravolgere il tema tradizionale della sacra conversazione con devoti, non solo rispetto ai coevi esempi lagunari, ma anche a fronte delle interpretazioni naturalistiche offerte da Savoldo e da Moretto e declinate dal primo in termini poetici (si veda ad esempio l'*Adorazione con due committenti* di Hampton Court, c. 1525), dal secondo in termini di più composta religiosità (la citata *Madonna tra due donatori* di Philadelphia, c. 1528). Alcune di queste caratteristiche — condotta dei panni, figure nerborute, volti caricati — si intravedono anche nelle ante trentine, per quanto è dato giudicare dai frammenti superstiti e dalle copie praguesi. Considerando queste ultime in particolare, la soluzione compositiva delle architetture e dei loggiati si deve leggere senz'altro a metà strada tra le scene dipinte sulle pareti di Breno e quelle realizzate successivamente nelle ante per Brescia e per Verona. Il tema degli ignudi che si sporgono dalla soglia dei cornicioni, ad esempio, tema che si esprime negli affreschi clesiani in termini aulici di ampio dinamismo michelangiolesco ed entro i partiti classicistici della decorazione, è ormai declinato in forme caricaturali e di racconto popolare, come appunto avviene già negli ambienti secondari del Magno Palazzo e poi a Pisogne, ma soprattutto nelle opere della seconda metà del decennio e, in particolare, a partire da Breno, dove l'artista adotta anche una condotta pittorica più abbozzata. Lo stesso può dirsi per le figure che si affacciano dalla balaustra di ordine ionico, seppure impreziosita da finti bassorilievi che richiamano quelli del Grandi sul prospetto della cantoria. Su questo fronte espressivo e di racconto gli sono sempre di ausilio gli esempi nordici. Nella *Presentazione* la figura del sacerdote e quelle di altri personaggi derivano dalla stampa di analogo soggetto di Albrecht Dürer per la *Vita della Vergine* (fig. 41), la serie composta nei

50. In base alle notizie relative allo strumento e alla cantoria, già Passamani (1968, pp. 58-59) ipotizzava un'esecuzione delle ante tra il 1532 ed il 1536, posticipata da Nova (1994, pp. 302-305) al 1539-1540, in immediata precedenza sulle ante di Brescia e di Verona. In occasione della mostra di Trento, è stata sostenuta una datazione intorno alla metà del decennio (Frangi, 2006, p. 38; Chini, in *Romanino* [...], 2006, pp. 162-165; circa 1535-1536).

51. Così Panazza, in *Mostra* [...], 1965, Brescia, 1965, p. 106; Frangi, 2006, p. 38; Renata Casarin, in *Romanino* [...], 2006, p. 168. Di dubbia autografia o in ogni caso «tardissima» era invece considerata da Maria Luisa Ferrari (1961, p. 310) e da Berenson (1968, p. 368). Nova (1994, p. 319), pur mantenendola con certezza nel catalogo di Romanino, ha proposto una datazione al 1543-1545, accostando gli angeli agli apostoli rachitici della pala di Montichiari e il Cristo alla più tarda *Pietà* della Pinacoteca Tosio Martinengo proveniente dalla chiesa di San Giuseppe.

primi anni del Cinquecento ed edita in volume con i testi di Benedictus Chelidonium (Benedikt Schwalbe) nel 1511 (Bartsch, VII, 88). Sui prestiti da Dürer, tuttavia agguinceremo tra poco anche altro. D'altro canto l'impianto delle architetture trentine si può confrontare con quello dei più tardi affreschi di Bienno, databili al 1541, nei quali tornano in modo abbastanza puntuale anche alcune figure: la giovane con il *bouquet* di fiori dello *Sposalizio* (fig. 46) e quella che offre il cesto all'altare della *Presentazione* (fig. 47); il giovane con il cappello piumato (fig. 45), rispettivamente a sinistra e a destra nelle stesse opere, forse realizzati riutilizzando gli stessi cartoni.

Si tratta ora di valutare il rapporto tra questa impresa e le altre due che seguono, per Brescia e per Verona.

TRA DÜRER E SAVOLDO: LE ANTE PER LA ROTONDA ROMANICA DI BRESCIA

Per le ante del duomo Vecchio di Brescia (figg. 49, 51, 53) Romanino riceve acconti tra il 1539 ed il 1540 e il pagamento finale nel gennaio del 1541.⁵² Saldamente incardinate su questi riferimenti cronologici, esse costituiscono il punto di passaggio privilegiato per comprendere lo sviluppo del linguaggio dell'artista a cavallo tra quarto e quinto decennio del secolo.⁵³ Attraverso queste opere, infatti, ci si lascia alle spalle la foga espressiva e l'enfasi pordenonesca che avevano caratterizzato gli anni Trenta — dagli affreschi di Trento (1531-1532) a quelli di Pisogne (1534-1535 circa) e di Breno (1536 circa) — per entrare in una nuova dimensione del racconto e delle emozioni umane, più raccolta ed "ambientata". Dal punto di vista formale si assiste ad un vero e proprio assembramento dei personaggi, quasi profughi stanchi e ammassati entro spazi angusti. I corpi assumono atteggiamenti ripiegati e le teste affiorano sul piano allargate e vibranti, proprio per via di una riduzione dello spazio che si può definire «neogotica», non solo per l'effetto di appiattimento in superficie, ma anche perché percorsa e animata da un raffinato luminismo.⁵⁴ Le luci, soffuse e vellutate nelle penombre, danno vita ad un'ambientazione più intima del colore, che viene poi toccato da improvvise accensioni, come quelle sulle stoffe esibite in primo piano. Gonne ingombranti, camicie rimboccate, tovaglie di lino, sebbene ancora piuttosto dense e sostanziose, preludono ai manti argentei e rasati su cui l'artista, via

52. Zamboni, 1778, p. 109; Brognoli, 1826, p. 229; Fenaroli, 1877, p. 210; Casanova, 1995, pp. 165-254; Buganza, Passoni, 2006, p. 417 (docc. 98, 99, 101, 105). L'esecuzione andrà collocata tra il maggio del 1540, quando Romanino riceve il terzo acconto e il gennaio del 1541, quando riceve il saldo.

53. Da tale prospettiva di lavoro si svolge infatti l'affondo filologico condotto su queste opere da Alessandro Ballarin (1988, ed. 2006, pp. 159-170), al quale si fa riferimento nell'analisi che segue.

54. L'aggettivo di «gotico» — con riferimento alla riduzione dello spazio, ai gesti simbolici di origine medioevale e alla natura espressiva delle teste — fu introdotto da Roberto Longhi (1926, ed. 1967, I, pp. 109-110) in chiusura della sua recensione alla monografia di Nicodemi e fortemente contestato nella replica di quest'ultimo (Nicodemi, 1926, 34, p. 280). Longhi d'altronde utilizzava il termine con riferimento tanto alle tele della parte bassa della cappella di San Giovanni, di poco successive alle nostre ante ma a quell'epoca credute dei primi anni Venti, quanto agli affreschi di Pisogne. Per le tele della cappella di San Giovanni anche Mina Gregori (1957, p. 20) parlava di una «impaginazione contrita, neogotica dello spazio». La definizione è stata estesa anche ai valori della luce e qualificata cronologicamente come una caratteristica dei primi anni Quaranta a partire da Ballarin ([1988], ed. 2006, 160-161).

via assottigliandone la materia, si sarebbe esercitato per tutto il decennio. Questo tema è stato giustamente letto in stretto dialogo con le sperimentazioni condotte da Savoldo, nel genere delle varie *Maddalene ammantate* dipinte già negli anni Trenta. Elemento di assoluta novità, che anticipa gli sviluppi successivi, è poi la scoperta dei motivi dell'interno e dell'esterno: due diverse situazioni spaziali e poetiche che sono restituite da Romanino non in termini ottici, ovvero attraverso piani visivi di luce e ombra, come avrebbero fatto Moretto o Savoldo, bensì in termini cromatici, come tessitura di campi di colore, e all'insegna di uno speciale equilibrio tra astrazione e naturalismo che Romanino aveva imparato a combinare sin dagli anni della propria formazione. In questo senso, lo spazio chiuso della *Natività* con la scacchiera geometrica del soffitto a lacunari anticipa quello «neo-bramantiniano» dell'*Ultima Cena* per la parrocchiale di Montichiari (figg. 53 e 54) e poi quello meno astratto della *Cena in casa del fariseo* nella cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista (figg. 53 e 56); mentre il motivo dell'esterno della *Visitazione*, con il cielo e le colline innestate e campite contro la quinta architettonica, ritorna nella *Resurrezione di Lazzaro* per la stessa cappella del Sacramento (figg. 51 e 55).⁵⁵

Dal punto di vista di una cronologia interna, lo *Sposalizio della Vergine* dovrebbe essere stato eseguito prima della *Natività*, e la *Natività* potrebbe precedere di poco la *Visitazione*. Questo proprio in ragione di un progressivo allentarsi dell'energia por-denonesca, ancora presente ad esempio nei giovani pretendenti dello *Sposalizio*, o dell'attenuarsi di una certa incisività che si nota ancora in alcuni volti della *Nascita di Maria* e che è da leggersi come retaggio della stagione precedente. In parallelo si vedono crescere, invece, certe sottigliezze pittoriche e luministiche, che qualificano anche sul piano narrativo ed espressivo la verità dei sentimenti e dell'ambiente quotidiani.

Descritte nella loro ubicazione prestigiosa da tutte le guide cittadine e presto supportate dai documenti di pagamento, le ante bresciane hanno all'attivo una lunga vicenda critica che ci ha condotto ad una lettura assai raffinata dei loro valori formali.⁵⁶ Un aspetto tuttavia non rilevato sino ad oggi è la dipendenza della scena della

55. È questo un passaggio chiave in Ballarin ([1988], ed. 2006, pp. 160, 161, 162, 167, 169, 170). La felicità del paesaggio della *Visitazione* è stata, comprensibilmente, uno dei *leitmotiv* nell'analisi di queste portelle, a partire da Cavalcaselle (Crowe, Cavalcaselle, 1871, ed. 1912, II, p. 394; Jacobsen, 1896, p. 30). Panazza (in *Mostra* [...], 1965, pp. 119-120) era arrivato a distinguere con grande acume l'intensità di riflessi colorati nella resa dell'«interno» della *Natività* e il paesaggio della *Visitazione* che gli sembrava cogliere un aspetto dei Ronchi, mentre nello *Sposalizio*, pur alterato dalla conservazione, il colore gli appariva «sommesso e ugualmente bello».

56. Si è già detto come la lettura più approfondita di queste ante proposta da Alessandro Ballarin (1988, ed. 2006, pp. 159-161) abbia aperto una nuova prospettiva sul Romanino tardo, consentendo di ricondurre agli anni Quaranta opere prima datate in maniera molto diversa, come le tele della parte bassa della cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista, e di ridefinire in parallelo anche la storia di Moretto. All'indomani di questo intervento si collocano le osservazioni di Alessandro Nova nella monografia sull'artista (1994, pp. 305-306; con riepilogo bibliografico della precedente storia critica), tra le quali di particolare interesse per il nostro discorso sono quelle sulla stretta sequenza delle ante per Trento, Brescia e Verona, e sull'entità del pagamento ricevuto da Romanino (ben 450 lire *planet*) rispetto al lavoro svolto ad Asola, che evidenziano molto bene il credito acquisito dall'artista in questo genere di produzione. Le ultime esposizioni romaniniane hanno ribadito la centralità di queste ante e delle vicine pitture di Bienna nella comprensione del Romanino tardo (Frangi, 2006, p. 40; 2007, p. 19).

Visitazione dalla stampa di medesimo soggetto (fig. 50) ancora una volta estratta dalla *Vita della Vergine* di Albrecht Dürer (Bartsch, VII, 84). È da tale modello infatti che Romanino deriva l'invenzione della quinta architetonica a sinistra posta di scorcio, con la figura di Zaccaria che si affaccia sotto il fornice d'ingresso dell'edificio, e con lo sviluppo di un piano soprastante il cornicione, interrotto dal taglio superiore dell'immagine. Dall'esempio düreriano discende poi l'idea di ambientare l'incontro tra le due donne non già all'interno della casa, secondo Luca (1, 39-56 «[...] entrata nella casa di Zaccaria»), né sulla soglia della stessa, come suggerisce il protovangelo di Giacomo (12,1 «[Elisabetta] corse alla porta e aprì»), ma completamente all'aperto contro un paesaggio che si inerpicava verso l'alto e sotto un cielo di nuvole bianche. L'individuazione di tale fonte mette anche più in evidenza il grado di originalità con il quale l'artista viene a tradurla nei termini che ne qualificano il linguaggio in questi anni e che, come si è detto, aprono ad un nuovo capitolo della sua storia. Al barbuto e compunto Zaccaria egli affianca, ad esempio, due donne che si serrano, sul piano formale ma anche emotivo, in una sorta di "muraglia umana" intensamente partecipante nei volti e riverberata di penombra, sotto le arcate di una loggia dal disegno rinascimentale e di misura monumentale. L'incontro tra Elisabetta e la Vergine si sostanzia poi nel reciproco piegarsi dei loro corpi e nei volti trepidanti, toccati dalla luce vibrante e malinconica di un paesaggio al crepuscolo, che sale, non più per i monti alpini cari al maestro tedesco, ma lungo i macchiati verdi di una collina simile piuttosto ai dintorni di Brescia.

Più libero, ma ugualmente da prendere agli atti, è il confronto tra la scena della *Natività* e la stampa corrispondente (fig. 52) nella stessa serie düreriana del *Marienleben* (Bartsch, VII, 80): se la descrizione della *Wochenstube* con gli oggetti allineati sulle mensole, la puerpera assistita dalle donne sul letto a baldacchino e l'affacciarsi delle levatrici sono elementi a queste date ricorrenti della tradizione iconografica, una citazione indubbia dalla stampa è quella della fantesca con le maniche rimboccate, la sopraggonna e la brocca in mano. Dal centro della scena, confusa tra le altre, questa donna viene però trasferita nell'anta bresciana al lato destro in primo piano e girata verso lo spettatore a richiamare la sua attenzione, con l'aspetto un po' sfatto di chi ha davvero appena finito di lavare e asciugare un neonato. Un'immagine dunque valorizzata e reinventata in quegli stessi termini di verità domestiche che ispirano a Romanino l'episodio tenerissimo, assente nella stampa tedesca e forse del tutto inedito, della neonata appena lavata «presentata all'abbraccio del padre» da un'altra levatrice, la quale appare molto compresa nel ruolo, quasi quatta e piena di cautela nel gesto di porgergliela.⁵⁷ È un tema, quest'ultimo, che si incontra piuttosto

57. Ballarin, 1988, ed. 2006, p. 160. Sulla *Vita della Vergine* e sulla sua fortuna italiana rimando a Fara (2007, in partic. pp. 281-329) che, pur mancando le ante di Romanino, menziona altre interessanti occorrenze in ambito bresciano, su segnalazioni soprattutto di Marco Collareta, nonché il ciclo di affreschi che decora il presbitero della pieve di Santa Maria Assunta di Adro (Brescia), segnalato da Giovanni Agosti, su indicazione di Alessandro Uccelli (Agosti, 2005, *Di un libro* [...], p. 176). Fara non manca di ricordare anche le varie citazioni da parte di Calisto Piazza, già colte dalla Bossaglia (1964, pp. 107-108) e tra queste proprio la fantesca della *Natività*, ripresa nella *Nascita del Battista* per il tempio dell'Incoronata a Lodi (Fara, 2007, p. 293). Per quanto riguarda questa figura, e scivolando assolutamente fuori contesto, credo che in una primizia di Giulio Romano, la Madonna *Spinola* oggi a Los Angeles, la fanciulla col cesto derivi da questa in-

nella *Natività del Battista*, il quale viene presentato al vecchio Zaccaria che sta per scriverne il nome e per recuperare la parola (Luca 1,57-66.80). È da tale iconografia che l'episodio slitta analogicamente nella scena parallela e peraltro simbolicamente connessa, della Natività della Vergine, senza che vi sia alcun riscontro di questa correlazione nella tradizione esegetica testuale.⁵⁸ La scena, comunque, è destinata ad enfatizzare ancor più il contrasto tra la vecchiaia di Gioacchino, reinterzata dalla testa della donna anziana sullo sfondo, ed il suo ruolo di neo-papà.

A partire da queste osservazioni, è lecito valutare anche lo *Sposalizio* sulle ante esterne in rapporto alla corrispondente immagine nella serie düreriana (Bartsch, VII, 82; fig. 48). Quest'ultima, già utilizzata da Romanino per la pala giovanile in San Giovanni Evangelista (1519 circa), avrebbe potuto essere considerata a queste date un ricordo ormai implicito e non degno di menzione rispetto alle più immediate analogie con la medesima scena dipinta nell'abside di Bienno.⁵⁹ Viceversa, ad un riscontro più attento, ci si accorge che anche in questo caso, come già nella *Visitazione* e nella *Natività*, l'artista è tornato personalmente sul modello tedesco, riprendendone l'assetto centralizzato, la colonna dietro la figura del sacerdote ed il disporsi dei personaggi alla luce del primo piano, in contrappunto con la penombra dell'arcata retrostante. Anche l'atteggiamento della Vergine, il modo in cui questa regge il mantello con una mano, le pose di alcuni astanti rimandano in modo assai puntuale all'esempio del maestro tedesco.

Per quanto attiene la storia materiale delle ante, sappiamo che esse furono commissionate per il nuovo organo della cattedrale di Santa Maria — la rotonda roma-

venzione düreriana, oltre che dalla *Visitazione* di Raffaello del Prado. Un altro caso è costituito dal foglio del Louvre inv. n. 4268, classificato in ambito raffaellesco (Cordellier, Py, 1992, p. 655, cat. 1062: Penni [?], *La Naissance de Saint Jean et l'imposition du nom de Baptiste*, mm 254 x 172), che è stato anche avvicinato ad una invenzione perduta di Giulio Romano, incisa da Diana Scultori (Bartsch, XV, 26) e nota da un disegno conservato a Windsor Castel (inv. n. 1358; Popham, Wilde, 1949, n. 358), ma di cui non è stata ancora notata la derivazione dalla composizione düreriana. Di recente mi è capitato ancora di segnalare puntuali riprese da questa serie per il ciclo affrescato da Girolamo dal Santo nella cappella dell'Immacolata in San Francesco a Padova (Savy, 2013). L'elenco d'altronde non potrà che essere in continua crescita e continuare a confermare sostanzialmente l'ampia diffusione di questo celebre repertorio mariano. Il caso di Romanino, in questo senso, è tra quelli che escono da una dimensione meramente quantitativa e repertoriale e che si prestano anche a considerazioni di una certa pregnanza sul piano dello stile e della rielaborazione individuale.

58. Non è difficile incontrare esempi di raffigurazioni in cui il personaggio di Gioacchino presenzi alla nascita di Maria — il caso del telerio di Carpaccio per la scuola degli Albanesi (Bergamo, Accademia Carrara) o, più avanti, il dipinto di Giovanni Contarini nella chiesa dei Santi Apostoli — ma è davvero molto raro il gesto della consegna della neonata al padre. A Brescia, lo si ritrova in una tela, già in collezione Modiano di Bologna e oggi di ubicazione ignota, che reca la firma di Moretto e sembra databile poco dopo l'anta di Romanino e da questa dipendente (Begni Redona, 1988, pp. 537-538); e in una più modesta *Natività* sul secondo altare di San Pietro in Olvieto; mentre nella chiesa di Sant'Anna a Villongo San Filastro (Bergamo) è una composizione simile firmata da Camillo Pellegrini e datata 1588 (Zaina, 2015). Al momento, ma l'analisi si può approfondire, non sono riuscita a rintracciare altri esempi, se non più tardi, come le portelle di Pietro Vecchia oggi nella parrocchiale di Mariano al Brembo (Bergamo), provenienti dalla chiesa di Sant'Anna a Venezia; e, perlustrando altre aree geografiche, la *Natività di Maria* di Francesco Vanni nella chiesa di Santa Maria in Corteorlandini a Lucca del 1602 e la pala seicentesca nella chiesa di San Paolo a Bologna, dipinta da Giovan Battista Bertusi in cui l'episodio è posto, come nell'anta di Romanino, in primo piano e legato al soggetto mariano.

59. Grazie alla somiglianza tra i due *Sposalizi*, il legame tra le ante esterne del duomo e gli affreschi di Bienno è stato evidenziato precocemente (*La pittura* [...], 1939, pp. 245 e 263).

nica di Brescia — che era stato ordinato a Giovan Giacomo Antegnati il 20 ottobre del 1536 in sostituzione del precedente strumento, realizzato venti anni prima.⁶⁰ L'accordo del 1536, garante lo stesso Moretto, prevedeva come parte del compenso la cessione all'Antegnati del vecchio strumento, senza gli ornati e la cassa, cosa che tuttavia non avvenne, sicché l'intero complesso rimase in Santa Maria a fronteggiare il nuovo organo. Nel frattempo, questo era stato munito di una cassa lignea commissionata a Battista Piantavigna il 9 luglio del 1537, testimone dell'atto Stefano Lamberti. È di particolare interesse il fatto che Moretto e Lamberti, artefici della decorazione del primo organo, vegliano entrambi sull'esecuzione del nuovo. Soltanto dopo l'inaugurazione del 13 gennaio 1538 furono commissionate a Romanino le ante e forse anche le «m[ol]te figure fatte dal sodetto à fresco» nella facciata cui era appeso l'organo, oggi perdute, ma menzionate da Faino.⁶¹ Questa la situazione fino alla metà del Cinquecento quando è registrato (dicembre 1550-febbraio 1551) il trasporto dello strumento più antico dalla cattedrale di Santa Maria a quella di San Pietro. Successivamente, a seguito della demolizione e ricostruzione del duomo Nuovo nei primi anni del Seicento, la cassa di Lamberti e le ante di Moretto e Ferramola sarebbero state trasferite in Santa Maria Valvendra a Lovere, dove attualmente si trovano. L'organo di Antegnati venne invece ricostruito ed ampliato da Carlo Serassi nel 1826⁶² e in quella occasione le ante di Romanino furono smontate. Dopo varie peregrinazioni, oggi si trovano collocate a diversi metri d'altezza sopra il monumento a Paolo VI, in una posizione che le mortifica e le sottrae ingiustamente alla vista.⁶³

Dal punto di vista conservativo, le ante esterne mostrano da sempre un aspetto più patito rispetto a quelle interne.⁶⁴ L'ultimo restauro dello *Sposalizio*, eseguito tra il 1999 ed il 2000, ha in effetti individuato un forte stato di degrado causato all'origine da una scorretta conservazione, nonché da diversi interventi subiti nel corso dell'Ottocento, a seguito dello smembramento del complesso.⁶⁵ Tra le cause, tuttavia, bisogna tenere presente, oltre al maggiore grado di esposizione e dunque di usura delle parti esterne, una differenza *ab origine* nella tecnica pittorica utilizzata dall'artista. In assenza di indagini appropriate non è possibile fornire una descrizione precisa, ma è evidente che, mentre le ante esterne sono dipinte sostanzialmente a tempera, la *Natività* e la *Visitazione* appaiono condotte ad olio.⁶⁶ Soluzioni tecniche

60. Cfr. *supra*, pp. 15-20.

61. Faino, 1630-1669 circa, ed. 1961, p. 14.

62. Per il riepilogo dell'intera vicenda cfr. Casanova, 1995.

63. Furono dapprima trasferite provvisoriamente nella sala superiore della sagrestia (Brognoli, 1826, p. 33), quindi separate tra loro e collocate in luoghi diversi: le interne furono esposte nel coro di Santa Maria, ai lati dell'*Assunzione* di Moretto (Odorici, 1882, p. 22; Fe D'Ostiani, 1895-1905, I [1895], p. 267; Nicodemi, 1925, p. 156), mentre le esterne furono portate in Duomo Nuovo (Odorici, 1853, p. 23 e 1882, p. 33), dove nel 1939 risultano appese «sul pilastro secondo a sinistra» (Morassi, 1939, pp. 183-184). Dal 1946 anche la *Natività* e la *Visitazione* furono portate in Duomo Nuovo, dove si trovano tuttora.

64. Di queste ultime Morassi riportava nel 1939 (pp. 183-184) un restauro «recente», a fronte delle «vernici oscure ed ossidate» dello *Sposalizio*.

65. Seccamani, 2007, pp. 929-946.

66. Sotto il profilo delle indagini tecniche, attende una verifica l'ipotesi avanzata da Vincenzo Gheroldi che anche nello *Sposalizio della Vergine* del duomo di Brescia possa essere rintracciata come a Bienno la collaborazione di Daniele Mori, ovviamente nelle «parti marginali, gli impianti architettonici e le figure poste sopra i loggiati» (Gheroldi, 2005, pp. 88-89).

differenziate, seppure in termini diversi, si possono riscontrare anche ad Asola o a Verona e suggeriscono una scelta figurativa consapevole per cui le ante chiuse nella cornice della cassa assecondavano il silenzio dell'organo, smorzando il tono, mentre quelle aperte nelle occasioni di festa si libravano come ali sfolgoranti di farfalla ai lati dello strumento, accompagnando idealmente l'esecuzione musicale, con il "canto" del colore e con l'animazione delle scene.⁶⁷

ROMANINO E I CANONICI VERONESI DI SAN GIORGIO IN BRAIDA

Contemporaneamente alle ante d'organo per la rotonda di Brescia, Romanino realizzò quelle per San Giorgio in Braida a Verona nel 1540. La data è inscritta al centro dell'architrave nel *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (figg. 59-40), dipinto sull'esterno, mentre nella parte interna sono rappresentati due momenti del martirio del santo: il *Supplizio della ruota uncinata* a sinistra (fig. 61) e il *Supplizio del piombo fuso* a destra (fig. 62). Tre episodi, dunque, della lunga e complicata passione di Giorgio, ufficiale delle milizie imperiali vissuto nel III secolo e originario della Cappadocia. Sulle ante esterne il santo indossa ancora le vesti di un nobile cavaliere — era, infatti, *comes* della guardia imperiale — con guanti, camicia di seta ed una casacca a scacchi nera e oro sopra l'armatura; è raffigurato con la mano al petto nell'atto di testimoniare la propria fede cristiana dinanzi ad un imperatore (fig. 69). Quest'ultimo è individuato dalla veste dorata, dallo scettro e da una corona di foggia fantasiosa, ma indubbiamente imperiale (fig. 68). Un personaggio simile, non necessariamente lo stesso, ritorna come spettatore d'eccellenza nelle due scene di tortura dipinte sulle ante interne. In quella di destra, dove il martire viene gettato nella caldaia con piombo e pece, si affaccia, con la medesima corona ma in abiti di corte, da una loggia discutendo con la moglie, Alessandra, la quale, alla vista della miracolosa resurrezione del santo, si convertirà finendo anch'ella condannata al martirio (fig. 72). In quella di sinistra, con una diversa corona, la barba più lunga e il mantello da giudice con risvolti d'ermellino, assiste da un balcone al supplizio della ruota uncinata, lentamente manovrata come una sorta di spiedo.⁶⁸ A quest'ultima figura sono legati, com'è noto, un disegno a penna ed acquerello bruno, conservato presso il Kunstmuseum di Düsseldorf,⁶⁹ e un altro, certamente autografo e di indubbia qualità, riscoperto in tempi più recenti nel museo di Linz.⁷⁰ Anche in questo episodio alla sopravvivenza del santo è legata nella leggenda una conversione, quella del *magister militum* Anatolio, identificabile — ritengo — con la figura del giovane che entra da destra, nobile nell'aspetto e lucente nella sua armatura sopra la veste di raso giallo (fig. 64). La scelta dei canonici veronesi mi pare voler combinare la versione della storia più diffusa in occidente, quella ripresa ad esempio dalla *Legenda Aurea*, con un'altra versione, orientale, che risale alla *Passio* greca del V secolo e ad un particolare gruppo

67. Dugoni, in *Romanino* [...], 2006, p. 176.

68. Pietropoli, in *Romanino* [...], 2006, p. 178.

69. Peters, 1965, p. 164.

70. Widauer, 1997, p. 100; Agosti, 2001, p. 472; Nova, in *Romanino* [...], 2006, pp. 346-347.

di recensioni. Nel primo caso Giorgio sarebbe stato un tribuno romano martirizzato dall'imperatore Diocleziano per mano del suo prefetto Daciano; nel secondo, invece, il martirio sarebbe avvenuto sotto un fantomatico Daciano imperatore dei persiani, cui si riferisce appunto l'episodio della conversione di Alessandra. Questa di origine orientale è anche la versione attestata in un codice della fine del XIII secolo custodito nella Biblioteca Civica di Verona di provenienza ed esecuzione veronesi, la *Passio dei santi Giorgio e Margherita*.⁷¹

Anche in questo caso credo che uno sguardo allargato al contesto possa contribuire alla migliore comprensione dell'opera.

La chiesa di San Giorgio in Braida a Verona per la quale Romanino realizzò queste ante d'organo venne costruita sul luogo di un precedente insediamento benedettino, passato prima a una congregazione di canonici agostiniani, quindi dal 1441 ai canonici regolari di San Giorgio in Alga. La nuova fondazione cinquecentesca venne avviata nel 1504 e completata tra quarto e quinto decennio del Cinquecento da Michele Sanmicheli.⁷² Tra il 1539 e il 1540, data appunto iscritta sulle ante, rivestiva la carica di priore del convento il frate bresciano Leone Bugatto, secondo quanto attestano gli annali dei canonici di San Giorgio in Alga del Tomasini.⁷³ È del tutto verosimile, come è stato più volte suggerito, che questi possa avere avuto un ruolo sia nella commissione delle ante a Romanino che in quella contemporanea a Moretto di una pala per la stessa chiesa, datata 1540 e raffigurante l'*Apparizione della Madonna con il Bambino in gloria alle sante Cecilia, Caterina, Lucia, Barbara e Agnese*, destinata proprio all'altare sotto l'organo.⁷⁴ Negli stessi anni a Verona un altro frate bresciano, Mario Averoldi, priore del convento degli Umiliati di Santa Maria della Ghiara commissionava a Moretto l'*Adorazione dei pastori* (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 187) ed una pala d'altare, datata 1541, poi andata distrutta, raffigurante la *Madonna con il Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino in gloria* (Berlino [già a], Kaiser-Friedrich-Museum) al cospetto dello stesso Mario e dello zio Bartolomeo, vescovo di Calamona, morto nel 1537 e sepolto nella stessa chiesa. La presenza nei conventi veronesi di frati appartenenti alla nobiltà bresciana favorì certamente la chiamata di artisti loro concittadini. L'argomento, però, assume particolare pregnanza in relazione alla storia degli alghensi. Va ricordato, infatti, che per tutta la prima metà del Cinquecento i vertici della congregazione — priori e visitatori generali — furono in maggioranza bresciani, tanto da configurare una vera e propria "egemonia" di questa componente, preponderante persino rispetto a quella della casa madre a Venezia. A partire dal generalato di Girolamo Cavalli, primo di una lista di otto bresciani che ricoprirono tale carica tra il 1515 ed il 1551, la

71. Biblioteca Civica di Verona, ms. 1853; cfr. Kaftal, Bisogni, 1978, coll. 348-374.

72. La trasformazione dell'intero complesso iniziò, secondo le fonti storiche veronesi, nel 1477, ma la posa della prima pietra della chiesa è documentata il 4 ottobre 1504 e avvenne sotto il priorato del bresciano Bernardino Ganassoni e alla presenza di un altro eminente ecclesiastico bresciano Mattia Ugoni, vescovo di Famagosta, già reggente della diocesi di Verona per conto di Giovanni Michiel (Lodi, 2009, p. 21). Il 27 aprile 1536 furono consacrati dal vescovo Gian Matteo Giberti i tre altari dell'area presbiteriale e il 31 luglio 1543 gli altri nove, compreso quello maggiore, dal vescovo greco di Cheronea Dionisio (Trecca, 1930).

73. Tomasini, 1642, p. 481.

74. Guazzoni, 1988, p. 268; Marinelli, in *I Piazza da Lodi* [...], 1989, p. 211; Nova, 1994, p. 307.

sede del priorato generale della congregazione venne addirittura trasferita a Brescia nella chiesa di San Pietro in Oliveto.⁷⁵ Nel 1546 spettò ad un bresciano, nella persona del nobile Uberto Gambarà, anche il titolo di cardinale protettore. Una delle figure più insigni di questa vicenda fu appunto quella di Leone Bugatto, eletto per ben dieci volte priore generale. Commemorandone la morte nel 1557, Tomasini ricordava che «multa et praeclara in Societatis nostrae splendorem egisset» e «Monasteria et templa ornavit».⁷⁶ Per la sede bresciana di San Pietro in Oliveto, di cui fu più volte priore, già nel 1531 Bugatto aveva incaricato Battista Piantavigna dell'intaglio e dell'ornamento dell'organo.⁷⁷ Successivamente, sotto il suo priorato nel 1545, vennero eseguite da Moretto, in stretta successione: la pala del beato Giustiniani, la pala dell'altare maggiore e le imponenti ante dell'organo con *San Pietro e san Paolo che sorreggono la chiesa* e il *Sollevamento e la caduta di Simon Mago* (c. 1545; figg. 80, 81, 85).⁷⁸ Al di sotto dell'organo si trovava, credo, anche in San Pietro un altare dedicato a Santa Cecilia per il quale Romanino dipinse la pala oggi al Museo San Fedele di Milano, cosicché nella sede bresciana venne a riproporsi una situazione analoga a quella esistente in San Giorgio, ma con uno scambio di ruoli tra i due artisti.⁷⁹ Al patrocinio di Bugatto si deve anche con ogni probabilità la presenza di opere bresciane in altre sedi venete della congregazione, quali: la *Cena in casa del fariseo*, dipinta sempre da Moretto nel 1549 per il refettorio del convento di San Giacomo di Monselice (Padova);⁸⁰ e le *Nozze di Cana*, per quello dei Santi Fermo e Rustico a Vicenza, oggi attribuito piuttosto agli esordi moretteschi di Agostino Galeazzi. Non bisogna tuttavia credere che la cultura artistica di Bugatto e la sua attività di committente fossero limitate agli artisti bresciani. Egli ebbe tra l'altro al suo attivo un'esperienza nel vivo della Roma farnesiana: nel 1547 come priore del convento di San Salvatore in Lauro promosse vari interventi nella chiesa e la costruzione del secondo ordine del chiostro, oltre ad ottenere il riconoscimento papale di un altare privilegiato con indulgenza plenaria dedicato ai santi Gregorio e Sebastiano.⁸¹ Nei primi anni Cinquanta quando Francesco Salviati dipinse nel refettorio del convento romano l'affresco con le *Nozze di Cana*, il frate bresciano si trovava consecutivamente nel ruolo di priore e di visitatore generale. Fuori da Brescia, tuttavia, la sede che beneficiò maggiormente del suo impegno, come amministratore di beni e procacciatore di fondi necessari al sostentamento e alla ristrutturazione edilizia, nonché come religioso teso a difendere

75. Quest'argomento è stato opportunamente rilevato da Guazzoni, 1988; Neher, 2000; Zaina, 2006 [2009], pp. 155-200.

76. Tomasini, 1642, p. 509.

77. Boselli, 1977, p. 247.

78. Sulle ante di Moretto si veda quanto detto al capitolo I di questo stesso volume, con relativo rimando, per l'interpretazione di tutte queste opere in rapporto alla committenza degli alghensi, agli studi di Guazzoni (1981, p. 48; 1986, pp. 23-24; 1988, p. 268) e di Neher (1999, pp. 114-131; Eadem, 2000).

79. Per la provenienza originaria del dipinto, Palmieri, in *Romanino* [...], 2006, p. 202. Un altro membro della congregazione che fu priore di San Pietro, Piero Palazzi da Desenzano, è documentato dal 1534 in contatto con Romanino (Buganza, Passoni, 2006, p. 430 nota 145), ma è a Leone Bugatto che proprio in quell'anno venne concessa «facultate fabricandi Ecclesiam S. Petri» dal capitolo generale della congregazione (Tomasini, 1642, p. 444).

80. Tomasini, 1642, p. 107.

81. Corradini, 2000, p. 126.

le prerogative della congregazione, fu indubbiamente quella di Verona.⁸² Nel 1549 «multa pro incrementis montium S. Georgij in Braida Leon Bugato horum cura committitur» e ancora nel 1551 «ex proventibus sibi traditis Templum S. Georgij in Braida in meliorem structuram redigit».⁸³

I lavori di ristrutturazione della chiesa condotti su progetto di Michele Sanmicheli tra quarto e quinto decennio avevano comportato un nuovo e più armonioso disegno dell'architettura interna e l'erezione nella zona del coro di un'ampia cupola centrale, lasciando incompiuto il solo campanile.⁸⁴ A conclusione ideale di questa campagna sarebbe venuto a porsi sull'altare maggiore il *Martirio di san Giorgio*, dipinto da Paolo Veronese intorno alla metà degli anni Sessanta del secolo, ma per il quale si è ipotizzato un primo progetto risalente proprio agli anni Cinquanta e dunque al riammodernamento voluto da Leone Bugatto e proseguito dal suo successore Domenico Savallo, ancora un bresciano, priore di San Giorgio dal 1557.⁸⁵ L'intervento di Romanino veniva pertanto ad inserirsi entro una prospettiva più generale di edificazione e abbellimento delle case della congregazione negli anni dell'egemonia bresciana e in una cornice, quale quella di San Giorgio in Braida, riprogettata da Michele Sanmicheli; il tutto nel clima religioso e culturale della Verona di Matteo Giberti, vescovo riformatore, che nel 1534 aveva fatto eseguire gli affreschi dell'abside del duomo da Torbido del Moro su disegno di Giulio Romano.

82. Sempre dalla cronaca del Tomasini si apprende che nel 1539, anno appunto del generalato, «Electi fuerunt Patres ut controversiam cum Clero Veronensi sustinerent» (Tomasini, p. 481): sappiamo di altri successivi scontri tra i canonici di San Giorgio e il vescovo Matteo Giberti (Prosperi, 1969, p. 176).

83. Tomasini, 1642, pp. 500, 501.

84. Il nome di Sanmicheli per la costruzione della cupola e l'avvio del campanile viene fatto esplicitamente da Giorgio Vasari (1568, ed. Bettarini-Barocchi, 1966-1987, V, pp. 368-369). È inoltre documentata la presenza in San Giorgio nel 1536 di Paolo Sanmicheli, cugino di Michele e spesso direttore dei lavori nei suoi cantieri (M. Beltramini, 1995, pp. 106-117).

85. Esistono varie testimonianze grafiche di un progetto veronesiano databile intorno al 1551-1552 per una pala d'altare raffigurante San Giorgio e il drago e nella parte alta l'apparizione della Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo: due disegni autografi rispettivamente agli Uffizi (inv. n. 12845F) e al Louvre (inv. n. 4816), una copia antica pure al Louvre (inv. n. 4839) e altre due copie al Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. n. PD132-1961) e a Stoccolma (Ballarin, 1971, p. 98; Sueur, in *Le dessin [...]*, 1993, con bibliografia precedente). Per l'ipotesi che questi fogli attestino una prima idea per la pala di San Giorgio in Braida si veda Marinelli, in *Veronese e Verona [...]*, 1988, pp. 201-205. L'iconografia di questi studi sembra corrispondere a quella della pala di Giovanni Caroto nella chiesa di San Giorgio a Marega di Bevilacqua. Giuliana Ericani (in *Veronese e Verona [...]*, 1988, pp. 266-273) ha proposto che questa si trovasse in origine nella omonima chiesa degli alghensi, donde sarebbe stata rimossa per far posto alla nuova pala di Paolo Veronese. Più vicini alla data di esecuzione della pala veronesiana sono invece un modelletto in collezione privata romana con l'*Apoteosi* del santo e due disegni preparatori per la composizione finale del martirio, rispettivamente al Getty Museum di Los Angeles (Cocke, 1984, pp. 134-135) e a Rotterdam (Boymans Museum, inv. n. 139, datato 1564; Marinelli, in *Veronese e Verona [...]*, 1988, pp. 219-222). In questa prospettiva, il processo di elaborazione dell'immagine è stato ricostruito a partire da un primo progetto ancora legato alla leggenda medioevale del drago e della principessa, rimasto tuttavia in sospenso per un ripensamento da parte dei committenti, i quali avrebbero optato infine per il tema del martirio, inteso come rifiuto del paganesimo e salvezza attraverso la fede. Andrà tuttavia notato che questa interpretazione "riformata" era stata già introdotta dagli alghensi nell'arredo della chiesa proprio attraverso le ante romaniniane del 1540 che rappresentano il giudizio e i due supplizi precedenti e che, dunque, sembrano già preludere alla rappresentazione dell'ultimo atto del martirio e della glorificazione del santo sull'altare maggiore.

Per l'esecuzione delle nuove portelle la scelta del priore cadde su Romanino non soltanto in quanto suo concittadino, ma a fronte di un *curriculum* di tutto rispetto che l'artista aveva a questo punto accumulato in tema di ante d'organo: contavano al suo attivo le ante di Santa Giustina a Padova (1513), gli alghensi essendo peraltro strettamente legati ai cassinesi; il monumentale complesso di Asola (1525); le ante di Trento (c. 1535-1536); e quelle in corso d'esecuzione per la cattedrale di Brescia (1539-1541).⁸⁶

Proprio la contemporaneità con le ante del Duomo di Brescia, tuttavia, nonché con gli affreschi di poco successivi per la chiesa dell'Annunciata a Bienno (circa 1541), rende di estremo interesse rilevare, pur all'interno di una naturale prossimità stilistica già messa in luce dagli studi, lo scarto significativo di registro operato dall'artista nell'occasione di un'opera destinata non ad una chiesa delle valli o a un centro di provincia come Brescia, ma ad un ambiente più "urbano" e "civilizzato" come quello di Verona, città della terraferma, ma meno distante da Venezia e più vicina al ducato di Mantova; nonché ad uno spazio architettonico consapevolmente aggiornato in senso rinascimentale, quale era diventata la chiesa di San Giorgio in Braida, molto diverso da quello romanico e medioevale della Rotonda di Brescia. Rispetto agli assembramenti a grappolo delle figure quasi costrette nelle scene mariane di Brescia o di Bienno, nelle ante veronesi le composizioni riflettono un diverso controllo del disegno, e la concatenazione di gesti e personaggi appoggiata ad un uso scenografico dei fondali e delle quinte architettoniche. L'episodio del giudizio sulle ante esterne (figg. 68-69) appare costruito come un tribunale all'antica, con l'imperatore assiso su un podio sotto il baldacchino a sinistra e la folla in movimento da destra, in gruppi distinti, ma coordinati dalle due arcate e dalla continuità orizzontale della balaustra e proiettati sul primo piano, grazie alla luminosità dello sfondo e al punto di vista dal basso, di cui l'artista tiene particolarmente conto. La storia si svolge come un bassorilievo all'antica, con un andamento lineare internamente articolato dall'incastro delle figure e dalla rispondenza dei gesti, che risalta dal fondale retrostante. Nelle altre due scene, mentre la composizione costruita intorno allo scorcio della ruota è sostenuta dalle quinte dei caseggiati, quella disposta intorno al paiolo è assettata contro le arcate in angolo del chiostro. Le quinte corrispondono alla regia della composizione che porta alla ribalta sul primo piano il santo legato allo strumento del martirio e il soldato in armatura, nobile nell'incedere, esaltato dai colori brillanti e da una condotta formale piena e rifinita (figg. 63, 64). Da questo punto di vista, l'osservazione ravvicinata delle ante nel corso delle ultime mostre⁸⁷ ha dato la possibilità di apprezzare la ricercatezza e la qualità pittorica di dettagli,

86. Non conosciamo la destinazione originaria delle due tele raffiguranti l'Annunciazione di Giovanni Caroto oggi ai lati dell'arco trionfale (cm 325,5 x 118 e 325,5 x 131; Franco Fiorio, 1971, pp. 72-73, 134). Secondo alcuni potrebbero essere le ante di un organo precedente e più piccolo sostituito da quello nuovo con le ante romaniniane. Giuliana Ericani ha anche attirato l'attenzione sull'esistenza di altre opere commissionate dagli alghensi a Giovanni e Giovan Francesco Caroto, come il *San Giorgio* e il *San Paolo*, oggi al Museo di Castelvechio e una *Madonna* non più rintracciabile documentata da Vasari nella «camera dei Priori» (Ericani, in *Veronese e Verona* [...], 1988, pp. 263-264).

87. Dall'Ombra, in *Testori a Brescia* [...], 2003, p. 62; Pietropoli, in *Romanino* [...], 2006, pp. 178-180.

non ugualmente percepibili a distanza e mai ben riprodotti. In questo volume si è cercato di restituirne alcuni attraverso una nuova campagna fotografica, come la veste del santo sulle ante esterne, con la seta cangiante delle maniche e il ricamo damasco dei riquadri dorati (figg. 70 e 73); oppure, sull'anta interna, il raffinato incontro tra il verde turchese e malachite del personaggio in secondo piano a destra, e il ciclamino o il rosa prugna di quello che gli sta dinanzi, mentre in primo piano si parano il rosso, l'arancio e il giallone di un gigantesco alabardiere (fig. 67). Le architetture in marmo chiaro che Romanino utilizza nelle ante per San Giorgio, come fondali luminosi e quinte scenografiche a sostegno della composizione, sino ad ora assimilate *tout court* dalla critica a quelle delle ante bresciane o trentine, e a quelle del coro di Bienno, mi sembra si leggano assai meglio come un tentativo di raccordarsi con l'ambiente veronese e, in particolare, con l'architettura sanmicheliana. La balconata con balaustra, infatti, e le aperture ad arco del ballatoio nella scena del *Giudizio* sembrano riprendere sul piano il disegno interno del tamburo sanmicheliano, scandito dalla successione delle finestre centinate, al ritmo di tre aperte e due cieche. Così pure i due grandi archi sottostanti, caratterizzati da una chiave di volta tangente la trabeazione superiore.⁸⁸ Lo smembramento del complesso e la cattiva conservazione delle ante hanno comportato purtroppo la perdita di questi elementi di continuità visiva.⁸⁹

Nella logica di una costruzione organica dell'assetto decorativo della chiesa si spiega anche la questione non scontata di un interesse verso le ante di Romanino da parte di Paolo Veronese chiamato a dipingere la pala dell'altare maggiore con l'uccisione e l'apoteosi finale del santo.⁹⁰ Ora, l'affollamento della composizione, la vivacità e lo sfarzo dei costumi, esaltati da una luminosità che passa da brani di penombra ad intense accensioni cromatiche, contro il chiarore delle architetture, così come alcuni motivi — i loggiati dai quali si affacciano personaggi che assistono all'evento, il baldacchino o il paggio con il cane ai piedi del trono — sono tutti elementi senza dubbio destinati ad essere apprezzati da Paolo; allo stesso tempo, però, mi pare un discorso che non può essere eccessivamente forzato sul versante di Veronese e che semmai coglie l'aspetto peculiare di queste ante nelle quali Romanino ha

88. Per l'altare sottostante l'organo, dedicato a Santa Cecilia e sul quale si trova la tela di Moretto, è stata avanzata l'ipotesi di una paternità dello stesso Sanmichelini nel disegno delle colonne e delle porte ai lati. Più in generale si ritiene che Michele abbia agito con interventi più o meno estesi su tutta la chiesa e in particolare sull'area presbiteriale in una ottica uniformante (M. Beltramini, 1995, p. 110; Davies, Hemsoll, 2004, pp. 364-365).

89. Pietropoli, in *Romanino* [...], 2007, p. 178. Le portelle dell'organo ricordate da Ridolfi (1648, p. 254) e da Paglia (1660-1713, libro III, cc. 23-24) vengono lodate da Lanzi (1795-1796, II [1796], p. 100) come «quattro quadri copiosissimi di figure delle più varie, delle più spiritose, delle più terribili ne' carnefici che mai vedessi», segno che a quella data esse risultavano già smontate dallo strumento e divise. Tra il 1778 ed il 1779, infatti, l'antico organo era stato sostituito da uno nuovo ed il pittore veronese Pietro Perotti era stato liquidato per avere ridotto le portelle in quattro quadri (Brugnoli, 1965, p. 363). Saverio Dalla Rosa (1803, p. 144) li vede «due per parte» appesi ai lati delle cantorie. A fine Ottocento, le ridipinture disturbano talmente la vista di Cavalcaselle da consentirgli un apprezzamento dei soli aspetti compositivi (Crowe, Cavalcaselle, 1871, II, p. 394).

90. La possibilità di un rapporto è sottolineata per la prima volta da Anna Maria Brizio (1928, p. 3), quindi accolta da Pallucchini (1947, p. 235) e dalla critica successiva.

avuto, come già era accaduto nel Magno Palazzo di Trento, la percezione di doversi confrontare con un contesto più alto.⁹¹

EPILOGO

Nel 1557 Romanino contava ormai più di ottanta anni, nel lavoro di bottega si faceva aiutare da Lattanzio Gambara che aveva da poco sposato sua figlia, ma come molti "grandi vecchi" era ancora in pista e rispettato; a Brescia e nei dintorni era considerato «famosissimo»,⁹² anche per le tante imprese condotte nell'arco della sua esistenza fuori città, da Padova a Cremona, a Trento o a Verona.⁹³ Nell'ambito della decorazione degli organi musicali, poi, la sua autorevolezza doveva essere indiscussa. Nel settembre di quell'anno venne chiamato, insieme al pittore cremonese Giuseppe Rivelli,⁹⁴ a far da giudice nel collaudo delle ante d'organo del duomo di Salò, dipinte da un oscuro pittore del luogo Giuseppe Zenari Mazzoleni. Sul litigio che ne derivò tra il pittore, i giudici e l'amministrazione esiste una gustosa documentazione che conosciamo da tempo, in grado di restituircene i vari passaggi.⁹⁵ Romanino e Rivelli espressero dapprima un giudizio diplomatico, ma invero tendenzioso, sostenendo che il pittore, che non poteva essere nominato nel novero dei «valenti», si era comportato «quanto nel esser suo comporti», e snocciarono stentatamente una sufficienza. Ma, ad una richiesta di chiarimenti da parte del giudicato, Romanino era andato giù più pesantemente affermando, per rimuovere qualsiasi dubbio, che l'opera non era fatta «in laudabil forma». Mazzoleni protestò scrivendo al Consiglio un memoriale di cui è stato giustamente messo in evidenza l'interesse, al di là della vicenda specifica, per lo studio della critica d'arte del Rinascimento.⁹⁶ Anche Romanino, affermava un Mazzoleni ormai inviperito, ha fatto opere di pittura laudabile secondo la sua maniera e tuttavia «non è numerato nel numero de valenti dell'età nostra». L'espressione già riecheggia il verso della celebre ottava ariostesca «E quei, che furo' a nostri dí». Infatti, spiega Mazzoleni, valenti si intendono solo quei

91. Per una riflessione sul ruolo ricoperto da Romanino a Trento nel contesto del classicismo clesiano si veda Ballarin 1970, pp. 50-60, il quale sottolinea come l'artista venga messo a dipingere negli ambienti secondari e più marginali del Buonconsiglio e gli venga in un certo senso assegnata la parte del "tedesco", ovvero dello specialista di generi realistici, all'interno di un sistema decorativo scandito da una precisa gerarchia. Allo stesso tempo, secondo questa lettura, egli varia consapevolmente il proprio linguaggio, in relazione alla distribuzione dei temi, dal tono più alto, classicheggiante e michelangiolesco del cielo della loggia, al cromatismo alla veneziana delle lunette sottostanti, passando, attraverso il ritrattismo del pianerottolo, al carattere popolare e plebeo della scala e della sala terrena.

92. Così in un documento del 1554, relativo alla dote della figlia Giulia (Buganza, Passoni, 2006, p. 423).

93. Frangi, 2007, p. 17.

94. Cigala, 2002, pp. 77-93 ha accertato che questo pittore cremonese almeno tra il 1556 e il 1558 risiedeva e aveva bottega a Montichiari.

95. I primi documenti furono pubblicati da Guerrini (1920, pp. 412-414; 1922, ed. pp. 338-339), poi con aggiunte e correzioni da Mucchi, 1932 e specificamente commentati da Negri, 1940. Sono stati spesso citati, ma con specifiche osservazioni da Nova, 1994, pp. 33-34 e da Ibsen, 1999, pp. 39, 88, 98, 186. Si possono leggere ora in Buganza, Passoni, 2006, pp. 424-425.

96. Nova, 1994, pp. 33-34.

rari pittori che sono nominati in alcune celebri opere a stampa, tra le quali egli cita, facendo massimo sfoggio delle proprie cognizioni, l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, il *Terzo libro* di Sebastiano Serlio, le opere di Sperone Speroni, dell'Aretino e del meno noto Filippo Foresti.⁹⁷ Erano questi gli accrediti letterari importanti in quel momento e Romanino, benché vecchio di ottanta anni non ne aveva neanche uno.⁹⁸ Si potrebbe considerare che a quel tempo il nome del pittore bresciano già figurava nella torrentiniana di Vasari, ma si trattava tutto sommato di una fonte storico-artistica, mentre Mazzoleni faceva riferimento ad un altro tipo di menzione, piú spiccatamente letteraria e celebrativa, l'unica a queste date in grado di conferire all'artista una sicura patente di eccellenza.⁹⁹

Liquidato il giudice con gli stessi argomenti del giudizio, il pittore non la manda a dire neanche ai consiglieri:¹⁰⁰ se le ante le avesse fatte uno di quei valenti, altro che duecento scudi! Avreste dovuto pagarne migliaia, visto che un quadro di Raffaello fatto ai conti di Canossa costò mille e duecento scudi. E qui è una menzione de "La Perla" di Raffaello, realizzata per il nobile prelado veronese Ludovico di Canossa e oggi al Prado, menzione fatta forse sulla scorta della prima edizione del Vasari, con l'aggiunta, magari tutta di invenzione, di un ipotetico e favoloso costo.¹⁰¹ Non è impossibile tuttavia che queste notizie sull'opera dell'Urbinate che si trovava a Verona e che era stata copiata a quelle date da Paolo Veronese e da numerosi altri pittori, fossero giunte alle orecchie di un modesto pittore nella vicina Salò, tanto piú che, nel prosieguo della vicenda, fu proprio il veronese Paolo Farinati a stimare nel 1559 per la terza volta il lavoro, favorendo non poco Mazzoleni.

Precedentemente un altro pittore bresciano, interpellato, aveva dato delle ante un giudizio negativo, prendendo chiaramente le parti di Romanino ed eleggendo a modello gli organi piú importanti della sua città e dei dintorni: «non sono al paragone delle ante del domo de Bressia, né de San Pietro Olivero de Bressia, né de Asola, né de Crema, le quali sono sta fatte da huomeni periti».

97. Per l'individuazione di queste fonti, Negri, 1940, pp. 128-131; Nova, 1994, pp. 33-34. Su Jacopo Filippo Foresti, in particolare, si vedano Agosti, 2005, *Su Mantegna* [...], pp. 78, 91, 97; Idem, 2009, pp. 14-15, 23-24.

98. Sul tema dei rapporti tra i pittori bresciani e i letterati Agosti, 2005, *Su Mantegna* [...], p. 234.

99. Nova, 1994, p. 34 ritiene che Mazzoleni alluda nel suo memoriale anche a Vasari.

100. Mazzoleni accusò Romanino di animosità nei suoi confronti, dovuta al fatto che anni prima il Comune aveva rifiutato una sua ancona per la cappella del Corpus Domini che poi era stata fatta fare al suo maestro, ovvero a Zenone Veronese che era anche suo genero (lo ha rilevato Ibsen, 1999, p. 78). Inoltre egli espresse il sospetto che lo stesso Romanino andasse brigando per avere commissionate le ante (Mucchi, 1932, p. 177). Tuttavia, si ha l'impressione che il conflitto tra il pittore e la comunità dipendesse dalle consuetudini di gestione delle commissioni artistiche da parte dello stesso consiglio. Una controversia simile si era verificata anche per la costruzione dell'organo da parte di un organaro assai celebre, del pari di Giovan Giacomo Antegnati. Questi, contattato tramite l'amico Moretto nel 1530, ottenne l'incarico solo nel 1546, ed il saldo dopo molte liti e richieste ben dieci anni dopo (Mucchi, 1932, pp. 157-162).

101. Shearman, 2003, II, pp. 1081-1082.

TAVOLE



1. FLORIANO FERRAMOLA, *Annunciazione* (esterno delle ante dell'organo), datate 1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [uomo Vecchio] di Brescia), tele, cm 485 x 215 (ciascuna).



2-3. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino e San Giovita a cavallo* (interno delle ante dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tele, cm 485 x 215 (ciascuna).



4. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giorgio e [?] Maurizio e i santi Pietro e Paolo che presentano una famiglia di donatori* (particolare), c. 1512, Tavernola Bergamasca (Bergamo), Pieve di San Pietro, coro, affresco.



5. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



6. GIROLAMO ROMANINO, *San Paolo* (scomparto del registro inferiore del polittico del Corpo di Cristo), 1511 Cassel, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe, inv. n. 503b (dall'altare maggiore chiesa del Corpo di Cristo a Brescia), tavola di pioppo, cm 117 x 63.



7. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino a cavallo* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



8. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino a cavallo* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



9. GIROLAMO ROMANINO, *Salomè*, c. 1516-1517, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 155, tavola, cm 76,7 x 71,8.



10. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



11. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino* (prima del restauro), c. 1517-1518, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. n. 547, tavola, cm 68,7 x 61,5.



12. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Sacra Famiglia con san Giovannino in un paesaggio*, c. 1518, Berlino (già a), Collezione Held, tela, cm 118 x 150.



13. GIROLAMO ROMANINO, *Ultima Cena*, c. 1513, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 663 (dal refettorio "da magro" del monastero di Santa Giustina), tela, cm 318 x 412.



14. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino in trono, incoronata da due angeli, tra i santi Benedetto, Giustina, Prodocimo, Scolastica ed un angelo musicale*; nei pennacchi, entro tondi, *San Luca e San Mattia*, 1514, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 669 (dall'altare maggiore della vecchia chiesa di Santa Giustina), tavola, cm 400 x 262 (la pala).



15. TIZIANO, *Miracolo del marito geloso*, 1511, Padova, Scuola del Santo, affresco.



16. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



17. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino a cavallo* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



18-19. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Incoronazione della Vergine tra i santi Agostino, Silvia, Monica, Gregorio Magno e due canonici regolari lateranensi* ([?]Innocenzo e Giovanni Casari) (particolari), c. 1512, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella del Sacramento (da un diverso luogo della stessa chiesa), tavola, cm 178,5 x 377.



20. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.



21. ALBRECHT ALTENDORFER, *Riposo durante la fuga in Egitto* (particolare), 1510, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 638B, tavola, cm 57 x 38.



22 e 24. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Santo vescovo*; *Santo vescovo* (tondi della cassa dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tavole, cm 50 Ø (ciascuna).



23. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giacomo il Maggiore e Girolamo* (particolare), c. 1517, Atlanta (Georgia), High Museum of Art, inv. n. 58-45, tavola, cm 148,9 x 138,4.



25. GIROLAMO ROMANINO, *San Mattia apostolo* (tondo della predella della pala di Santa Giustina), c. 1514, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 669 (dall'altare maggiore della vecchia chiesa di Santa Giustina), tavola, cm 31 Ø.



26. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Dio Padre* (tondo della cimasa dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tavola, cm 120 Ø.

27. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giorgio e [?]Maurizio e i santi Pietro e Paolo che presentano una famiglia di donatori* (particolare), c. 1512, Tavernola Bergamasca (Bergamo), Pieve di San Pietro, coro, affresco.

28. ALTABELLO MELONE, *Funerali di Onofrio* (particolare) c. 1516, Bovezzo, Eremo di Sant'Onofrio, affresco.





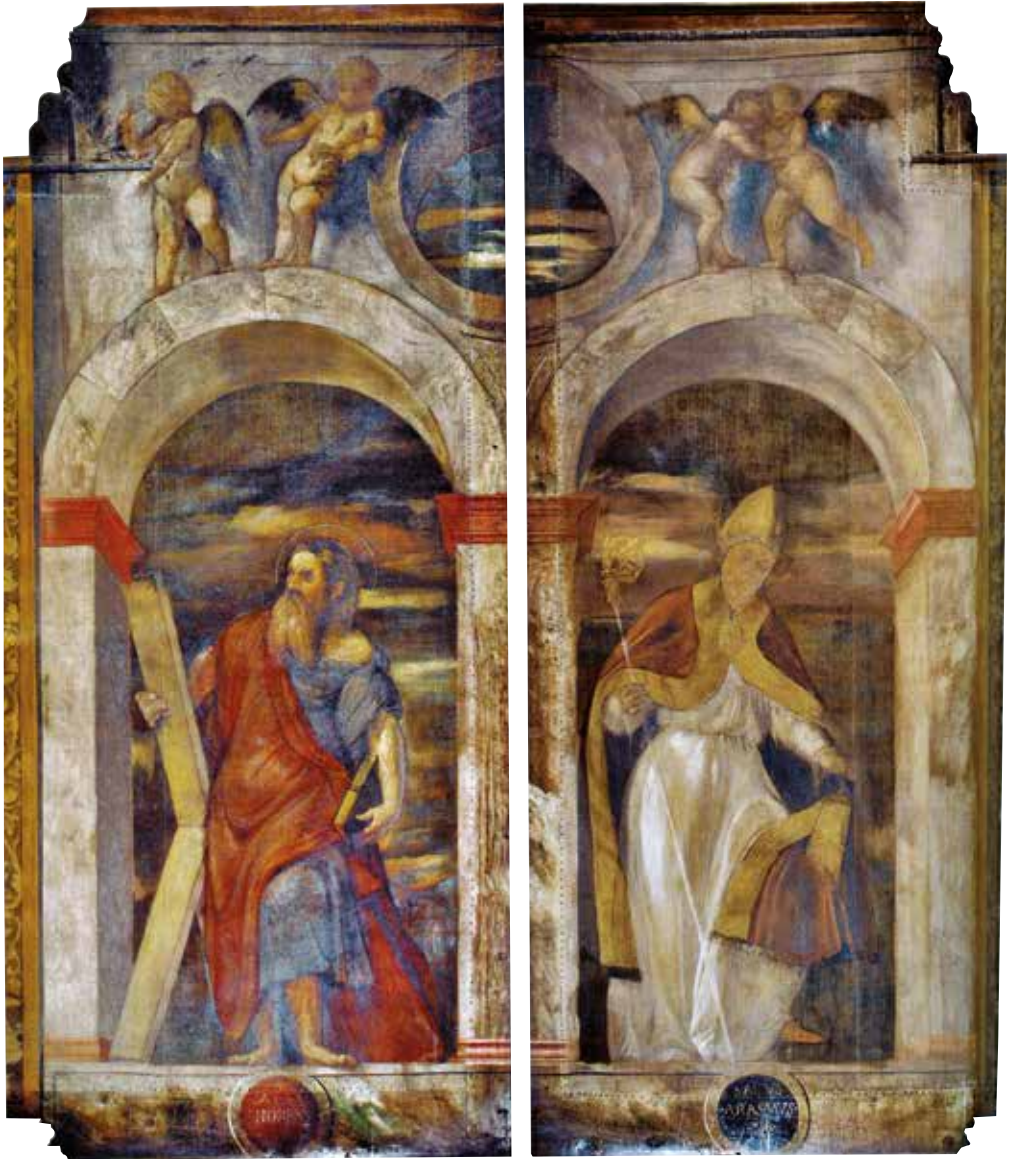
29-30. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Angelo annunciante e Vergine annunciata* (esterno delle ante dell'organo), c. 1520-1521, Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, tela, cm 425 x 224 (ciascuna).



31-32. PAOLO DA CAYLINA IL GIOVANE, *Flagellazione e Decapitazione dei santi Faustino e Giovita* (esterno delle ante dell'organo), c. 1520-1521, Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, tele, cm 536 x 235 (ciascuna).



33-34. GIROLAMO ROMANINO, *Apparizione della Madonna con il Bambino ad Ottaviano Augusto e alla Sibilla Tiburtina*; *Sacrificio di Isacco* (interno delle ante dell'organo), 1525, Asola (Mantova), Duomo di Sant'Andrea Apostolo e Santa Maria Assunta, tele, cm 468 x 231 (ciascuna).



35-36. GIROLAMO ROMANINO, *Sant'Andrea*; *Sant'Erasmo* (esterno delle ante dell'organo), 1525, Asola (Mantova), Duomo di Sant'Andrea Apostolo e Santa Maria Assunta, tele, cm 468 x 231 (ciascuna).



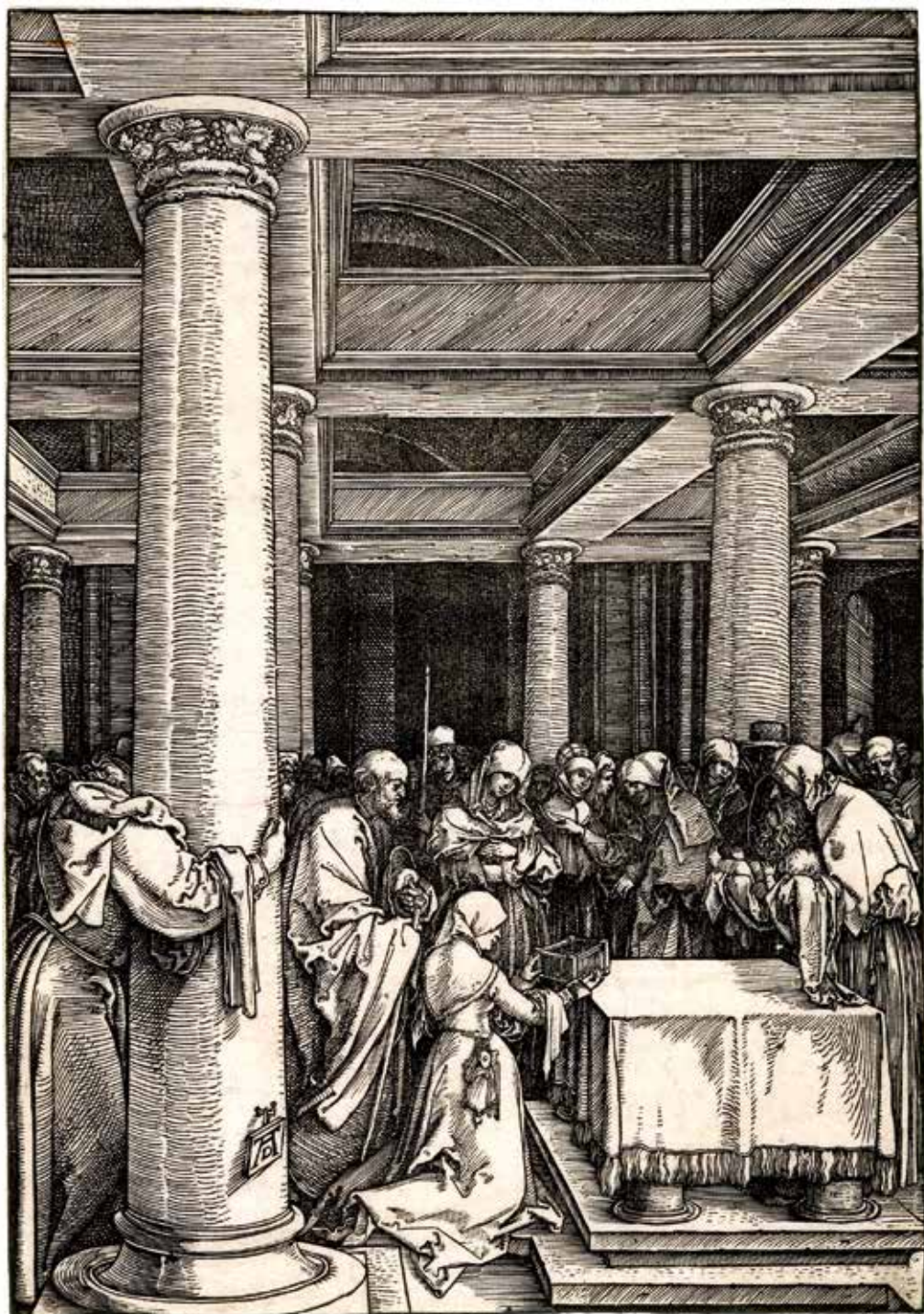
37. COPIA DA GIROLAMO ROMANINO, *Visitazione* (copia dell'anta interna di sinistra dell'organo di Santa Maria Maggiore a Trento), Praga, cattedrale di Tyn, tela, cm 426 x 269.



38. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino tra una coppia di devoti* (Giovanni Antonio Ciurletti e Margherita Sizzo), c. 1536-1539, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 65 Mag., tela, cm 108 x 126.



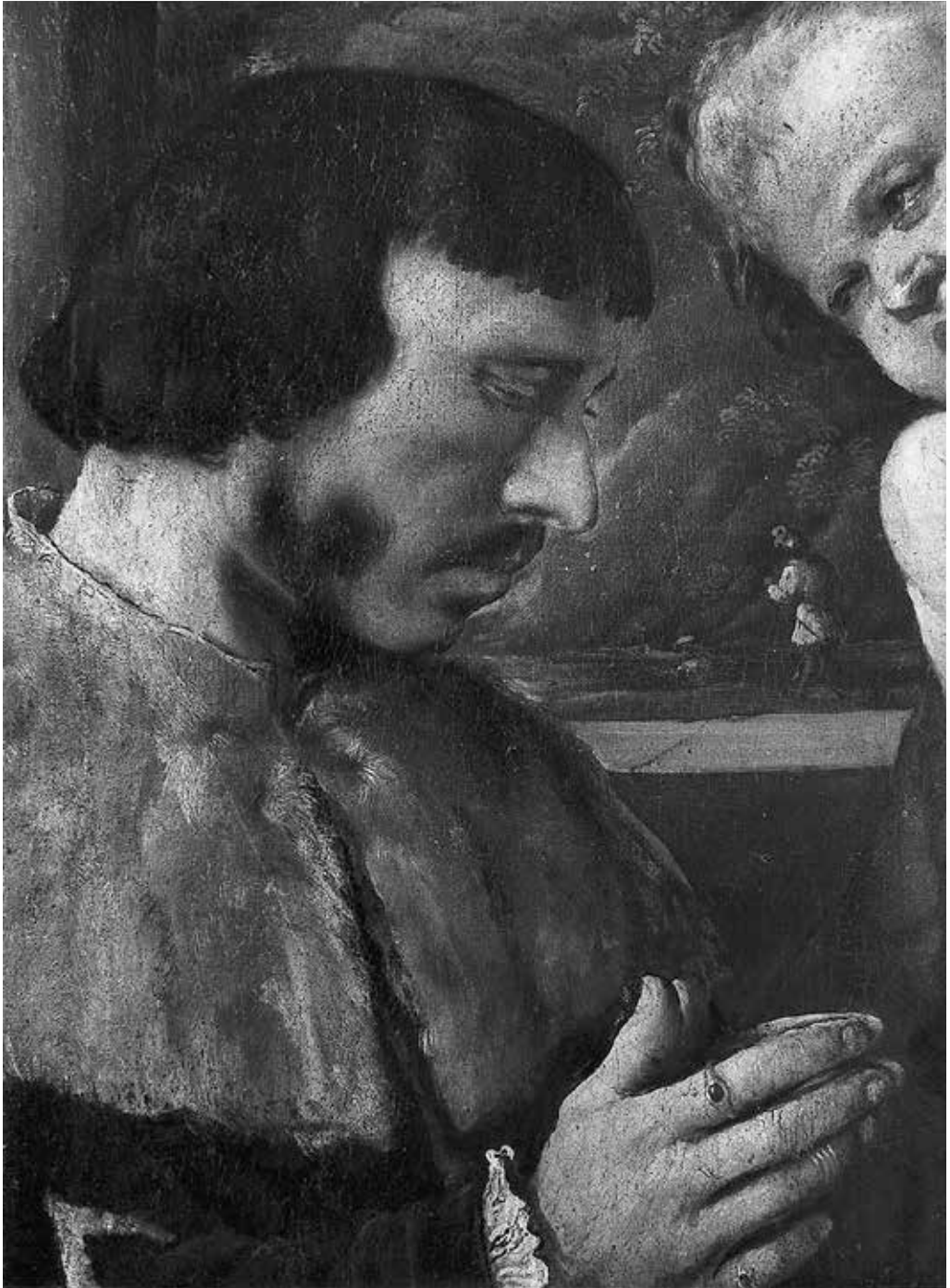
39-40. GIROLAMO ROMANINO, *Testa virile*; *Visitazione* (frammenti dell'anta interna di sinistra dell'organo della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento), c. 1535-1539, Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, tele, rispettivamente cm 38 x 30 e 125 x 172.



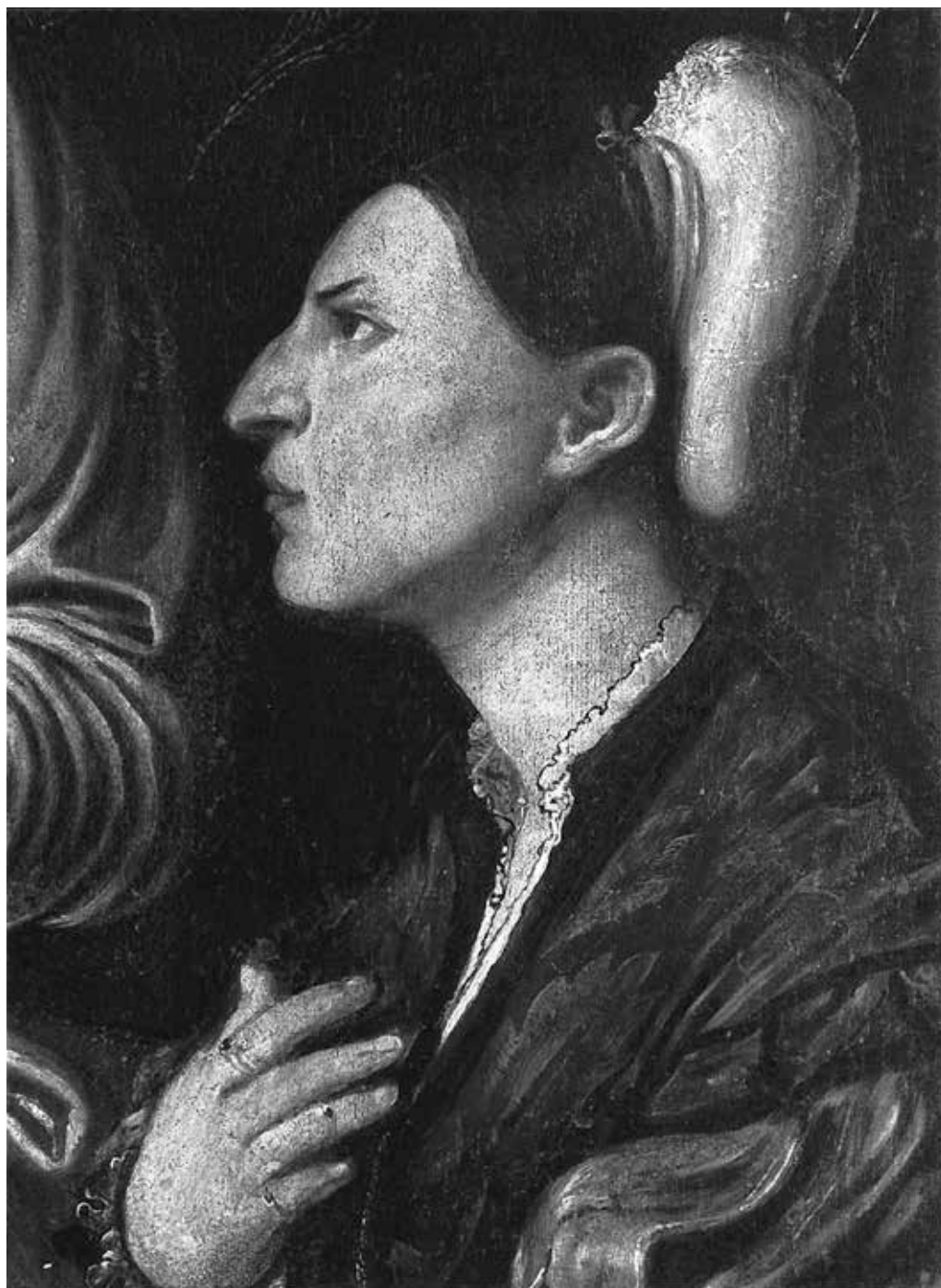
41. ALBRECHT DÜRER, *Presentazione di Gesù al tempio* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch, VII, 88), c. 1503-1505, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895,0122.633, mm 295 x 209.



42. COPIA DA GIROLAMO ROMANINO, *Presentazione di Gesù al tempio* (copia dell'anta interna di destra dell'organo di Santa Maria Maggiore a Trento), Praga, cattedrale di Tyn, tela, cm 426 x 269.



43-44. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino tra una coppia di devoti (Giovanni Antonio Ciurletti e Margherita Sizzo)* (particolari) c. 1536-1539, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 65 Mag., tela, cm 108 x 126.





45-46. GIROLAMO ROMANINO, *Sposalizio della Vergine* (particolari), c. 1541, Bienno (Brescia), Chiesa di Santa Maria Annunciata, coro, affresco.



47. COPIA DA GIROLAMO ROMANINO, *Presentazione di Gesù al tempio* (particolare; copia dell'anta interna di destra dell'organo di Santa Maria Maggiore a Trento), Praga, cattedrale di Tyn, tela, cm 426 x 269.



48. ALBRECHT DÜRER, *Sposalizio della Vergine* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch VII, 82), c. 1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. E,2.176, mm 296 x 210.



49. GIROLAMO ROMANINO, *Sposalizio della Vergine*, c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), due tele riunite, cm 490 x 220 (ciascuna).



50. ALBRECHT DÜRER, *Visitazione* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch, VII, 84), c. 1503-1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895,0122.629, mm 297 x 211.



51. GIROLAMO ROMANINO, *Visitazione* (interno dell'anta destra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.



52. ALBRECHT DÜRER, *Natività della Vergine* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch, VII, 80), c. 1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895,0122.625, mm 293 x 209.



53. GIROLAMO ROMANINO, *Natività della Vergine* (interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.



54. GIROLAMO ROMANINO, *Ultima Cena*, c. 1542-1543, Montichiari (Brescia), Chiesa di Santa Maria Annunciata (dall'altare del Preziosissimo Sangue di Cristo della vecchia parrocchiale), tela, cm 293 x 193,2.

55. GIROLAMO ROMANINO, *Resurrezione di Lazzaro* (particolare), c. 1543, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella del Sacramento, tela, cm 211 x 241,5.

56. GIROLAMO ROMANINO, *Cena in casa di Simone il fariseo* (particolare), c. 1544, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella del Sacramento, tela, cm 211 x 241,5.





57. GIROLAMO ROMANINO, *Visitazione* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.



58. GIROLAMO ROMANINO, *Natività della Vergine* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.



59-60. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (esterno delle ante d'organo), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).





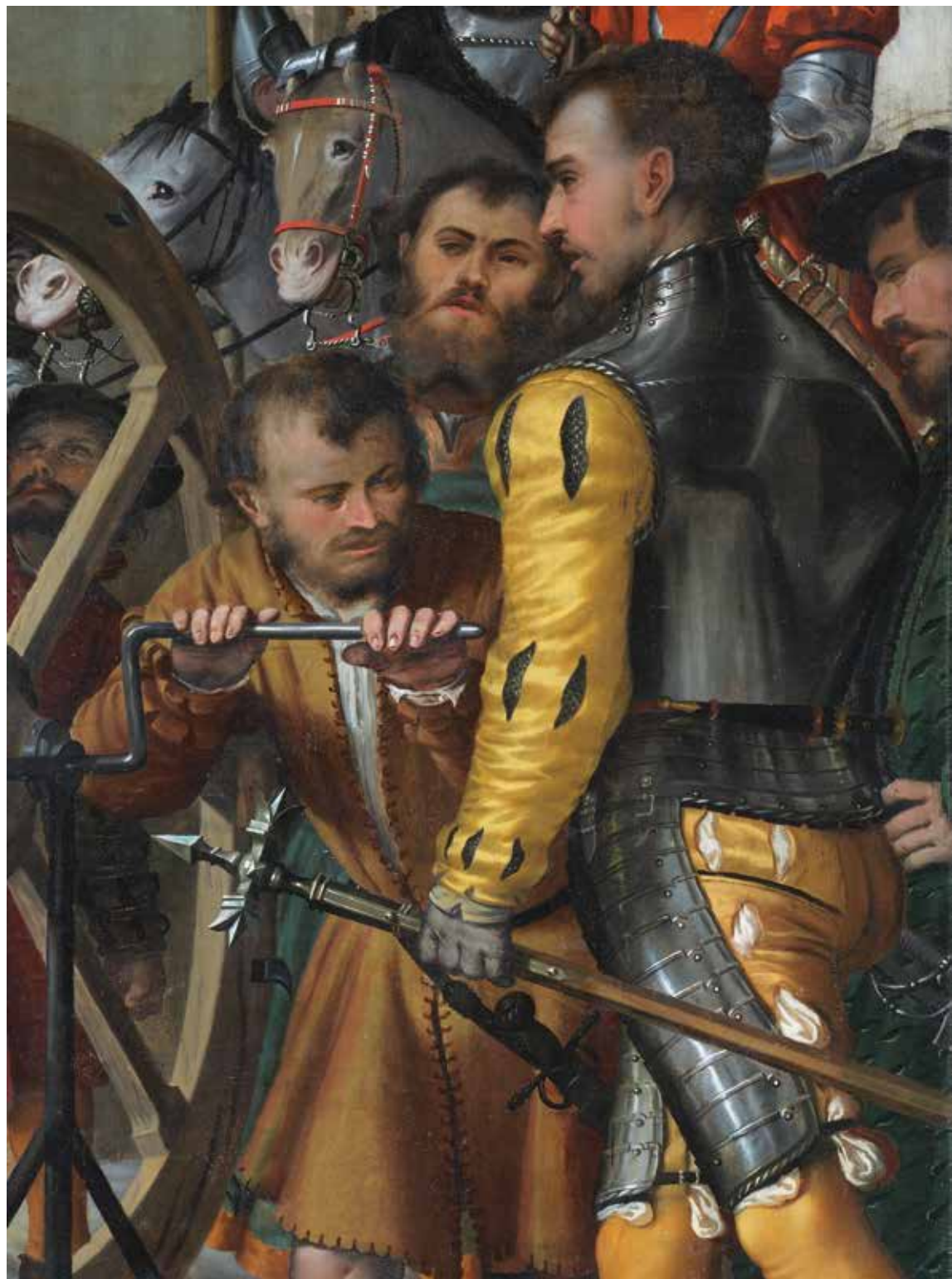
61. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio alla ruota* (interno dell'anta sinistra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245.



62. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio nell'olio bollente* (interno dell'anta destra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245.



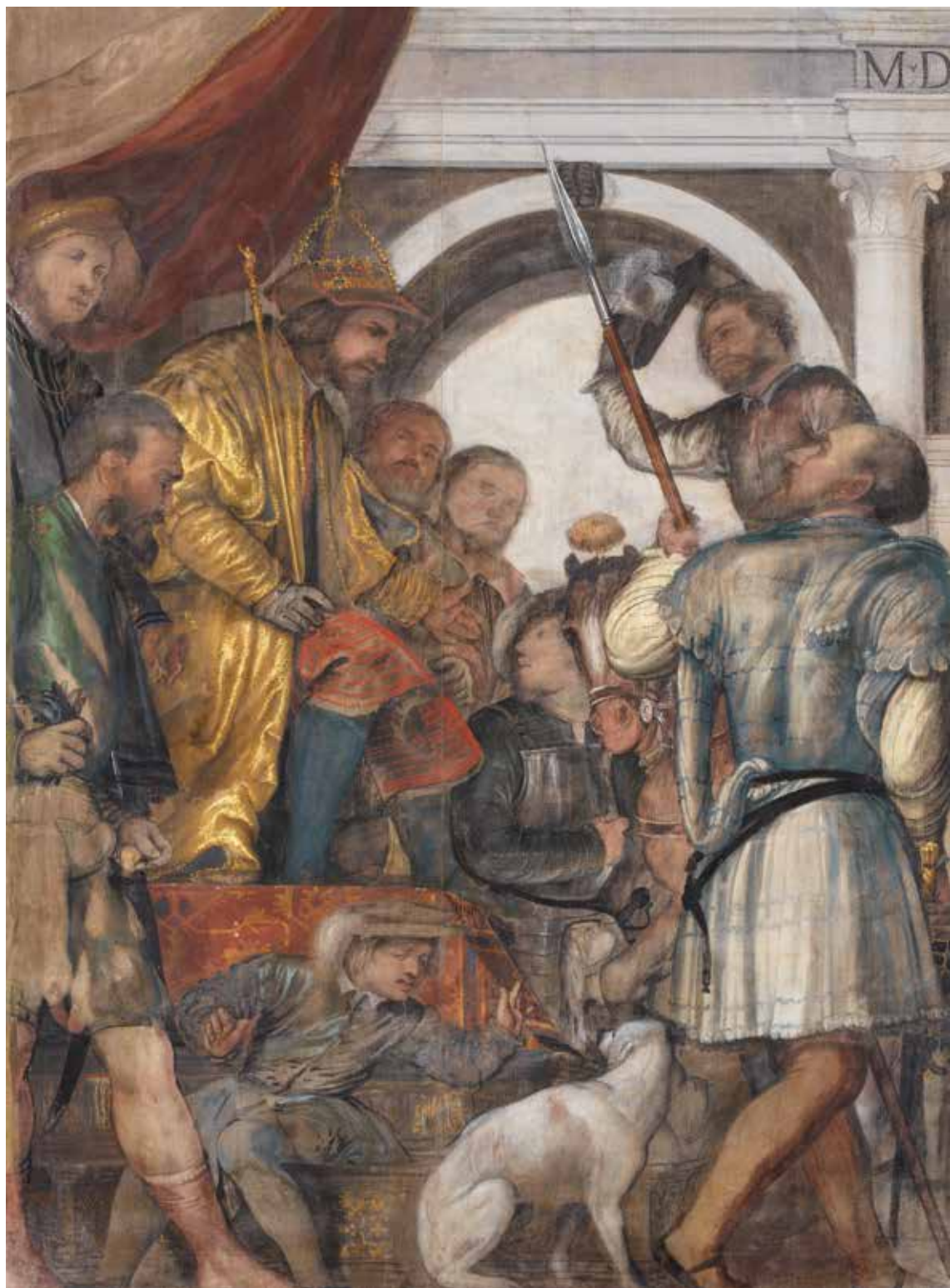
63-64. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio alla ruota* (particolari; interno dell'anta sinistra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245.







65-67. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio nell'olio bollente* (particolari; interno dell'anta destra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245 (ciascuna).

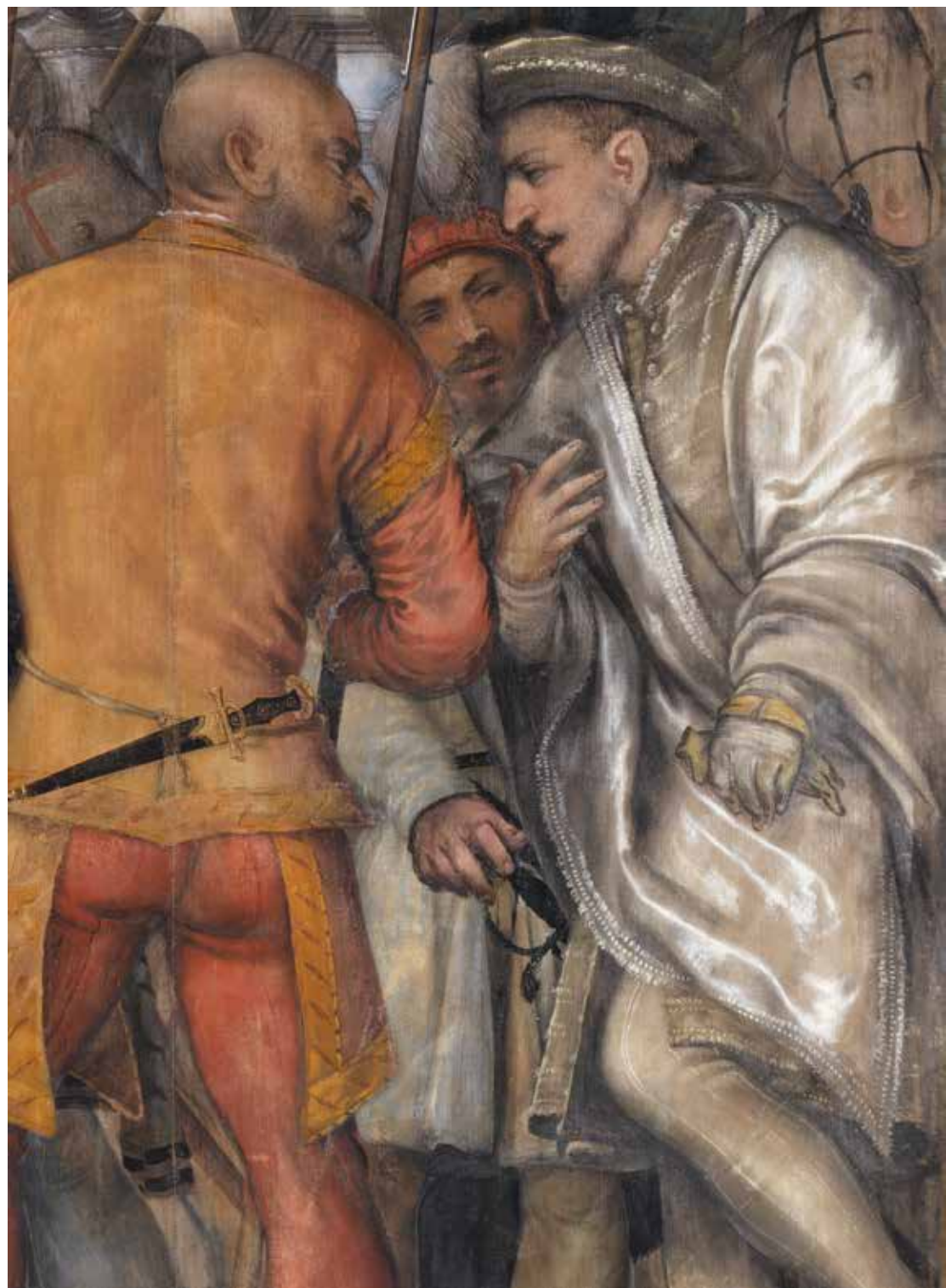


68-69. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (esterno delle ante d'organo; particolari), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).





70-71. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (particolari; esterno delle ante d'organo), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).

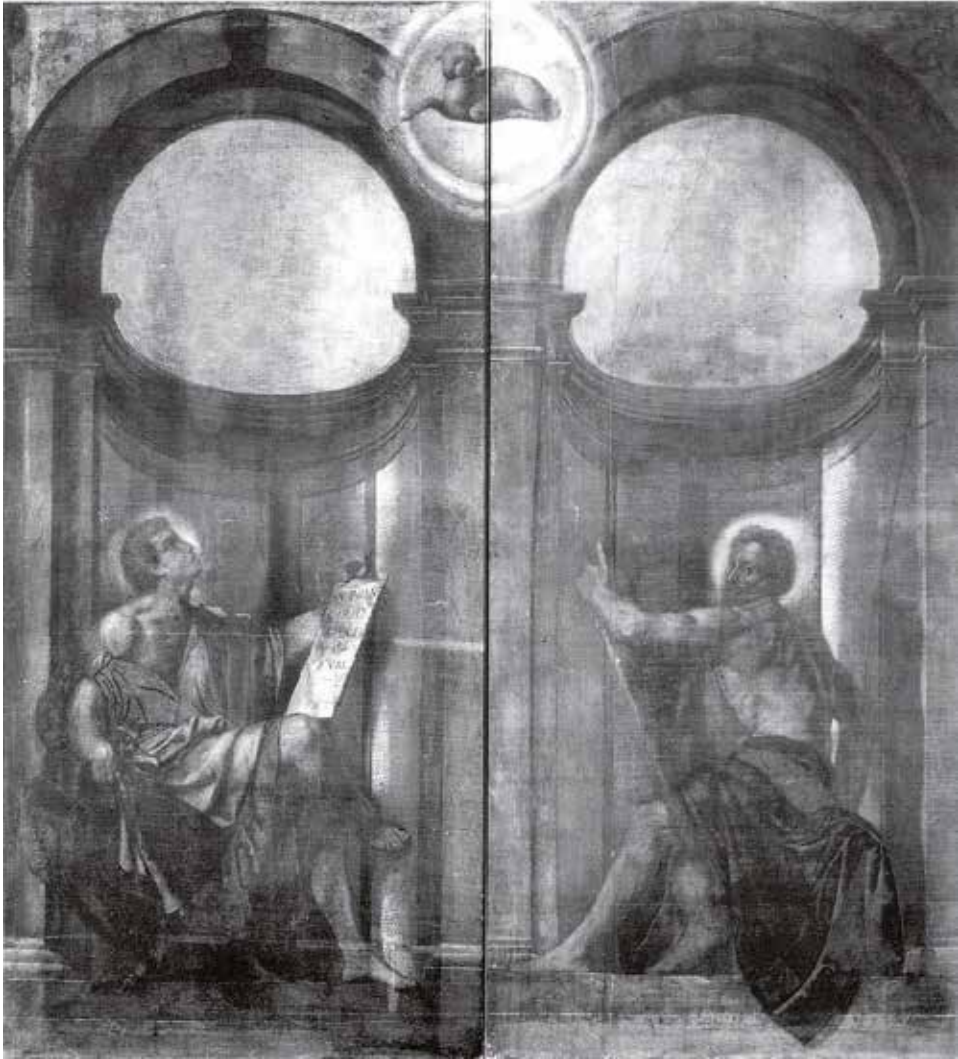




72. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio nell'olio bollente* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245 (ciascuna).



73. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (particolare; esterno delle ante d'organo), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).



74. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovanni Evangelista; San Giovanni Battista* (esterno delle ante dell'organo), c. 1544, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, tele, cm 443 x 231 (ciascuna).



75. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Figura femminile con strumento musicale (Santa Cecilia?)*, c. 1544, Brescia, Collezione privata dalla raccolta Brunelli, tela, cm 66 x 110.



76. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Trombettiere*, c. 1544, Brescia, Collezione privata, tela, cm 66 x 102.



77-78. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Congedo di san Giovanni Battista dai genitori; Predica di san Giovanni Battista* (interno delle ante dell'organo), c. 1544, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, tela, cm 443 x 231 (ciascuna).



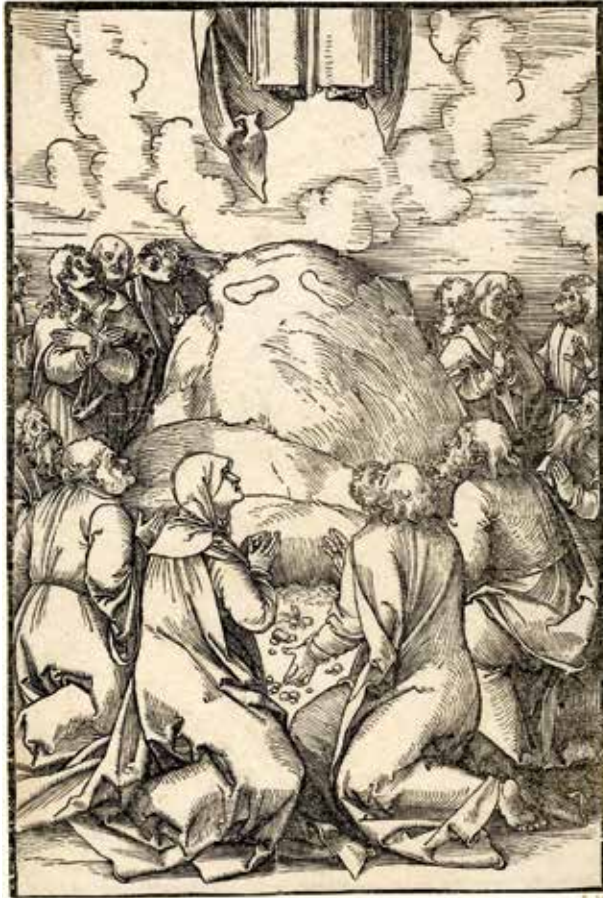
79. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Figura maschile con lira da braccio* (David?), c. 1544, Brescia, San Giovanni Evangelista, tela, cm 60 x 154.



80. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Sollevamento di Simon Mago* (interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1545, Brescia, Seminario Diocesano (dalla chiesa di San Pietro in Oliveto), tela, cm 446 x 243,5.



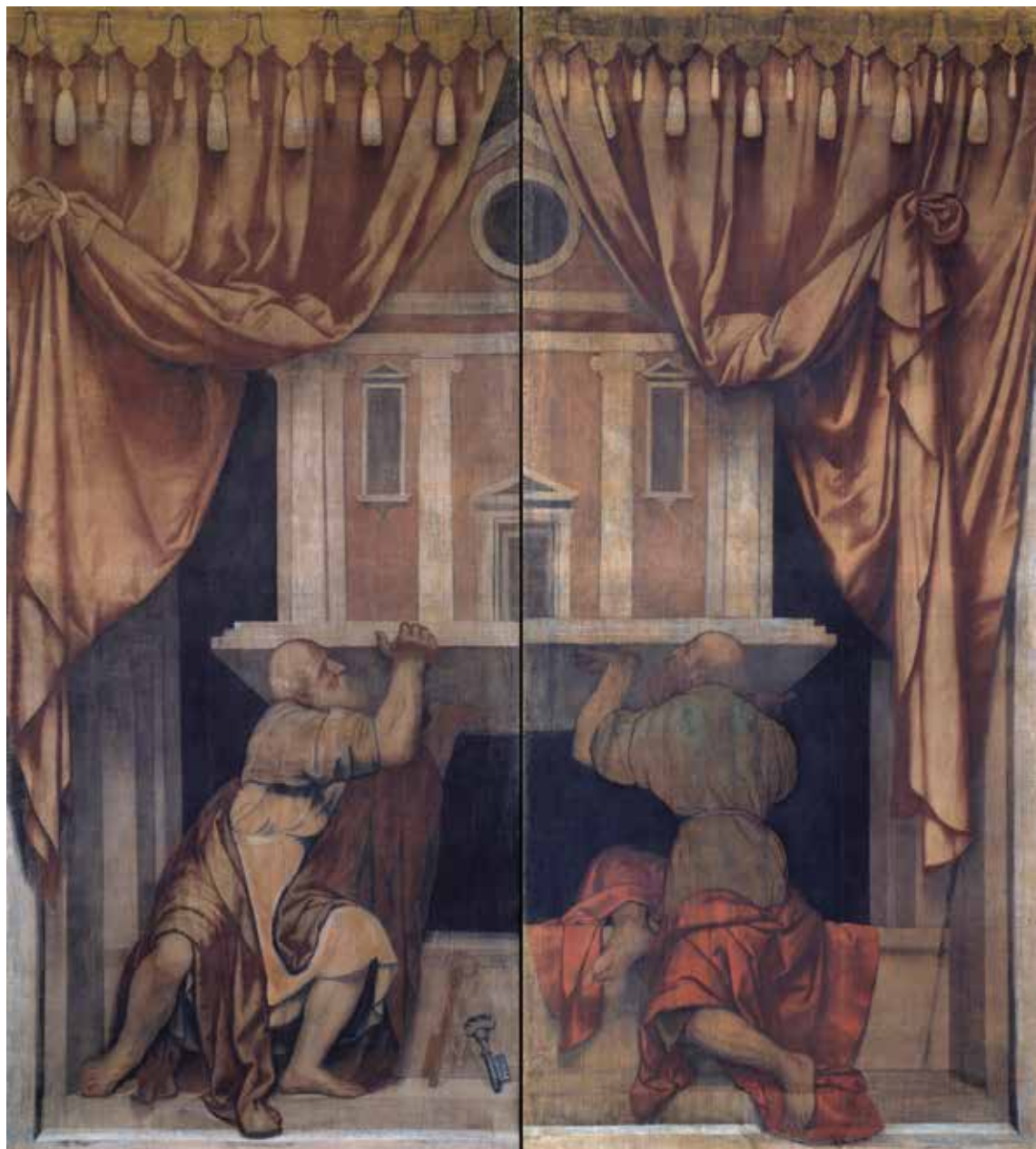
81. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Caduta di Simon Mago* (interno dell'anta destra dell'organo), c. 1545, Brescia, Seminario Diocesano (dalla chiesa di San Pietro in Oliveto), tela, cm 446 x 243,5.



82. HANS SCHÄUFELEIN, *Ascensione di Cristo* (incisione dallo *Speculum Passionis Domini Nostri Ihesu Christi*, edito a Norimberga nel 1507; Bartsch, VII, 253), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895,0122.491, mm 235 x 158.



83. MARCANTONIO RAIMONDI DA RAFFAELLO, *Martirio di santa Cecilia* (particolare; incisione Bartsch, XIV, 117), c. 1517-1519, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1875,0612.25, mm 237 x 401.



84. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Pietro e san Paolo in atto di sostenere la Chiesa* (ante esterne dell'organo), c. 1545, Brescia, Seminario Diocesano (dalla chiesa di San Pietro in Oliveto), tele, cm 446 x 399.

Referenze fotografiche

Figg. 1-3, 5, 7-8, 10, 16, 17, 20, 29-32 80-81, 84 Foto Studio Rapuzzi, Brescia

Figg. 4, 15, 27 Mauro Magliani

Fig. 6 © Staatliche Museen Kassel

Figg. 9, 21 © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 11 © Arti Doria Pamphilj

Figg. 13-14 Musei Civici d'Arte Medioevale e Moderna, Padova: "su gentile concessione dell'Assessorato ai Musei, Politiche Culturali e Spettacolo"

Figg. 18-19, 54, 55, 56, BAMS Photo Rodella, Montichiari

Fig. 39-40 Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici, Provincia Autonoma di Trento

Figg. 41, 48, 50, 52 © The Trustees of the British Museum

Figg. 59-73 BAMS Photo Rodella, Montichiari [© Archivio fotografico della Diocesi di Verona]

Le altre immagini pubblicate nel volume provengono dall'archivio dell'autrice. Quest'ultima e l'editore rimangono a disposizione per qualsiasi eventuale obbligo in relazione alla loro riproduzione.

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

- 1604 GIROLAMO DA POTENZA, *Cronica Giustiniana o Annali del Mon[aster]o di S. Giustina da la edificat[ion]e de Padova et Monast[er]o insino a questi tempi nostri, 1604*, Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 320.
- 1614 GIROLAMO DA POTENZA, *Cronica del monastero di S. Giustina fatta nell'anno 1614*, Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 905.
- 1630-1669 BERNARDINO FAINO, *Catalogo delle Chiese di Brescia, 1630-1669 circa [Catalogo delle Chiese riverite in Brescia, et delle Pitture et Scolture memorabili [...]*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., E.VII.6; *Pitture Nelle Chiese di Brescia*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., E.I.10; ed. critica a cura di CAMILLO BOSELLI, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1961", Brescia, 1961, q.v.].
- 1660-1675 FRANCESCO PAGLIA, *Riflessi. Il giardino passeggiato della Pittura riflessi di F.P. Compartito in 7 Giornate [...] Dialogo di F.P. bresciano (1660-1675)*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., G.IV.9 [ed. critica a cura di CAMILLO BOSELLI, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1967", 2 voll., Brescia, 1967, q.v.].
- 1675-1713 FRANCESCO PAGLIA, *Il Giardino della Pittura, 1675-1713 circa [Il Giardino passeggiato della Pittura riflessi di F.P. Dialogo, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., Di Rosa 88; Giardino della Pittura di Brescia Diviso in Sette Giornate Opera di F.P. In forma di Dialogo Pittura, e Poesia. Libro Primo, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., A.IV.8; Giardino della Pittura di F.P., (1708-1713), Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., Di Rosa 8 (parte a stampa); ed. critica di G.IV.9 e Di Rosa 8, a cura di CAMILLO BOSELLI, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1967", 2 voll., Brescia, 1967, q.v.].*
- 1692-1694 FRANCESCO PAGLIA, *Giardino della Pittura del Territorio Bresciano Opera di F.P. In forma di Dialogo Pittura, e Poesia. Libro Secondo, (1692-1694)*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., A.IV.9 [ed. critica a cura di CAMILLO BOSELLI, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1958", 2 voll., Brescia, 1960, q.v.].
- 1747-1751 FRANCESCO MACCARINELLI, *Le Glorie di Brescia raccolte [...]. Opera data in luce nell'Anno MDCCLI [...]*, 1747-1751 [Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., I.VII.29, 1747; Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., G.IV.8, 1751; ed. critica a cura di CAMILLO BOSELLI, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1959", Brescia, 1959, q.v.].
- 1775 MARCELLO ORETTI, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio, 1775*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms., B. 97 [ed. critica parziale a cura di CAMILLO BOSELLI in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1957 (ma stampato nel 1958), q.v.].
- 1780 FRANCESCO BARTOLI, *Guida, 1780*, Trento, Biblioteca Comunale, ms., 1207 [ed. a cura di GIULIO BENEDETTO EMERT, in *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte del Trentino*, "Raccolta di fonti per la Storia dell'Arte, III", diretta da Mario Salmi, Firenze, 1939, pp. 53-117, q.v.; ristampa anastatica: "Opere di Giulio Benedetto Emert" a cura di LUIGI MENAPACE, Trento, 1977].

- 1791 --- *Delle pitture di Brescia Col nome de loro Autori con l'aggiunta di quelle, che sono state accresciute in questi ultimi tempi, e di varie erudizioni antiche*, 1791, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., L.II.21, m. 2, [ed. critica a cura di CAMILLO BOSELLI, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1959 (ma stampato nel 1960)].
- 1835 SIMONE CONSOLATI, *Guida della città di Trento*, 1835, Trento. Biblioteca Comunale, ms. 2111 [ed. a cura di GIULIO BENEDETTO EMERT, in *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, "Raccolta di fonti per la storia dell'arte, III", diretta da Mario Salmi, Firenze, 1939, pp. 145-180, q.v.]
- 1840 GIOVANNI CONTI, *Cronologia di Lovere. Particolarità notabili e sue vicende, Compilate ed Accresciute da Conti Prete Giovanni nell'anno MDCCCXL. Dietro la scorta degli antichi manoscritti del M. R. Sig.r D. Rusticiano Barboglio, Fu già Parroco di Lovere*, Biblioteca Comunale, Lovere, Fondo Marinoni, ms. 1840 [ed. a cura di GIOVANNI SILINI, trascrizione a cura di VINCENZA MOSCA, Clusone, 2002, q.v.].

TESTI A STAMPA

- 1539 PIER ANDREA MATTIOLI, *Il Magno Palazzo del cardinale di Trento*, Trento, 1539.
- 1546 PIETRO ARETINO, *Il terzo libro de le lettere di M. Pietro Aretino*, in Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1546 [ed. Pertile, Camesasca: *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da FIDENZIO PERTILE e rivedute da CARLO CORDIÉ, a cura di ETTORE CAMESASCA, "Vite, lettere, testimonianze di artisti italiani, 3", 3 voll., 4 tomi, Milano, 1968, I-II; ed. Procaccioli: *Pietro Aretino. Lettere*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, "Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, IV", 6 voll., Roma, 1997-2002, III (1999)].
- 1568 GIORGIO VASARI, a) *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, Scritte, e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. et Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*; b) *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550. infino al 1567*, Firenze, Giunti, 3 voll., 1568 [2^a ed. (per il fenomeno dei due frontespizi della stessa edizione vedi la *Premessa* di Rosanna Bettarini nel primo volume, serie *Testo*, della ried. citata più sotto, pp. XX-XXX); 1^a ed.: 2 voll., Firenze, 1550] [ed. a cura di GAETANO MILANESI, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., Firenze, 1878-1885 (ultima ristampa 1906); ed. a cura di BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1987].
- 1584 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri, ne' quali si discorre De la Proportione, De' lumi. De' Moti, De la Prospettiva, De' Colori. De la pratica de la Pittura. Et finalmente de le Istorie d'essa Pittura. Con una tavola de' nomi de tutti li Pittori, Scultori, Architetti, et Matematici Antichi, et Moderni. Al Serenissimo Duca di Savoia. Con privilegio de la Santità di N.S. Papa Gregorio XIII. et de la Maesta Catholica del Re Filippo*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio. A instantia di Pietro Tini, 1584 [ed. a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI in GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, "Raccolta Pisana di saggi e studi, 34", 2 voll., Firenze, 1973-1974, II, pp. 7-631].
- 1642 GIACOMO FILIPPO TOMASINI, *Annales canonicorum secolarium Sancti Georgii in Alga*, Udine, 1642.

- 1648 CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi & i ritratti loro, Con la narratione delle Historie, delle Favole e delle Moralità da quelli dipinte, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de' Nomi de' Pittori antichi, e moderni, e delle cose Notabili. Parte Prima [...] Parte Seconda [...]*, Venezia, 1648 [ed. a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., Berlino, 1914-1924; ristampa anastatica dell'ed. von Hadeln, "Fonti per la storia dell'arte", 2 voll., Roma, 1965].
- 1673 MICHELANGELO MARIANI, *Trento con il Sacro Concilio ed altri fatti notabili*, Trento, 1673.
- 1694 LEONARDO COZZANDO, *Vago e curioso ristretto profano, e sagro dell'istoria bresciana*, Brescia, 1694 [ristampa anastatica: Bologna, 1975].
- 1696 GIACOMO CAVACCIO, *Historiarum coenobi d. Justinae Patavinae libri sex*, Padova, 1696.
- 1700 GIULIO ANTONIO AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, 1700 [ristampa anastatica: Bologna, 1977].
GIOVANNI CHIERICATO, *De sacrosanto missae sacrificio*, Venezia, 1700.
- 1760 GIOVANNI BATTISTA CARBONI, *Le Pitture e le Sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private Gallerie, a cura di LUIGI CHIZZOLA*, Brescia, 1760 [ristampa anastatica: Bologna, 1977].
- 1778 BALDASSARRE ZAMBONI, *Memorie intorno alle Pubbliche Fabbriche più insigni della Città di Brescia*, Brescia, per Pietro Vescovi, 1778 [ristampa anastatica, Bologna, 1975].
- 1795-1796 LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi Antiquario della R. Corte di Toscana*, 2 voll., Bassano, 1795-1796 [successiva ed.: 6 voll., Bassano, 1809].
- 1803 SAVERIO DALLA ROSA, *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, Verona, 1803 [ed. a cura di SERGIO MARINELLI e PAOLO RIGOLI, "Collana di opere veronesi inedite o rare, 7", Verona, 1996].
- 1826 PAOLO BROGNOLI, *Nuova Guida per la città di Brescia*, Brescia, 1826 [ristampa anastatica: Brescia, 1978].
- 1834 ALESSANDRO SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia, 1834 [ristampa anastatica: Brescia, 1984].
- 1853 FEDERIGO ODORICI, *Guida di Brescia. Rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, 1853 [2ª ed. riveduta dall'autore: Brescia, 1882, q.v.].
- 1871 JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials after recent researches in the archives of Italy; and from personal inspection of the works of art scattered throught Europe*, 2 voll., London, 1871 [riedito in 3 voll., a cura di TANCRED BORENIUS, London, 1912, q. v.].
- 1875 STEFANO FENAROLI, *Alessandro Bonvicino soprannominato il Moretto pittore bresciano. Memoria letta all'Ateneo di Brescia il giorno 27 luglio 1873*, Brescia, 1875.
- 1877 STEFANO FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877 [ristampa anastatica: Bologna, 1971].
- 1879 GIOVAN BATTISTA ZANELLA, *Santa Maria di Trento. Cenni storici*, Trento, 1879.

- 1879-1902 RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICOLO BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI [a cura di], MARINO SANUDO, *I Diarii di Marino Sanuto (mcccxcvi-mdxxxiii) dall'autografo Marciano Ital. CL. VII Codd. CDXIX-CDLXXVII*, pubblicati per cura di R. F., F. S., N. B., G. B., M. A., auspice la R. Deputazione veneta di storia patria, 58 voll., più un vol. di Prefazione ed Indice generale, Venezia, 1879-1902 [ristampa anastatica: Bologna, 1969-1979].
- 1882 FEDERIGO ODORICI, *Guida di Brescia, rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, 1882 [2^a ed. riveduta dall'autore; 1^a ed.: 1853, q.v.].
- 1891 NATALE BALDORIA, *Pitture di Girolamo Romanino*, in «Archivio storico dell'Arte», s. 1^a, IV, 1891, 1, pp. 59-60.
- 1895-1905 LUIGI F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia*, 10 voll., Brescia, 1895-1905 [seconda ed.: Brescia, 1927].
- 1896 ÉMILE JACOBSEN, *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XVII, 1896, pp. 19-42.
LUIGI MARINONI, *Documenti loveresi. Studio storico-bibliografico*, Lovere (Bg), 1896 [rist. anastatica: *Storia di Lovere*, Bornato in Franciacorta, 1976].
- 1898 [PIETRO DA PONTE], *L'opera del Moretto*, Brescia, 1898.
- 1903 GUSTAVO FRIZZONI, *Arte retrospettiva: La Galleria Tadini*, in «Emporium», XVII, 1903, 100, Aprile, pp. 343-355.
- 1907 BERNARD BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York (N.Y.)-London, 1907.
- 1909 LUIGI CARCERERI, *Appunti e documenti sull'eretico G. A. Ciurletti*, in «Rivista tridentina», IX, 1909, 1, marzo, pp. 26-31.
VIGILIO ZANOLINI, *Spigolature d'archivio. Serie terza. Appunti e documenti per una storia dell'eresia luterana nella Diocesi di Trento*, Trento, 1909.
- 1911 ROBERTO LONGHI, *I preparatori del naturalismo [1911]*, in *Il palazzo non finito: saggi inediti 1910-1926*, a cura di FRANCESCO FRANGI, CRISTINA MONTAGNANI, con prefazione di CESARE GARBOLI e un saggio di MINA GREGORI, Milano, 1995, pp. 1-67.
- 1912 TANCREDO BORENIUS [a cura di], JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London, 1912 [ried. dell'opera pubblicata nel 1871, ampiamente annotata].
- 1913 ROBERTO LONGHI, *Due opere di Caravaggio*, in «L'Arte», s. 3^a, XVI, 1913, pp. 161-164 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili, 1912-1922*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, I", 2 voll., Firenze, 1961, I, pp. 24-27].
LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913.
- 1915 ANTONIO BESUTTI, *La chiesa cattedrale di Asola*, in «Brixia Sacra», VI, 1915, 1, Gennaio-Febbraio, pp. 3-17; 2, Marzo-Aprile, pp. 69-86; 3, Maggio-Giugno, pp. 120-136; 4, Luglio-Agosto, pp. 165-196.
ROBERTO LONGHI, *Battistello*, in «L'Arte», s. 3^a, XVIII, 1915, pp. 58-75; 120-137 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili, 1912-1922*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, I", 2 voll., Firenze, 1961, I, pp. 177-211].
- 1916 ROBERTO LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, in «L'Arte», s. 3^a, XIX, 1916, pp. 235-314 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili, 1912-1922*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, I", 2 voll., Firenze, 1961, I, pp. 219-283].

- 1917 ROBERTO LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L'Arte», s. 3^a, XX, 1917, 14, pp. 99-114 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili, 1912-1922*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, I", 2 voll., Firenze, 1961, I, pp. 327-343].
- 1921 GIUSEPPE FIOCCO, *Pordenone ignoto*, in «Bollettino d'Arte», serie 1^a, I, 1921, 5, Novembre, pp. 193-210.
RENATO LUNELLI, *L'organo di Santa Maria Maggiore in Trento e l'arte organaria italiana del secolo XVI*, in «Studi trentini di scienze storiche», II, 1921, pp. 3-34.
- 1920 PAOLO GUERRINI, *Girolamo Romanino nel giudizio di due artisti contemporanei*, in «Brixia», VII, 1920, 99, Agosto, pp. 412-414 [ried. in PAOLO GUERRINI, *Pagine sparse. V. Note d'arte*, "Opera Omnia di Paolo Guerrini" a cura di ANTONIO FAPPANI e FRANCESCO RICHIEDEI, Brescia, 1985, pp. 52-56].
- 1922 PAOLO GUERRINI, *La Cappella musicale del Duomo di Salò*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIX, 1922, pp. 81-112 [ried. in PAOLO GUERRINI, *Pagine sparse. XII. Note storiche e problemi musicali. II*, "Opera Omnia di Paolo Guerrini" a cura di ANTONIO FAPPANI e FRANCESCO RICHIEDEI, Brescia, 1986, pp. 323-355].
- 1923 MARIA BENEDETTI, *Nuovi documenti sullo scultore V. de' G.*, in «Studi trentini», IV, 1923, pp. 28-40.
PAOLO GUERRINI, *Il santuario di S. Maria delle Grazie: cenni di storia ed arte*, in "Monografie di storia bresciana, 1", Brescia, 1923.
- 1925 GIOVANNI CICCOLINI, *L'autore del celebre organo di S. Maria Maggiore in Trento*, in RENATO LUNELLI, GIOVANNI CICCOLINI, SIMONE WEBER, ANTONIO ZIEGER, PADO DALLA PORTA, PAOLO ZADRA, *Scritti di storia organaria per il restauro dell'organo di S. Maria Maggiore in Trento*, Trento, 1925, pp. 21-40.
GIORGIO NICODEMI, *Girolamo Romanino*, "Artisti bresciani del Cinquecento, I", Brescia, 1925.
- 1926 ROBERTO LONGHI, *Di un libro sul Romanino*, in «L'Arte», s. 3^a, XXIX, 1926, 33, pp. 144-150, ristampato in ROBERTO LONGHI, *Saggi e ricerche, 1925-1928*, "Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi, II", 2 voll., Firenze, 1967, I, pp. 99-110.
GIORGIO NICODEMI, *Per un libro sul Romanino*, in «L'Arte», s. 3^a, XXIX, 1926, 34, pp. 277-280.
- 1927 EMILIO CECCHI, "*Piero della Francesca*" di R. Longhi, in «Il Corriere della Sera», 21 settembre 1927 [riedito in EMILIO CECCHI, *Piaceri della pittura. Saggi e note di critica d'arte, con 47 tavole*, "Collana di varia critica, XVI", Venezia, 1927.
- 1928 ANNA MARIA BRIZIO, *Per il quarto centenario dalla nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese*, in «L'arte», XXXI, 1928, pp. 1-10.
EMILIO CECCHI, *Roberto Longhi scrittore*, in «La fiera letteraria», 1^o luglio 1928 [riedito in EMILIO CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di PIETRO CITATI, "Opere di Emilio Cecchi. Varia grandi opere", 2 voll., Verona, 1972, 11, pp.1249-1253].
ARNALDO ROBERTI, *I vecchi organi della Basilica di Santa Giustina*, in *Nella solenne inaugurazione del nuovo grandioso organo della Basilica di S. Giustina in Padova, 29 aprile 1928*, numero unico, Padova, 1928, pp. 6-10.
- 1929 ROBERTO LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: I precedenti*, in «Pinacotheca», I, 1929, marzo-giugno, nn. 5-6, pp. 258-320 [riedito in ROBERTO LONGHI "*Me pinxit*" e *Quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, IV", Firenze, 1968, pp. 97-143].
- 1930 GIUSEPPE TRECCA, *La chiesa di San Giorgio in Braida*, Verona, 1930.
- 1932 ANTON MARIA MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, Bologna, 1932.
MARIA TONZIG, *La basilica romanico-gotica di S. Giustina in Padova*, Padova, 1932.

- 1934 WILHELM E. SUIDA, *Romanino, Girolamo*, in ULRICH THIEME, FELIX BECKER [a cura di], *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVIII, Leipzig, 1934, pp. 549-551.
- 1938 ERICE RIGONI, *Testamento di tre scultori del Cinquecento*, in «Archivio veneto», XXII, 1938, pp. 86-106.
- 1939 GIULIO BENEDETTO EMERT [a cura di] FRANCESCO BARTOLI, *Guida*, 1780, in *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, "Raccolta di fonti per la storia dell'arte, III", diretta da Mario Salmi, Firenze, 1939, pp. 53-117 [ristampa anastatica: "Opere di Giulio Benedetto Emert" a cura di LUIGI MENAPACE, Trento, 1977].
GIULIO BENEDETTO EMERT [a cura di], SIMONE CONSOLATI, *Guida della città di Trento*, 1835, Trento. Biblioteca Comunale, ms. 2111 [ed. a cura di GIULIO BENEDETTO EMERT, in *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, "Raccolta di fonti per la storia dell'arte, III", diretta da Mario Salmi, Firenze, 1939, pp. 145-180].
PAOLO GUERRINI, *Gli organi e gli organisti delle cattedrali di Brescia in alcuni documenti del Comune, della fabbrica e del capitolo*, in «Note d'archivio per la storia musicale», XVI, 1939, pp. 205-225 [ried. in PAOLO GUERRINI *Pagine sparse. XIV. Note storiche e problemi musicali. IV*, "Opera Omnia di Paolo Guerrini" a cura di ANTONIO FAPPANI e FRANCESCO RICHIEDEI, Brescia, 1986, pp. 676-695].
TOMMASO LECCISOTTI, *Congregationis S. Justinæ de Padua O.S.B. ordinationes capitulorum generalium. Parte I [1424-1474]*, «Miscellanea Cassinese», XVI-XVII, 1939.
ANTONIO MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Brescia*, Roma, 1939, pp. 183-184.
GIACOMO PRAMPOLINI, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano, 1939.
--- *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di FAUSTO LECHI e con la collaborazione di GAETANO PANAZZA, Brescia, Palazzo della Pinacoteca Comunale Tosio Martinengo, maggio-settembre 1939, Bergamo, 1939.
- 1940 LUIGI NEGRI, *Allegazioni letterarie contro un lodo del Romanino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXV, 1940, pp. 128-131.
- 1941 KURT RATHE, *Il Moretto e l'arte grafica*, in «Maso Finiguerra», VI, 1941, 1-3, pp. 1-28.
- 1942 ROBERTO LONGHI, *Carlo Braccresco*, Milano, 1942 [riedito in ROBERTO LONGHI *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, VI", Firenze, 1973, 267-288].
- 1943 GYÖRGY GOMBOSI, *Moretto da Brescia*, "Ars Docta, IV", Basel, 1943.
- 1946 CAMILLO BOSELLI, GAETANO PANAZZA [a cura di], *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia, 1946.
- 1946-1947 CAMILLO BOSELLI, *Documenti inediti di Storia d'arte bresciana*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1946-1947, pp. 105-120.
- 1947 ROBERTO LONGHI, *Calepino Veneziano (Tiziano e l'«Ostensione delle Santissime Croci» a Brescia)*, in «Arte Veneta», I, 1947, 3, pp. 191-192 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, X", Firenze, 1978, pp. 83-85].
RODOLFO PALLUCCHINI, *Capolavori della pittura veronese*, in «Arte veneta», I, 1947, 3, Luglio-Settembre, pp. 235-237.
- 1948-1949 ERICE RIGONI, *Padova città natale di Andrea Palladio*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 1948-1949, CVII, II, pp. 67-72.

- 1949 GIANFRANCO CONTINI, *Sul metodo di Longhi*, in «Belfagor», IV, 1949, pp. 205-210 [riedito in Id., *Altri esercizi (1942-1971). Contributi longhiani. III*, "Einaudi Paperbacks, 93", Torino, 1972, pp. 101-110; poi compreso, con tagli, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, "I Meridiani", Milano, 1973, pp. XXXIX-XLIII].
ARTHUR E. POPHAM, JOHANNES WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, "The Italian Drawings at Windsor Castle, 3", London, 1949.
- 1950 LUIGI GRASSI, *Ingegno di Altobello Melone*, in «Proporzioni», III, 1950: *Omaggio a Pietro Toesca*, pp. 143-163.
- 1953 ETTORE LUNELLI, *V. e Giovanni Gerolamo Grandi scultori della cantoria di S. Maria Maggiore a Trento*, in «Studi trentini», XXXII, 1953, pp. 21-42.
ETTORE LUNELLI, *La cantoria dei Grandi*, in *I bellissimi organi della basilica di S. Maria Maggiore in Trento*, Trento, 1953, pp. 57-62.
FEDERICO ZERI, *Altobello Melone: Quattro tavole*, in «Paragone», IV, 1953, 39, Marzo, pp. 40-44.
- 1954 CAMILLO BOSELLI, *Il Moretto 1498-1554*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»", per il 1954", Brescia, 1954.
- 1955 FERDINANDO BOLOGNA, *Altobello Melone*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 1955, 629, August, pp. 240-250.
EMILIO CECCHI, *Le virtù di uno stile*, in «La fiera letteraria», 23 gennaio 1955, numero speciale dedicato a Roberto Longhi [riedito con il titolo *Stile di Roberto Longhi*, in EMILIO CECCHI, *Piaceri della pittura. Saggi e note di critica d'arte con 47 tavole*, «Collana di varia critica, XVI», Venezia, 1960, pp. 371-374].
GIANFRANCO CONTINI, *Longhi prosatore [1955]*, in Id., *Altri esercizi (1942-1971). Contributi longhiani. II*, "Einaudi Paperbacks, 93", Torino, 1972, pp. 111-112 [originariamente apparso, col titolo *L'itinerario del prosatore*, in «La Fiera Letteraria», 23 gennaio 1955, e poi ristampato, con tagli, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. XLIV-LII].
MINA GREGORI, *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in «Paragone», VI, 1955, 69, Settembre, pp. 3-28.
- 1957 MINA GREGORI, *Altobello e G. Francesco Bembo*, in «Paragone», VIII, 1957, 93, Settembre, pp. 16-40.
- 1958 CAMILLO BOSELLI [a cura di], MARCELLO ORETTI, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1957, [ma stampato nel 1958] [ed. critica parziale del ms., B. 97, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio].
MARIA LUISA FERRARI, *Un recupero per Altobello*, in «Paragone», IX, 1958, 97, Gennaio, pp. 48-53 [riedito in MARIA LUISA FERRARI, *Studi di storia dell'arte*, a cura di ANTONIO BOSCHETTO, Firenze, 1979, pp. 11-15].
CARLO PASERO, *Francia, Spagna, Impero a Brescia: 1509-1516*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1957»", Brescia, 1958.
- 1959 CAMILLO BOSELLI [a cura di], FRANCESCO MACCARINELLI, *Le Glorie di Brescia*, in "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»", per l'anno 1959", Brescia, 1959 [edizione critica di *Le Glorie di Brescia raccolte [...] Opera data in luce nell'Anno MDCCLI [...]*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., I.VII.29, 1747; Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., G. IV.8, 1751].
- 1959-1960 FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi bronzisti padovani del XVI secolo*, in «Padova e la sua provincia», V, 1959, pp. 16-22; VI, 1960, pp. 5-14.
- 1960 CAMILLO BOSELLI [a cura di], FRANCESCO PAGLIA, *Il Giardino della Pittura*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»", per l'anno 1958", 2 voll., Brescia, 1960 [edizione criti-

- ca di *Giardino della Pittura del Territorio Bresciano Opera di F.P. In forma di Dialogo Pittura, e Poesia. Libro Secondo*, 1675-1713 circa, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., A.IV.9].
- 1961 CAMILLO BOSELLI [a cura di], BERNARDINO FAINO, *Catalogo delle Chiese di Brescia: manoscritti queriniani E.VII.6 ed E.I.10*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1961", Brescia, 1961 [edizione critica di *Catalogo delle Chiese riverite in Brescia, et delle Pitture et Scolture memorabili [...]*, 1630-1669 circa, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., E.VII.6; *Pitture nelle Chiese di Brescia*, 1630-1669 circa, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., E. I.10].
MARIA LUISA FERRARI, *Il Romanino*, "Antichi Pittori Italiani", Milano, 1961.
- 1963 ALESSANDRO BALLARIN, *Un quadro trascurato del Moretto a Stoccolma*, in «Arte lombarda», VIII, 1963, 2, pp. 157-160 [riedito in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9" Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova), 2006, q.v., pp. 3-9].
ROSSANA BOSSAGLIA, *La pittura bresciana del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in *Storia di Brescia, II. La dominazione Veneta (1426-1575)*, Brescia, 1963, pp. 1011-1101.
GAETANO PANAZZA, *La pittura del XVI e XVI secolo*, in *Storia di Brescia, II. La dominazione Veneta (1426-1575)*, Brescia, 1963, pp. 993-1005.
- 1964 ROSSANA BOSSAGLIA, *Le fonti di Callisto Piazza e le parafrasi dureriane*, in «Arte Lombarda», IX, 1964, 1, pp. 106-112.
GIANFRANCO CONTINI, *Per la ristampa del "Piero"*, in «Il Corriere della Sera», 2 febbraio 1964 [riedito in GIANFRANCO CONTINI, *Altri esercizi (1942-1971). Contributi longhiani. III*, "Einau di Paperbacks, 93", Torino, 1972, pp. 123-126; ed. cons. ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, "I Meridiani", 1973, pp. LIII-LVII].
- 1965 PIER PAOLO BRUGNOLI, *Un organo di Gaetano Callido per S. Giorgio in Braida di Verona*, in «Vita Veronese», XVIII, 1965, Settembre, pp. 358-365.
GAETANO PANAZZA, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1965.
HANS A. PETERS, *Bemerkungen zu oberitalienischen Zeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, 1 Teil*, in «Wallraf Richartz Jahrbuch», XXVII, 1965, pp. 129-190.
--- *Mostra di Girolamo Romanino. Catalogo*, a cura di GAETANO PANAZZA, con la collaborazione di ARTURO DAMIANI e BRUNO PASSAMANI, prefazione di GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, Brescia, Duomo Vecchio, maggio-settembre, 1965, Brescia, 1965.
- 1966 BRUNO PASSAMANI, *Contributo allo studio delle fonti per la storia artistica trentina. Gli Appunti sul Trentino nel Manoscritto Queriniano A.IV.9 di Francesco Paglia*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLV, 1966, 1, pp. 3-12.
- 1967 CAMILLO BOSELLI [a cura di], FRANCESCO PAGLIA, *Il Giardino della Pittura: manoscritti queriniani G.4.9 e Di Rosa 8*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'anno 1967", 2 voll., Brescia, 1967 [ed. critica di *Riflessi Il giardino passeggiato della Pittura riflessi di F.P. Compartito in 7 Giornate [...] Dialogo di F.P. bresciano*, 1675-1713 circa, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., G.IV.9; *Giardino della Pittura di F.P.*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms., Di Rosa 8].
FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi Scultori (secolo XVI)*, Trento, 1967.
- 1968 BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools*, 3 voll., London, 1968.
BRUNO PASSAMANI, *Di alcuni dipinti romaniniani nel Trentino*, in «Arte Lombarda», XIII, 1968, 2, pp. 55-62.

- 1969 MARIA PIA BILLANOVICH, *Una miniera di epigrafi e di antichità: il Chiostro maggiore di Santa Giustina a Padova*, in «Italia medioevale e umanistica», XII, 1969, pp. 201-224.
ADRIANO PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, «Storia e Letteratura», Roma, 1969.
- 1970 ALESSANDRO BALLARIN, *Tre disegni: Palma il Vecchio, Lotto, Romanino (e alcune osservazioni sul ruolo del Romanino al Buonconsiglio)*, in «Arte Veneta», XXIV, 1970 [ma stampato nel 1971], pp. 47-72.
GIULIO BRESCIANI ALVAREZ, *La Basilica di Santa Giustina nelle sue fasi storico-costruttive*, in *La Basilica di Santa Giustina. Arte e Storia*, Padova, 1970, pp. 65-165.
GIULIO CATTIN, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di Santa Giustina*, in «Benedectina», XVII, 1970, pp. 254-299.
CESARE GARBOLI, *Longhi, 1970* [riedito in Id., *Falbalas: immagini del Novecento*, «Saggi blu», Milano, 1990, pp. 29-34].
PIER VINCENZO MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, 1970, pp. 491-531 [riedito in PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, «Nuova cultura, 53», Torino, 1996, pp. 274-316].
ERICE RIGONI, *L'Arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, «Medioevo e Umanesimo, 9», Padova, 1970.
ANTONIO SARTORI, *Regesto di Santa Giustina*, in *La Basilica di Santa Giustina. Arte e Storia*, Padova, 1970, pp. 429-462.
- 1970-1971 ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano tenuto dal prof. Alessandro Ballarin nell'anno accademico 1970-71*, Università di Ferrara, Facoltà di Magistero, Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Anno Accademico, 1970-1971 [riedito in *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9» Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova), 2006, q.v., pp. 43-155].
- 1971 ALESSANDRO BALLARIN, *Considerazioni su una mostra di disegni veronesi del Cinquecento*, in «Arte Veneta», XXV, 1971 [ma stampato nel 1972], pp. 92-118.
MARIA TERESA FRANCO FIORIO, *Giovan Francesco Caroto*, Verona, 1971.
- 1972 GIANFRANCO CONTINI, *Memoria di Roberto Longhi*, in «L'approdo letterario», XVIII, 1972, 57, marzo, pp. 78-81 [riedito in GIANFRANCO CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, 1988, pp. 299-315].
- 1973 GIANFRANCO CONTINI, *Prefazione*, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, «I Meridiani», Milano, 1973, pp. IX-XX.
RENATO LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze, 1973.
LINO MORETTI, *G. B. Cavalcaselle: disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra, Istituto di storia dell'arte (Fondazione «Giorgio Cini»), Vicenza, 1973.
GIUSTINO PREVEDELLO, ANTONIO GIUSEPPE NOCILLI, PIO NOCILLI, *L'organo della basilica di Santa Giustina. Cenni storici e progetto di restauro*, Padova, 1973.
- 1974 PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Firenze, 1974.
OSCAR MISCHIATI, *I cataloghi di tre organari bresciani: Antegnati - Bolognini - Tonoli*, in «L'Organo», XII, 1974, pp. 47-64.
FELICE MURACHELLI, *Una ottocentesca guida inedita della Chiesa Maggiore delle Grazie*, in *Studi in onore di Luigi Fossati*, «Fonti e studi, 5», Società per la storia della Chiesa a Brescia, Brescia, 1974, pp. 185-193.

- 1976 GIANFRANCO CONTINI, *Rinnovamento del linguaggio letterario*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento, atti dell'VIII congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana: New York, 25-28 aprile 1973*, a cura di VITTORE BRANCA, OLGA RAGUSA, CLEMENTS ROBERT, "Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie I, Storia, letteratura, paleografia, 128", Firenze, 1976 [riedito in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, 1988, pp. 109-122].
- 1977 CAMILLO BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per il 1976", 2 voll., Brescia, 1977.
GAETANO PANAZZA, *Aggiunte al catalogo di G. Romanino e di V. Foppa*, in «Brixia Sacra», n.s., XII, 1977, 3-4, Maggio-Luglio, pp. 65-74.
ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di ELISA GROSSATO, Vicenza, 1977.
- 1977-1978 PIERO TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, 2 voll., I: *I dipinti dal XII al XV secolo (1977)*, II: *I dipinti dal XV al XVIII secolo (1978)*, Genova, 1977-1978.
- 1978 GEORGE KAFTAL, FABIO BISOGNI, *Saints in Italian Art. 3. Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze, 1978.
- 1979 AVE APPIANO CAPRETTINI, *Letture dell'Annunciazione. Fra semiotica e iconografia*, Torino, 1979.
GIANFRANCO CONTINI, *Varianti del Caravaggio. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in «Il Corriere della Sera», 7 novembre 1979 [riedito in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, 1988, pp. 346-368].
ROBERTO GEROLA, *Saggio su Giovanni Linzo (scultore perghinese, 1499?-1559)*, Pergine, 1979.
- 1981 VALERIO GUAZZONI, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia, 1981.
GIOVANNI PREVITALI, *Ritratti di critici contemporanei, R.L.*, in «Belfagor», XXXVI, 1981, 2, pp. 159-186 [riedito con il titolo *Roberto Longhi, profilo biografico, in L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, "Universale arte e spettacolo, 68", Roma, 1982, pp.141-170].
- 1982 GIOVANNA CARLEVARO, *Materiale per lo studio di Bernardo Zenale*, in «Arte Lombarda», n.s., 1982/3, 63, pp. 3-126 (l'intero fascicolo).
GIOVANNI ROMANO, *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, «maniera»*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1982, 17: *Cinquecento eccentrico. Itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica*, pp. 5-27 [edito anche con il titolo *Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e "maniera"*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, "Universale arte e spettacolo, 68", Roma, 1982, pp. 171-208; e successivamente in *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, "Saggi. Arti e lettere", Roma, 1998, pp. 25-38].
MARCO TANZI, *Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1982, 17: *Cinquecento eccentrico. Itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica*, pp. 49-56.
- 1984 RICHARD COCKE, *Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné*, London, 1984.
GIOVANNI LUNARDI, *L'ideale monastico di Ludovico Barbo*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto, atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443), Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982*, a cura di FRANCESCO GIOVANNI BATTISTA TROLESE, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984, pp. 59-71.
OSCAR MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, in «l'Organo», XXII, 1984, pp. 23-75.
ALESSANDRO NOVA, *Le ante d'organo di Santa Maria Maggiore a Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXIII, 1, 1984, pp. 5-16.
CHIARA PARISIO, *Il Moretto secondo Cavalcaselle*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per il 1984 [ma stampato nel 1985], pp. 99-120.

- 1984-1985 OSCAR MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale: G.B. Facchetti*, in «L'Organo», XXII, 1984, pp. 23-160; XXIII, 1985, pp. 59-231 (*Organari a Cremona*).
- 1985-1986 FRANCESCO FRANGI, *Altobello Melone*, tesi di laurea [relatore Prof. MIKLÓS BOSKOVITS], Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, anno accademico 1985-1986.
- 1986 MINA GREGORI, *Riflessioni sulla pittura bresciana della prima metà del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1986, pp. 7-16.
 VALERIO GUAZZONI, *Temi religiosi e contenuti devozionali*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1986, pp. 17-31.
 CHIARA PARISIO, *La pittura bresciana nella letteratura artistica*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1986, pp. 259-265.
 BRUNO PASSAMANI, *Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1986, pp. 205-216.
 ROSSANA PRESTINI, *La chiesa di Sant'Alessandro in Brescia. Storia ed arte*, Brescia, 1986.
 --- *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1986.
- 1987 FRANCO BARBIERI, *Vicenza, città di palazzi*, Cinisello Balsamo (Milano), 1987.
 FRANCESCO FRANGI, *Pittura a Crema. Da Vincenzo Civerchio a Mauro Picenardi*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1987, pp. 245-310.
 ENRICO MARIA GUZZO, *La pittura del tardo manierismo bresciano a Bergamo*, in «Brixia Sacra», n.s., XXI, 1987, pp. 133-138.
 LEO STEINBERG, "How Shall This Be?" *Reflections on Filippo Lippi's "Annunciation" in London*, in «Artibus et Historiae», VIII, 1987, 16, pp. 25-53.
 GIULIANA TOMASELLA, *La "militanza futurista" di Roberto Longhi*, in «Op. cit.», 70, 1987, Settembre, pp. 37-48.
- 1988 ALESSANDRO BALLARIN, *La cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia*, comunicazione letta nell'ambito della "Seconda giornata di studio sulla pittura padana tra Quattro e Cinquecento", 22 giugno 1988, organizzata dal Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università degli Studi di Padova, Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, sala del Guariento [successivamente, il 16 febbraio 1989 alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Siena; il 6 ed il 7 aprile 1989 alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Milano; il 3 maggio 1990 alla Scuola Normale Superiore di Pisa; ora edito in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9" Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova), 2006, pp. 157-194, q.v.].
 PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino: il Moretto da Brescia*, Brescia, 1988.
 FRANCESCO FRANGI, *Sulle tracce di Altobello giovane*, in «Arte Cristiana», LXXVI, 1988, 729, Novembre-Dicembre, pp. 389-404.
 CESARE GARBOLI, *Breve storia del giovane Longhi*, prefazione in ROBERTO LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, 3ª ed., Firenze, 1988 [1ª ed. postuma a cura di ANNA BANTI: Firenze, 1980; il saggio di Garboli riedito in Id., *Scritti servili*, "Saggi brevi, 5", Torino, 1989, pp. 165-207].
 VALERIO GUAZZONI, *De potestate Pontificis. Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino, il Moretto*, scritti di GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, MINA GREGORI, BRUNO PASSAMANI, PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, RENATA STRADIOTTI, ELENA LUCCHESI RAGNI, ANDREA BAYER, GRAZIETTA BUTAZZI, ELVIRA CASSA SALVI, VALERIO GUAZZONI, CHIARA PARISIO, VALERIO TERRAROLI, ANTONIO VANNUGLI, CARLO ZANI, catalogo della mostra, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-20 novembre 1988, Bologna, 1988, pp. 264-272.
 DONATA LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, "Saggi, 705", Torino, 1988.

- *Veronese e Verona*, catalogo della mostra a cura di SERGIO MARINELLI, Verona, Museo di Castelvecchio, 1988.
- 1989 ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo, un pittore "antiquario" di fine Quattrocento*, "Quaderni del seminario di Storia dell'arte moderna, 2", Padova, 1989.
CRISTINA MONTAGNANI, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e sullo stile di Roberto Longhi*, Pisa, 1989.
--- *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di GIANNI CARLO SCIOLLA, Lodi, Museo Civico, Chiesa di San Cristoforo, Tempio dell'Incoronata, 7 ottobre - 17 dicembre 1989, Milano, 1989.
- 1990 ALESSANDRO BALLARIN, *Profilo del Savoldo*, comunicazione presentata nell'ambito del convegno *Savoldo e la cultura figurativa del suo tempo tra Veneto e Lombardia*, Brescia, Refettorio del convento dei Padri Saveriani in San Cristo, 25-27 maggio 1990 [organizzato in occasione della mostra *Giovanni Gerolamo Savoldo, tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990, poi Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno-3 settembre 1990; ora edito in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9" Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova), 2006, q.v., pp. 195-216].
FRANCESCO FRANGI, *I pittori anticlassici*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di MINA GREGORI, "I centri della pittura lombarda", Milano, 1990, pp. 26-39 (saggio), 251-264 (schede).
GAETANO PANAZZA, *Le basiliche paleocristiane e le Cattedrali di Brescia. Problemi e scoperte*, contributi di CLARA STELLA, introduzione di GIANNI CAPRA, Brescia, 1990.
- 1991 GIOVANNI AGOSTI, *Sui gusti di Altobello Averoldi, in Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra a cura di ELENA LUCCHESI RAGNI e GIOVANNI AGOSTI, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 25 giugno - 31 ottobre 1991, Brescia, 1991, pp. 55-80.
FRANCESCA DE GRAMATICA, *Fonti figurative nella cantoria di Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi in Santa Maria Maggiore*, in «Studi trentini di scienze storiche», serie II, LXX, 1991, pp. 217-274.
CESARE GARBOLI, *Longhi scrittore*, in «Paragone Letteratura», XLII, 1991, 26, pp. 162-167.
GINO ANGELICO SCALZI, *La Basilica di Santa Maria in Valvendra*, in *Convitto nazionale "Cesare Battisti" Lovere, 1891-1991. Arte, storia, prospettive per il futuro*, Clusone (Bergamo), 1991, pp. 9-149 [ried. in Idem, *De Basilica. Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, Lovere (Bergamo), 2009].
- 1992 GIOVANNI AGOSTI, CARLO ZANI, *Sul Moretto in casa Ugoni, in Il ritorno dei Profeti. Un ciclo di affreschi del Moretto per Brescia*, catalogo della mostra, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 16 dicembre 1992 - 31 gennaio 1993, Brescia, 1992, pp. 17-44.
SALVATORE CAPONETTO, *La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, 1992.
DOMINIQUE CORDELLIER, BERNADETTE PY, *Raphäel, son atelier, ses copistes, Inventaire général des Dessins italiens. V*, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts Graphiques, Paris, 1992.
CESARE GARBOLI, *Longhi lettore*, in «Autografo», n. s., IX, 1992, pp. 5-16.
GIORGIO FOSSALUZZA, *Proposte attributive per Paolo Pino ritrattista*, in *Paolo Pino teorico d'arte ed artista. Il restauro della pala di Scorzè*, a cura di A. Mazza, pubblicazione realizzata in occasione del restauro della pala d'altare della chiesa parrocchiale di Scorzè, Scorzè (Treviso), 1992, pp. 91-106.
FRANCESCO FRANGI, *Il ciclo di Sant'Antonio nel percorso di Gerolamo Romanino*, in *Romanino in Sant'Antonio a Breno*, introduzione di VITTORIO EMILIANI, saggi di OLIVIERO FRANZONI, GABRIELLA FERRI PICCALUGA, FRANCESCO FRANGI, VINCENZO GHEROLDI, appendice di OTTORINO NONFARMALE, Brescia, 1992, pp. 57-75.

- 1993 ALESSANDRO BALLARIN, *Girolamo di Romano, dit Romanino, "La Vierge à l'Enfant", "Portrait d'homme en armure", "Portrait d'homme", "La Vierge à l'Enfant avec deux donateurs"; Alessandro Bonvicino, dit Moretto, "Portrait d'homme à la clepsydre"*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars - 14 juin 1993, Paris, 1993, pp. 391-397, 423-426 [2^a ed. riveduta e corretta: pp. 443-449, nn. 68-71, pp. 475-478, n. 82; riedito in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9" Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova), 2006, *q.v.*, pp. 255-285].
CESARE GARBOLI, CRISTINA MONTAGNANI [a cura di], *Bernard Berenson-Roberto Longhi, Lettere e scartafacci 1912-1957*, con un saggio di GIACOMO AGOSTI, "Piccola Biblioteca, 313", Milano, 1993.
--- *Le dessin à Vérone aux XV^e et XVI^e siècles*, catalogo della mostra a cura di HÉLÈNE SUEUR, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 7 ottobre - 13 dicembre, 1993, Paris, 1993.
- 1994 REMO CROSATTI, OSCAR MISCHIATI, LUIGI SALVETTI, *La vita musicale in S. Giovanni Evangelista a Brescia, appunti per una ricerca*, Brescia, 1994.
FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi a Trento: aggiunte al catalogo*, in «Paragone», 1994, 44-46, pp. 81-88.
PIER VINCENZO MENGALDO, *Novecento*, "La nuova scienza. Serie di linguistica e critica letteraria", Bologna, 1994 [vedi le pp. 185-190 e 364-368].
ALESSANDRO NOVA, *Girolamo Romanino*, "Archivi di arte antica", Torino, 1994.
FRANCO MORO, *Per Altobello giovane*, in «Arte Cristiana», LXXXII, 1994, 760, Gennaio-Febbraio, pp. 13-20.
--- *Le stanze del cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 18 giugno - 9 ottobre 1994, Milano, 1994.
- 1995 GUIDO BELTRAMINI, *Architetture di Andrea Moroni per la Congregazione Cassinese: due conventi bresciani e la basilica di Santa Giustina a Padova*, in «Annali di architettura», VII, 1995, pp. 63-94.
MARIA BELTRAMINI, *Sanmicheli e la chiesa di San Giorgio in Braida a Verona*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, atti del convegno a cura di HOWARD BURNS, CH. L. FROMMEL, LIONELLO PUPPI, Milano, 1995, pp. 106-117.
TOMMASO CASANOVA, *Gli organi delle cattedrali di Brescia dalle origini all'età di Costanzo Antegnati*, in OSCAR MISCHIATI [a cura di], *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Bologna, 1995, pp. 165-254.
CESARE GARBOLI, *Prefazione*, in ROBERTO LONGHI, *I preparatori del naturalismo [1911]*, in *Il palazzo non finito: saggi inediti 1910-1926*, a cura di FRANCESCO FRANGI, CRISTINA MONTAGNANI, con prefazione di C. G. e un saggio di MINA GREGORI, Milano, 1995, pp. 1-67, *q.v.*.
OSCAR MISCHIATI [a cura di], *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Bologna, 1995.
BRUNO PASSAMANI, *Un tajapreda paduano*, in *Il Castello del Buonconsiglio, I, Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di ENRICO CASTELNUOVO, Trento 1995, pp. 297-331.
GIULIANA TOMASELLA, *Avanguardia in crisi nel dibattito artistico tra le due guerre*, "Lecture e ricerche francesi, 10", Padova, 1995.
- 1995-1996 LUISA MASÈ, *La 'peste luterana' contagia un notaio. I processi per eresia a carico di Leonardo Colombini (1564-1579)*, tesi di laurea, Università degli studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere (rel. prof.ssa S. SEIDEL MANCHI), a. a. 1995-1996, pp. 266-267.
- 1996 GIACOMO AGOSTI, *Altri materiali sulla giovinezza di Roberto Longhi: qualche esempio e alcune prospettive di lavoro*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni», IV, 1996, 1/2, pp. 1475-484.
CESARE ALPINI, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Bergamo, 1996.
CHIARA PARISIO, *Di un libro sul Romanino e dei rapporti tra il pittore e Calisto Piazza*, in «Arte Cristiana», LXXXIV, 1996, 773, marzo-aprile, pp. 153-155.

- 1997 MASSIMILIANO CAPELLA, *Tra rinnovamento e tradizione: note per la ridefinizione della vicenda artistica e biografica di Floriano Ferramola*, in «Artes», 1997, 5, pp. 85-110.
 CATERINA FURLAN, *Aspetti del mecenatismo artistico dei conti di Spilimbergo tra Quattro e Cinquecento*, in *Il Coro ligneo del Duomo di Spilimbergo 1475-1477: storia, restauro, documentazione iconografica*, a cura di CATERINA FURLAN, PAOLO CASADIO, ELIO CIOL, Tavagnacco (Udine), 1997, pp. 1-16.
 HEINZ WIDAUER, *Italianische Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Linz, 1997.
- 1998 BARBARA AGOSTI, *Lungo la Paullese 2 (verso Milano)*, in BARBARA AGOSTI, GIOVANNI AGOSTI, CARL BRANDON STREHLKE, MARCO TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, "Opuscoli a cura di Sandro Lombardi, 10", Brescia, 1998, pp. 125-141.
 GIACOMO AGOSTI, *Una maschera longhiana*, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno a cura di A. C. TOMASI, Legnago-Verona 1997, Venezia, 1998, pp. 197-205.
 STEFANIA BUGANZA, *Floriano Ferramola rivisitato*, in «Arte Cristiana», LXXXVI, 1998, 785, pp. 121-138.
 FRANCESCO FRANGI, *Francesco Cairo*, Milano, 1998.
 PIER VINCENZO MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, "Variantine", Torino, 1998.
- 1999 FRANCESCA DE GRAMATICA, *V. e Gian Gerolamo Grandi*, in *"La bellissima maniera": Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, a cura di ANDREA BACCHI, LIA CAMERLENGO, MANFRED LEITHE-JASPER, Trento, 1999, pp. 185-191.
 MONICA IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Gussago (Brescia), 1999.
 GIANNI MEZZANOTTE, VALENTINO VOLTA, PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, ROSSANA PRESTINI, IVO PANTEGHINI, *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia, 1999.
 GABRIELE NEHER, *Moretto and Romanino: Religious Painting in Brescia 1510-1550; Identity in the Shadow of La Serenissima*, Ph. D. Thesis, University of Warwick, 1999.
 CHIARA PARISIO [a cura di], *La pittura bresciana dei secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovan Battista Cavalcaselle*, "Quaderni della Biblioteca, 6", Brescia, 1999.
- 2000 CESARE ALPINI, *Cremaschi in asta e altrove*, in «Insula Fulcheria», XXX, 2000, pp.137-178.
 SANDRO CORRADINI, *Note sul cardinale Latino Orsini fondatore di San Salvatore in Lauro ed il suo elogio funebre*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi, Roma, Collegio Sant'Antonio Antonianum, 23-25 ottobre 1997, a cura di FABIO BENZI, con la collaborazione di CLAUDIO CRESCENTINI, "Arte e committenze pontificie", Roma, 2000, pp. 123-141.
 FRANCESCO FRANGI, *Diario di viaggio di Roberto Longhi*, in *Tesori ritrovati. Dai gioielli degli Assiri ai segreti di Paolina, le più clamorose scoperte archeologiche e artistiche raccontate dal Sole 24 Ore della Domenica*, a cura di MARCO CARMINATI, Milano, 2000, pp. 275-285.
 GABRIELE NEHER, *Moretto and the Congregation of S. Giorgio in Alga 1540-1550: fashioning a visual identity of a religious Congregation*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di Mary Rogers, con una introduzione di JOANNA WOODS-MARSDEN, Cambridge (Mass.), 2000, pp. 131-147.
- 2001 GIOVANNI AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra, "Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. LXXXVII", Firenze, 2001.
 FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, in Donatello e il suo tempo. Il bronretto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra, Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001, Milano, 2001, pp. 261-299.
- 2002 ELENA BUGINI, *Sugli strumenti musicali intagliati ed intarsiati del Rinascimento bresciano: note a margine di uno storico dell'arte*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXVI, 2002 [2003], pp. 87-118.
 GIOVANNI CIGALA, *Il Romanino ritrovato e la Comunità Montecclarese nel XVI sec.*, Montichiari (Brescia), 2002.

- FLAVIO DASSENSO, *Bellissimi organi bresciani. Un inestimabile patrimonio sonoro e visivo*, Provincia di Brescia, Assessorato alla Cultura, "Quaderni, 5", Brescia, 2002.
- MICHELE DI MONTE, *Grandi, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, 2002, pp. 515-518.
- GIOVANNI SILINI, VINCENZA MOSCA [a cura di], GIOVANNI CONTI, *Cronologia di Lovere. Particolarità notabili e sue vicende, Compilate ed Accresciute da Conti Prete Giovanni nell'anno MDCCCXL. Dietro la scorta degli antichi manoscritti del M. R. Sig.r D. Rusticiano Barboaglio, Fu già Parroco di Lovere*, ms. 1840, Biblioteca Comunale, Lovere, Fondo Marinoni, ed. a cura di G. S., trascrizione a cura di V. M., Clusone, 2002.
- *Da Bergognone a Tiepolo. Scoperte e restauri in Provincia di Bergamo*, catalogo della mostra a cura di SIMONE FACCHINETTI, Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 16 novembre 2002 - 16 febbraio 2003, "I Quaderni del Museo Bernareggi", Milano, 2002.
- 2003
- GIOVANNI AGOSTI, nota di chiusura in «Solchi», VII, 2003, 1-2, Settembre, pp. [108-111].
- IORELLA FRISONI, FRANCESCO DE LEONARDIS, ROSSANA PRESTINI, *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, Brescia, 2003.
- JOHN SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London, 2003.
- *Vincenzo Foppa*, catalogo commemorativo della mostra *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, Brescia, Santa Giulia, Museo della Città, 3 marzo - 30 giugno 2002, a cura di GIOVANNI AGOSTI, MAURO NATALE, GIOVANNI ROMANO, Milano, 2003.
- *Testori a Brescia. Da Ceruti a Foppa*, catalogo della mostra, Brescia, Palazzo Martinengo, 21 dicembre 2003 - 14 marzo 2004, Cinisello Balsamo (Milano), 2003.
- 2004
- ELENA BUGINI, *La mostra d'organo nel progetto di Stefano Lamberti, Il rinnovamento della cattedrale di Santa Maria de Dom tra XV e XVI secolo*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, catalogo della mostra a cura di MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Duomo Vecchio, 28 marzo - 9 maggio 2004, Brescia, 2004, pp. 61-63.
- MASSIMILIANO CAPELLA, *L'Annunciazione di Floriano Ferramola*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, catalogo della mostra a cura di MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Duomo Vecchio, 28 marzo - 9 maggio 2004, Brescia, 2004, pp. 49-53.
- PAUL DAVIES, DAVID HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano, 2004.
- ELENA LUCCHESI RAGNI, *I Santi Faustino e Giovita del Moretto, Il rinnovamento della cattedrale di Santa Maria de Dom tra XV e XVI secolo*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, catalogo della mostra a cura di MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Duomo Vecchio, 28 marzo - 9 maggio 2004, Brescia, 2004, pp. 55-59.
- MASSIMO MORETTI, *La caduta del Mago*, in *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, a cura di STEFANIA MACIOCIE, Roma, 2004, pp. 46-104.
- AMALIA PACIA, *Il restauro della cassa d'organo e delle ante: indagini preliminari e alcune considerazioni, Il rinnovamento della cattedrale di Santa Maria de Dom tra XV e XVI secolo*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, catalogo della mostra a cura di MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Duomo Vecchio, 28 marzo - 9 maggio 2004, Brescia, 2004, pp. 79-83.
- MARCO ROSSI, *Il rinnovamento della cattedrale di Santa Maria de Dom tra XV e XVI secolo*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, catalogo della mostra a cura di MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Duomo Vecchio, 28 marzo - 9 maggio 2004, Brescia, 2004, pp. 15-19.
- MARCO ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, Milano, 2004.
- CESARINO RUINI, *Guido d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, pp. 381-385.
- MARCO TANZI, *Siparietti cremonesi*, in «Prospettiva», 2004 [ma stampato nel 2005], 113-114, Gennaio-Aprile, pp. 117-161.

- *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, catalogo della mostra a cura di MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Duomo Vecchio, 28 marzo - 9 maggio 2004, Brescia, 2004.
- *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra a cura di MINA GREGORI e ANDREA BAYER, Museo civico Ala Ponzone, 14 febbraio-2 maggio 2004, poi New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 maggio - 15 agosto 2004, Cremona, 2004.
- 2005 GIOVANNI AGOSTI, *Di un libro su Paolo da Caylina il giovane*, in «Prospettiva», n.119-120, 2005, Luglio-Ottobre, pp. 165-180.
- GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005.
- GUIDO BELTRAMINI, *Cinque progetti, sette architetti: la fabbrica cinquecentesca della basilica di Santa Giustina a Padova*, in *Santa Giustina e il primo Cristianesimo a Padova*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA NANTE, Padova, 27 novembre 2004 - 27 febbraio 2005, Padova 2004, pp. 67-78.
- SIMONE FACCHINETTI, *Longhi, Roberto* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, vol. LXV, Roma, 2005, pp. 668-676.
- VINCENZO GHEROLDI, *Tre schede tecniche sul cantiere di Romanino a Bienno*, in PAOLA CASTELLINI, MARCO ROSSI (a cura di), *La chiesa di Santa Maria Annunciata a Bienno*, atti della giornata di studi (Bienno, 28 ottobre 2000), Brescia, 2005, pp. 69-98.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, 2005.
- UGO RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati organari*, "Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»", per l'anno 2002", Brescia, 2005.
- 2006 ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9" Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova), 2006.
- STEFANIA BUGANZA, CRISTINA PASSONI, *Regesto e cronologia*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra a cura di LIA CAMERLENGO, EZIO CHINI, FRANCESCA DE GRAMATICA, FRANCESCO FRANGI, Trento, Castello del Buonconsiglio 29 luglio - 29 ottobre 2006, Milano, 2006, pp. 398-431.
- FRANCESCO FRANGI, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra a cura di LIA CAMERLENGO, EZIO CHINI, FRANCESCA DE GRAMATICA, FRANCESCO FRANGI, Trento, Castello del Buonconsiglio 29 luglio - 29 ottobre 2006, Milano, 2006, pp. 14-47.
- ALBERTO ZAINA, *La memoria storica dell'opera di Girolamo Cavalli umanista, nell'editoria e nell'arte per San Lorenzo Giustiniani (A cinquecento anni dall'edizione degli "Opera Omnia" di Lorenzo Giustiniani - parte seconda)*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2006 [stampa 2009], pp. 155-2006.
- *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra a cura di LIA CAMERLENGO, EZIO CHINI, FRANCESCA DE GRAMATICA, FRANCESCO FRANGI, Trento, Castello del Buonconsiglio 29 luglio - 29 ottobre 2006, Milano, 2006.
- 2007 GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer. originali, copie, derivazioni*, "Inventario generale delle stampe del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, I", Firenze, 2007.
- FIGURELLA FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani tra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera: i grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra a cura di ELENA LUCCHESI RAGNI, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007 - 4 maggio 2008, Milano, 2007, pp. 81-95.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *"Officina ferrarese. Un omaggio a Roberto Longhi*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di ALESSANDRO BALLARIN, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 8", Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova, 6 voll., VI: *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il "camerino delle pitture"*, atti del convegno di studi, Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001, Cittadella (Padova), 2007, pp. 5-20.

- ROMEO SECCAMANI, *La pittura del Romanino: lo Sposalizio della Vergine del Duomo di Brescia*, in «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», ser. 3ª, XII, 2007, nn. 1-2: *Inquirere Veritatem. Studi in memoria di mons. Antonio Masetti Zannini*, 2 voll. a cura di GABRIELE ARCHETTI, II, pp. 929-946.
- 2007-2010 ALESSANDRO PARIS, *Dissenso religioso e libri proibiti nel principato vescovile di Trento tra fine Quattrocento e inizio Seicento*, Università degli Studi Di Trento, Scuola di Dottorato in Studi storici, Dipartimento di Scienze umane e sociali (rel. prof.ssa OTTAVIA NICCOLI), XXIII ciclo, 2007-2010.
- 2008 GUIDO BELTRAMINI, *Andrea Palladio 1508-1580*, in *Palladio*, a cura di GUIDO BELTRAMINI e HOWARD BURNS, Venezia, 2008, pp. 2-15; 16-19 [1. *Nato a Padova*].
SIMONE FACCHINETTI, *Dal "Maestro Raro" al "Carlo Braccesco"*, in ROBERTO LONGHI, *Carlo Braccesco*, a cura di S. F. "Biblioteca di scrittori italiani", Parma, 2008, pp. VII-XLIX.
SIMONE FACCHINETTI, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi - Roberto Longhi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di MARIO D'ONOFRIO, Modena, 2008, pp. 201-106.
GIANCARLO PETRELLA, *Varianti iconografiche nella Legenda de sancto Faustino e Iovita (Brescia, Battista Farfengo, 1490)*, in *Il libro fra autore e lettore. Atti della terza giornata di studi Libri e Lettori a Brescia tra Medioevo ed età Moderna*, a cura di VALENTINA GROHOVAZ, Brescia, 2008, pp. 261-280.
--- *Amico Aspertini 1474-1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra a cura di ANDREA EMILIANI, DANIELA SCAGLIETTI KELESCIAN, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Milano, 2008.
- 2009 GIOVANNI AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini, "Sine Titulo, 1"*, Milano, 2009.
MARCO ALBERTARIO, *Per un orientamento bibliografico*, GINO ANGELICO SCALZI, *De Basilica. Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, Lovere (Bergamo), 2009, pp. 223-247.
MASSIMO BISSON, *Santa Giustina di Padova e San Giorgio Maggiore di Venezia: musica, architettura e liturgia in due grandi monasteri benedettini del Veneto*, in «I luoghi e la musica», 2009, pp. 129-148.
CLAUDIO CRISTANI, *L'organo e la musica nella Cattedrale di S. Andrea in Asola*, in *In laudabile et optima forma. L'organo della cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi*, a cura di RICCARDO GOBBI, ANDREA LUI, LUCIA MOLINARI, Mantova, 2009, pp. 37-46.
SIMONE FACCHINETTI, *Il primo articolo di Roberto Longhi per «La Voce»*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici* a cura di GIOVANNI AGOSTI, GIUSEPPE DARDANELLO, GIOVANNA GALANTE GARRONE, ADA QUAZZA, Savigliano (Cuneo), 2009, pp. 76-77.
ANTONELLA MADELLA, *Profeti e Sibille: il tema dell'antico tra echi classici e nuova sensibilità*, in *In laudabile et optima forma. L'organo della cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi*, a cura di RICCARDO GOBBI, ANDREA LUI, LUCIA MOLINARI, Mantova, 2009, pp. 125-137.
STEFANO LODI, *San Giorgio in Braida. Architettura e arti figurative a Verona nel Cinquecento*, Verona, 2009.
--- *In laudabile et optima forma. L'organo della cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi*, a cura di RICCARDO GOBBI, ANDREA LUI, LUCIA MOLINARI, Mantova, 2009.
- 2010 GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, MARCO TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra a cura di G. A., J. S., M. T., Rancate (Mendrisio), Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011, Milano, 2010, pp. 21-69.
--- *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I: Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCA ROSSI, Milano, 2010.
- 2011 MARIA CRISTINA BANDERA, ELISABETTA FADDA, *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927*, "Opere inedite di cultura, 23", Università degli studi di Parma, Facoltà di Architettura, Cremona, 2011.

- 2011-2012 SERENA QUAGLIAROLI, «*Laudate Dominum in chordis et organo*»: *iconografia delle portelle d'organo*, tesi di laurea magistrale in Arti visive, Università degli Studi di Bologna (relatore prof.ssa SONIA CAVICCHIOLI), a.a. 2011/2012.
- 2012 ANDREA AFRIBO, *Lingua e stile di Roberto Longhi*, in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di CHIARA SCHIAVON e ANDREA CECCHINATO, Università di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL), Padova, 2012, pp. 507-521.
 MASSIMO BISSON, «*Meravigliose macchine di giubilo*». *L'architettura e l'arte degli organi a Venezia*, «Saggi e profili di arte veneta, 2», Venezia, 2012.
 MIGUEL FALOMIR, *Tiziano: San Juan Bautista*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 novembre 2012 - 10 febbraio 2013, «Serie uno, 7», Madrid, 2012.
 CARLO SABATTI [a cura di], *Organi storici bresciani*, Roccafranca (Brescia), 2012.
 --- *Bramantino a Milano*, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, MARCO TANZI, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio - 25 settembre 2012, Milano, 2012.
- 2013 ALESSIA COTTI, *I santi all'assedio: nascita e fortuna di una leggenda comunale tra XV e XVIII secolo*, in «*El patron di tanta alta ventura*». *Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia*, atti della giornata di studi a cura di ENRICO VALSERIATI, SIMONE SIGNAROLI, Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti, 3 giugno 2011, Travagliato (Brescia), 2013, pp. 121-143.
 FILIPPO PIAZZA [a cura di], *Museo Camuno di Breno. Guida ai dipinti*, Torino, 2013.
 MASSIMO NEGRI, *Tra arte ed eresia: Giovanni Linzo, uno scultore trentino nella Svizzera di metà Cinquecento*, in «*Studi trentini. Arte*», XC, 2013, I, pp. 39-72.
 BARBARA MARIA SAVY, *Copiando Dürer, Tiziano, Raffaello. Girolamo dal Santo nella cappella dell'Immacolata in San Francesco Grande*, in «*Musica e Figura*», 2013, 2, pp. 57-69.
 --- *Tiziano*, catalogo della mostra a cura di CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo - 16 giugno 2013, Cinisello Balsamo (Mi), 2013.
- 2013-2014 MASSIMO BISSON, *Controriforma e spazio liturgico: i cori della basilica di Santa Giustina di Padova*, in «*Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*», tomo CLXXII 2013-2014, pp. 441-517.
- 2014 GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, *Il malinteso Luini*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014, 2 voll. [I: catalogo; II: itinerari], Milano, 2014, pp. 17-28.
 GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, 12. *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014, 2 voll. [I: catalogo; II: itinerari], Milano, 2014, I, pp. 295-303.
 --- *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNI AGOSTI e JACOPO STOPPA, Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio, 2014, 2 voll. [I. *Catalogo*; II. *Itinerari*], Milano, 2014.
 MASSIMO NEGRI, *Vincenzo e Giangirolamo Grandi: scultori di pietra e di bronzo nel Cinquecento Veneto*, con un contributo di STEFANO VOLPIN, Trento, 2014.
 SERENA QUAGLIAROLI, *Le ante d'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza: iconografia musicale nel cammino della Redenzione*, in «*Bollettino Storico Piacentino*», Anno CIX, II, 2014, Luglio-Dicembre, pp. 177-192.
 --- *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Italian Paintings from the 14th to 16th century*, edited by SONIA CHIODO and SERENA PADOVANI, vol. III, Firenze, 2014.
- 2015 ALBERTO ZAINA, *A cinquecento anni dalla costruzione di San Pietro in Oliveto*, abstract della lettura tenuta presso l'Ateneo di Scienze e Lettere di Brescia, 20 febbraio 2015.

INDICE DEI NOMI

A

AFRIBO ANDREA: 30 (n. 61)
AGOSTI BARBARA: 8 (n. 22)
AGOSTI GIACOMO: 27 (nn. 50 e 52)
AGOSTI, GIOVANNI: 2 (n. 3), 4 (n. 7, 8), 8 (n. 22), 11 (e nn. 30, 32), 19 (nn. 21, 22), 38 (n. 25), 46 (n. 57), 49 (n. 70), 56 (nn. 97, 98)
AGOSTINO (sant'): 7, 8 (n. 20), 14, 17
ALBERTARIO MARCO: 22 (n. 33), 25 (n. 47), 27 (n. 54)
ALBERTI LEON BATTISTA: 39
ALESSANDRINI GIOVAN FRANCESCO (consigliere vescovile): 41 (n. 42)
ALPINI CESARE: 8 (n. 22), 38 (n. 25)
ALTDORFER ALBRECHT: 19, tav. 21
ALVISE DI SALISBURGO: 34 (n. 3)
AMADORE GIUSEPPE: 14
ANDREA DA CARRARA: 33 (n. 2)
ANTEGNATI (famiglia): 1, 7
ANTEGNATI BARTOLOMEO: 15 (n. 2)
ANTEGNATI GIOVAN GIACOMO: 2 (n. 4), 7, 9, 10 (n. 29), 13, 14, 20, 48, 56
ARETINO PIETRO: 7 (e n. 17), 56
ARIOSTO LUDOVICO: 56
ASPERTINI AMICO: 39 (n. 29)
AVEROLDI ALTABELLO (vescovo di Pola): 4 (n. 8), 37
AVEROLDI BARTOLOMEO (vescovo di Calamona): 50
AVEROLDI MARIO (monaco umiliato): 50
AVEROLDO GIULIO ANTONIO: 11 (n. 32), 13, 14

B

BALBI-MAGNANI (collezione): 19
BALDORIA NATALE: 33 (n. 1)
BALLARIN ALESSANDRO: 3 (n. 6), 4 (n. 9), 5 (n. 12), 9 (n. 25), 18 (n. 17), 19 (n. 19), 23 (n. 38), 29 (n. 59), 38 (n. 28), 42, 44 (nn. 53, 54), 45 (nn. 55, 56), 46 (n. 57), 52 (n. 85), 55 (n. 91)
BANDERA MARIA CRISTINA: 27 (n. 50), 29 (n. 58)
BARBO LUDOVICO: 33 (n. 2)
BARBOGLIO RUSTICIANO: 22 (n. 31)
BAROCCHI PAOLA: 2 (n. 3), 30 (n. 61), 52 (n. 84)
BARTOLI FRANCESCO: 38 (e n. 26)
BARTSCH (VON) ADAM: 9 (nn. 23, 24), 44, 46, 47 (e n. 57), 91, 92, tavv. 41, 48, 50, 52

BASAITI MARCO: 26, 30
BASTIANI LAZZARO: 38 (n. 27)
BATTISTA (speciale): 41
BAUDELAIRE CHARLES PIERRE: 26
BAYER ANDREA: 67
BECKER FELIX: 62
BEGNI REDONA PIER VIRGILIO: 3 (n. 5), 7 (n. 17), 9 (n. 25), 15 (n. 1), 23 (n. 38), 47 (n. 58)
BELLINI GENTILE: 2
BELLINI GIOVANNI: 5
BELTRAMINI GUIDO: 34 (n. 6), 39 (n. 34)
BELTRAMINI MARIA: 52 (n. 84), 53 (n. 88)
BENEDETTI MARIA: 39 (n. 34), 40 (n. 38)
BERENSON BERNARD: 23, 24 (e nn. 39, 41), 27 (e n. 50), 37 (n. 23), 43 (n. 51)
BERGOGNONE (AMBROGIO DA FOSSANO, detto): 5 (n. 13), 26, 28
BERTIGNOLLO GIOVANNI (calzolaio): 42 (n. 48)
BERTUSI GIOVAN BATTISTA: 47 (n. 58)
BESUTTI ANTONIO: 36 (n. 17)
BETTARINI ROSANNA: 2 (n. 3), 52 (n. 84)
BEZZI VINCENZO: 42 (n. 48)
BILLANOVICH MARIA PIA: 34 (n. 4)
BINOTTO MARGARET: 6 (n. 16)
BISOGNI FABIO: 50 (n. 71)
BISSON MASSIMO: 33 (n. 2), 34 (nn. 3, 9), 38 (n. 27)
BOCCACCINO BOCCACCIO: 17
BODE (VON) WILHELM: 25 (n. 46)
BOLOGNA FERDINANDO: 29 (n. 59)
BONA TOMMASO: 6, 29 (n. 54), 53
BONATTI GIUSEPPE: 39 (n. 33)
BORDONE PARIS: 30
BORENIUS TANCREDO: 22 (n. 32)
BOSELLI CAMILLO: 16 (n. 5), 19 (n. 21), 22 (n. 34), 51 (n. 77), 22 (n. 34)
BOSSAGLIA ROSSANA: 46 (n. 57)
BRACCESCO CARLO: 26 (n. 48)
BRAMANTE DONATO: 5, 17
BRAMANTINO (BARTOLOMEO SUARDI, detto): 2 (n. 3), 4 (e n. 8), 5, 9
BRESCIANI ALVAREZ GIULIO: 34 (n. 5)
BRIOSCO ANDREA (DETTO IL RICCIO): 34
BRIZIO ANNA MARIA: 54 (n. 90)
BROGNOLI PAOLO: 13, 14, 44 (n. 52), 48 (n. 63)
BRUGNOLI PIER PAOLO: 54 (n. 89)

BRUS ANTONIO (arcivescovo di Praga): 37
 BUGANZA STEFANIA: 13, 17 (n. 16), 33 (n. 1), 36 (n. 17),
 44 (n. 52), 51 (n. 79), 55 (nn. 91, 95)
 BUGATTO LEONE (priore dei canonici di San Giorgio
 in Alga): 8 (n. 21), 50, 51 (e n. 79), 52
 BUSIO TEODORO (consigliere vescovile): 41 (n. 43)

C

CAIRATI CARLO: 11 (n. 30)
 CALIARI CARLETTO: 13
 CANOSSA LUDOVICO (conte): 56
 CAPELLA MASSIMILIANO: 17 (n. 11), 19 (n. 22)
 CAPONETTO SALVATORE: 42 (n. 48)
 CAPRETTINI AVE APPIANO: 4 (n. 10)
 CARAVAGGIO (MICHELANGELO MERISI, detto): 24, 26
 CARBONI GIOVANNI BATTISTA: 13, 14
 CARCERERI LUIGI: 40, 41
 CARIANI (GIOVANNI de' BUSI, detto): 26, 30
 CARLEVARO GIOVANNA: 5 (n. 11)
 CAROTO GIOVAN FRANCESCO: 53 (n. 86)
 CAROTO GIOVANNI: 52 (n. 85), 53 (n. 86)
 CARPACCIO VITTORE: 47 (n. 58)
 CASANOVA TOMMASO: 15 (n. 2), 16 (nn. 4, 5), 44 (n. 52),
 48 (n. 62)
 CASARIN RENATA: 44 (n. 51)
 CATENA VINCENZO: 26, 30
 CATTIN GIULIO: 34 (n. 2)
 CAVACCIO GIACOMO: 33 (n. 1), 34 (n. 8)
 CAVALCASELLE GIOVAN BATTISTA: 19 (n. 19), 20, 20-
 22, 25 (e n. 46), 27 (e n. 52), 28, 45 (n. 55),
 54 (n. 89)
 CAVALLI GIROLAMO (priore dei canonici di San Gior-
 gio in Alga): 50
 CAYLINA (DA) PAOLO: 2, 3, 4, 5, 6, 13, tavv. 31, 32
 CECCHI EMILIO: 29 (n. 60)
 CERUTI (GIACOMO ANTONIO MELCHIORRE, detto il Pi-
 tocchetto): 12
 CESSI FRANCESCO: 39 (n. 34)
 CHIERICATO GIOVANNI: 38 (n. 25)
 CHINI EZIO: 38 (n. 23), 43 (n. 50)
 CICCOLINI GIOVANNI: 39 (nn. 30, 32), 40 (n. 40)
 CIGALA GIOVANNI: 55 (n. 94)
 CIVERCHIO VINCENZO: 17 (e n. 13), 28, 67
 CLESIO BERNARDO (principe vescovo di Trento): 39,
 40 (e n. 37)
 COCKE RICHARD: 52
 COLLARETA MARCO: 47 (n. 57)
 COLOMBINI LEONARDO (notaio): 42 (e n. 48)
 CONSOLATI SIMONE: 38 (n. 26)
 CONTARINI GIOVANNI: 47 (n. 58)
 CONTI GIOVANNI: 22 (n. 31)
 CONTINI GIANFRANCO: 26 (n. 48), 29 (n. 60)

CORDELLIER DOMINIQUE: 47 (n. 56)
 CORRADINI SANDRO: 51 (n. 81)
 COTTI ALESSIA: 17 (n. 7)
 COZZANDO LEONARDO: 13
 CRISTANI CLAUDIO: 36 (n. 17)
 CROSATTI REMO: 6 (n. 18), 11 (n. 31)
 CROWE JOSEPH ARCHER: 19 (n. 19), 21 (e n. 26), 45
 (n. 55), 54 (n. 89)

D

DA PONTE PIETRO: 37 (n. 20)
 DA POTENZA GIROLAMO: 34 (n. 8)
 DALL'OMBRA DAVIDE: 53 (n. 87)
 DALLA ROSA SAVERIO: 55 (n. 89)
 DASSENSO FLAVIO: 1 (n. 1)
 DAVIES PAUL: 54 (n. 88)
 DE GRAMATICA FRANCESCA: 39 (nn. 34, 36), 40 (n. 38)
 DE LEONARDIS FRANCESCO: 3 (n. 6), 4 (nn. 8, 9)
 DE NICOLÒ SALMAZZO ALBERTA: 34 (n. 4)
 DI MONTE MICHELE: 39 (n. 35)
 DONATELLO (DONATO DI NICOLÒ DI BETTO BARDI, det-
 to): 39
 DOTTI DAVIDE: 12
 DUGONI RITA: 49 (n. 67)
 DÜRER ALBRECHT: 43, 44, 46, 47 (e n. 57), tavv. 41,
 48, 50, 52

E

ELLESMERE (collezione): 19
 ERICANI GIULIANA: 52 (n. 85), 53 (n. 86)

F

FACCHETTI GIOVAN BATTISTA: 1, 7, 13, 14, 36
 FACCHINETTI SIMONE: 26 (n. 48), 27 (nn. 49, 51, 52)
 FADDA ELISABETTA: 27 (n. 51), 29 (n. 58)
 FAINO BERNARDINO: 3 (n. 4), 9 (n. 26), 10 (n. 28), 11
 (n. 32), 13, 14, 35 (e n. 13), 48 (e n. 61)
 FALOMIR MIGUEL: 6 (n. 16)
 FARA GIOVANNI MARIA: 9 (n. 23), 46 (n. 57)
 FARINATI PAOLO: 56
 FARINELLI ARTURO: 26
 FE D'OSTIANI LUIGI F.: 48 (n. 63)
 FENAROLI STEFANO: 3 (n. 4), 16 (n. 5), 22 (e nn. 32,
 33), 33 (n. 1), 44 (n. 52)
 FEROLDI GIACOMO: 16 (e n. 8)
 FERRAMOLA FLORIANO: 2, 3 (n. 4), 4, 5, 13, 14, 15 (e
 n. 1), 16 (e n. 5), 17, 19 (e n. 22), 21 (e n. 30),
 22, 26, 28, 48, tav. 1

FERRARI MARIA LUISA: 5 (n. 13), 29 (n. 59), 43 (n. 51)
 FIOCCO GIUSEPPE: 25 (e n. 45)
 FOPPA VINCENZO: 13, 15 (n. 1), 17, 18, 24, 26, 28
 FORESTI FILIPPO: 56 (e n. 97)
 FOSSALUZZA GIORGIO: 24 (n. 38)
 FRANCO FIORIO MARIA TERESA: 53 (n. 86)
 FRANGI FRANCESCO: 8 (n. 22), 18 (n. 17), 23 (n. 38),
 24 (nn. 41, 42), 27 (nn. 52, 54), 29 (n. 59), 38
 (n. 25), 43 (nn. 50, 51), 45 (n. 56), 55 (n. 93)
 FRISONI FIORELLA: 3 (n. 6), 4 (nn. 8, 9), 27 (n. 54)
 FRIZZONI GUSTAVO: 27 (e n. 53)
 FROMENTIN EUGÈNE: 26
 FURLAN CATERINA: 8 (n. 22)

G

GALEAZZI AGOSTINO: 51
 GAMBARA LATTANZIO: 55
 GAMBARA UBERTO: 51
 GANASSONI BERNARDINO (canonico di San Giorgio
 in Alga): 50 (n. 72)
 GANDINO ANTONIO: 14
 GARBOLI CESARE: 27 (n. 50), 29 (n. 60)
 GEROLA ROBERTO: 42 (n. 49)
 GHEROLDI VINCENZO: 48 (n. 66)
 GIANFRANCESCHI IDA: 13
 GIBERTI GIAN MATTEO: 50 (n. 72), 52 (e n. 82)
 GIORGIONE: 25 (n. 46), 26, 28, 30
 GIOVAN FRANCESCO ALESSANDRINI: 41 (n. 42)
 GIOVANNI D'ALEMAGNA: 14, 15 (n. 2)
 GIOVANNI DA MONTE: 8 (n. 22), 38 (n. 25)
 GIOVANNI DA PINEROLO (DA PAVIA): 13, 14, 16 (e n. 5),
 20
 GIROLAMO DA BRESCIA: 34
 GIROLAMO DA MONTENEGRO: 34 (n. 8)
 GISLIMBERTI ALDRIGHETTO (notaio): 40 (n. 38)
 GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI DETTO): 46 (n. 57), 52
 GOMBOSI GYÖRGY: 19 (n. 19), 22 (n. 34)
 GRANDI GIAN GIROLAMO: 39, 40
 GRANDI VINCENZO: 39, 40, 43
 GRASSI LUIGI: 29 (n. 59)
 GRAZIADEI GIROLAMO: 38 (n. 26)
 GREGORI MINA: 17 (n. 15)
 GROSSO MARSEL GIUSEPPE: 22 (n. 31)
 GUAZZONI VINCENZO: 8 (n. 21), 16 (n. 7), 50 (n. 74),
 51 (nn. 75, 78)
 GUERRINI PAOLO: 10 (n. 29), 16 (n. 5), 22 (n. 34),
 55 (n. 95)
 GUIDO D'AREZZO (monaco benedettino): 7 (e n. 19)
 GUZZO ENRICO MARIA: 27 (n. 54)

H

HELD OTTO (collezionista): 19 (e n. 19), tav. 12
 HEMSOLL DAVID: 54 (n. 88)

I

IBSEN MONICA: 55 (n. 95), 56 (n. 100)

J

JACOBSEN ÉMILE: 45 (n. 55)

K

KAFTAL GEORGE: 50 (n. 71)

L

LAMBERTI STEFANO: 2, 13, 16 (e n. 5), 17, 48
 LANZI LUIGI: 54 (n. 89)
 LECCISOTTI TOMMASO: 33 (n. 2)
 LEONARDO D'ALEMAGNA: 33 (e n. 3)
 LEVI DONATA: 22 (n. 31)
 LINZO GIOVANNI: 42 (n. 49)
 LODI STEFANO: 50 (n. 72)
 LOMAZZO GIOVANNI PAOLO: 2 (n. 3), 5 (n. 11), 10
 (n. 30)
 LOMBARDO (famiglia): 39
 LONGHI GIOVANNI: 27
 LONGHI ROBERTO: 5 (n. 13), 9 (n. 25), 15, 17 (n. 14),
 23-31, 44 (n. 54)
 LOTTO LORENZO: 24
 LUCCHESI RAGNI ELENA: 5 (n. 13)
 LUINI BERNARDINO (BERNARDINO SCAPI DETTO): 4, 8
 (n. 22), 11 (n. 30)
 LUNARDI GIOVANNI: 33 (n. 2)
 LUNELLI ETTORE: 39 (n. 34)
 LUNELLI RENATO: 34 (n. 9)

M

MACCARINELLI FRANCESCO: 11 (n. 33), 13, 14
 MADELLA ANTONELLA: 37 (n. 21)
 MADRUZZO CRISTOFORO (principe vescovo): 41
 MANTEGNA ANDREA: 39, 56 (nn. 97, 98)
 MARIANI MICHELANGELO: 39 (e n. 33)
 MARIANI SEBASTIANO: 34
 MARINELLI SERGIO: 50 (n. 74), 52 (n. 85)

MARINONI LUIGI: 22 (e nn. 31, 33, 60)
 MARONE PIETRO: 14, 27 (n. 54)
 MARZIALE MARCO: 17
 MASCIONI (fabbrica d'organi): 39 (n. 33)
 MASÈ LUISA: 41 (nn. 45, 46, 47)
 MATTEO DA VALLE: 34
 MATTIOLI PIER ANDREA: 40
 MAZZOLENI GIUSEPPE ZENARI: 55-56
 MELONE ALTABELLO: 20, 29, tav. 28
 MENGALDO PIERVINCENZO: 29 (n. 60)
 MEZZANOTTE GIOVANNI: 3 (n. 5)
 MICHEL GIOVANNI: 50 (n. 72)
 MISCHIATI OSCAR: 1 (n. 1), 7 (n. 18), 11 (n. 31), 36 (n. 17), 39 (n. 31)
 MODIANO (collezione): 48 (n. 58)
 MOMBELLO LUCA: 10 (e n. 27), 14
 MONTAGNANI CRISTINA: 23 (n. 38), 24 (nn. 41, 42), 27 (nn. 50, 54), 30 (n. 62)
 MORASSI ANTONIO: 3 (n. 6), 4 (n. 9), 5 (e n. 27), 48 (nn. 63, 64)
 MORELLI GIOVANNI: 25 (n. 46), 28
 MORETTI LINO: 21 (n. 30)
 MORETTI MASSIMO: 8 (n. 22), 9 (n. 23)
 MORETTO (ALESSANDRO BONVICINO DETTO): 2, 3 (e nn. 4, 6), 4 (e n. 9), 5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-31, 37, 42, 43, 45 (e n. 56), 47 (n. 58), 48 (e n. 63), 50, 51 (e n. 78), 54 (e n. 88), 56 (n. 100), tavv. 2-3, 5, 7, 8, 10, 12, 16, 17, 18-19, 20, 22, 23, 24, 26, 29-30, 68, 69, 74, 75, 76, 77-78, 79, 80, 81, 84
 MORI DANIELE: 48 (n. 66)
 MORO FRANCO: 29 (n. 59)
 MORONI ANDREA: 34
 MORONI (famiglia): 1
 MORONI GIOVANNI BATTISTA: 24, 27 (n. 54)
 MUCCHI ANTON MARIA: 55 (n. 95), 56 (n. 100)
 MURACHELLI FELICE: 10 (n. 29)

N

NEGRI LUIGI: 55 (n. 95), 56 (n. 97)
 NEGRI MASSIMO: 39 (n. 34), 42 (n. 49)
 NEGRI (DE') CATERINA: 41
 NEGRI (DE') OSVALDO: 41
 NEHER GABRIELE: 8 (n. 21), 51 (nn. 75, 78)
 NICODEMI GIORGIO: 23, 44 (n. 54), 48 (n. 63)
 NOCILLI ANTONIO GIUSEPPE: 34 (n. 2)
 NOCILLI PIO: 34 (n. 2)
 NOVA ALESSANDRO: 18 (n. 17), 29 (n. 59), 33 (n. 1), 35 (nn. 11, 12), 36 (nn. 18, 19), 37 (nn. 21, 23), 38 (n. 24), 43 (nn. 50, 51), 45 (n. 56), 49 (n. 70), 50 (n. 74), 55 (nn. 95, 96), 56 (nn. 97, 99)

O

ODORICI FEDERIGO: 13, 14, 48 (n. 63)
 ORETTI MARCELLO: 13, 14

P

PACIA AMALIA: 19 (n. 20)
 PAGLIA FRANCESCO: 11 (n. 32), 13, 14, 20 (e n. 24), 35 (e n. 11), 54 (n. 89)
 PALAZZI PIERO (canonico di San Giorgio in Alga): 51 (n. 79)
 PALLADIO (ANDREA DI PIETRO DELLA GONDOLA DETTO): 39 (n. 34)
 PALLUCCHINI RODOLFO: 54 (n. 90)
 PALMA IL VECCHIO (JACOPO NEGRETTI DETTO): 21, 25 (n. 46), 29
 PALMIERI EDE: 51 (n. 79)
 PANAZZA GAETANO: 16 (n. 4), 17 (nn. 10, 13), 18 (n. 17), 19 (n. 21), 33 (n. 1), 37 (n. 21), 43 (e n. 51), 45 (n. 55)
 PANTEGHINI IVO: 3 (n. 5)
 PAOLO DIACONO (PAOLO VARNEFRIDO): 7
 PAOLO FIAMMINGO (PAUWELS FRANCK O FRANCKEN): 38 (n. 27)
 PAOLO VI MONTINI (papa): 48
 PARIS ALESSANDRO: 40 (n. 41), 41 (nn. 42, 44, 46, 47), 42 (n. 48)
 PARISIO CHIARA: 21 (nn. 26, 28, 29, 30), 22 (n. 31), 35 (nn. 10, 11)
 PASERO CARLO: 15 (n. 3)
 PASSAMANI BRUNO: 10 (n. 27), 37 (e n. 22), 38 (nn. 25, 26), 39 (n. 34), 40 (n. 39), 43 (n. 50)
 PASSONI CRISTINA: 13, 33 (n. 1), 36 (n. 17), 38, 39 (n. 29), 44 (n. 52), 51 (n. 79), 55 (nn. 92, 95)
 PATER WALTER HORATIO: 26
 PENNI GIOVAN FRANCESCO: 47 (n. 57)
 PEROTTI PIETRO: 54
 PETERS HANS A.: 49 (n. 69)
 PETRELLA GIANCARLO: 16 (n. 7)
 PIANTAVIGNA BATTISTA: 13, 48, 51
 PIANTAVIGNA GIOVAN BATTISTA: 2
 PIANTAVIGNA GIOVANNI MARIA: 2, 14, 20, 48
 PIAZZA CALISTO: 4 (n. 9), 5 (e n. 13), 35 (e n. 11), 38 (n. 28), 46 (n. 57)
 PIAZZA FILIPPO: 35 (n. 12)
 PICCININO NICOLÒ: 16 (e n. 7)
 PIETROPOLI FABRIZIO: 49 (n. 68), 53 (n. 87), 54 (n. 89)
 PINO PAOLO: 23 (n. 38)
 POPHAM ARTHUR E.: 47 (n. 57)
 PORDENONE GIOVANNI (ANTONIO DE' SACCHIS DETTO): 8 (n. 22), 37
 PRESTINI ROSSANA: 3 (nn. 5, 6), 4 (nn. 8, 9)
 PRETI MATTIA: 27 (e n. 51), 30
 PREVEDELLO GIUSTINO: 34 (n. 2)

PREVITALI GIOVANNI: 27 (n. 49)
 PREZZOLINI GIUSEPPE: 27 (e n. 51), 29
 PROSPERI ADRIANO: 52 (n. 82)
 PY BERNADETTE: 47 (n. 56)

Q

QUAGLIAROLI SERENA: 4 (n. 10), 38 (n. 27)

R

RAFFAELLO: 21, 25, 47 (n. 57), 56, tav. 83
 RAMA CAMILLO: 14
 RATHE KURT: 9 (n. 24)
 RAVASIO UGO: 1 (n. 1)
 RICCIO: VEDI BRIOSCO
 RIDOLFI CARLO: 13, 21, 35 (e n. 10), 54 (n. 89)
 RIGONI ERICE: 39 (n. 34)
 RIVELLI GIUSEPPE: 55 (e n. 94)
 ROBERTI ARNALDO: 34 (n. 3)
 ROMANI GIULIA: 55 (n. 92)
 ROMANINO (GIROLAMO ROMANI DETTO): 2, 3 (n. 4), 5,
 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20-31, 33-56,
 tavv. 4, 6, 9, 11, 13, 14, 25, 27, 33-40, 42-47,
 49, 51, 53-73
 ROMANO GIANNI: 24 (n. 39), 26 (n. 48)
 ROSA PIETRO: 10, 14
 ROSSI ENRICO: 22 (e n. 31)
 ROSSI GIROLAMO: 10, 14
 ROSSI MARCO: 16 (n. 4), 17 (n. 13)
 ROVERE (DELLA) GUIDOBALDO II (duca di Urbino): 7
 RUINI CESARINO: 7 (n. 19)

S

SABATTI CARLO: 1 (n. 1)
 SALA ALESSANDRO: 13, 14
 SALVETTI LUIGI: 6 (n. 18), 11 (n. 31)
 SALVIATI FRANCESCO (FRANCESCO DE' ROSSI DETTO): 6
 (e n. 15), 51
 SANMICHELI MICHELE: 50, 52 (e n. 84), 54 (e n. 88)
 SANMICHELI PAOLO: 52 (n. 84)
 SANSOVINO (JACOPO TATTI DETTO): 7, 39
 SANUDO MARINO: 15 (n. 2)
 SANSEVERINO (conte): 22 (n. 33)
 SARTORI ANTONIO: 34 (nn. 3, 7)
 SAVALLO DOMENICO (canonico di San Giorgio in
 Alga): 52
 SAVOLDO GIROLAMO: 2, 12, 24, 25, 43, 44, 45
 SAVY BARBARA MARIA: 8 (n. 20), 11 (n. 31), 16 (n. 8),
 18 (n. 17), 47 (n. 57)

SCALZI GINO ANGELICO: 19 (n. 22), 20 (n. 23)
 SCHÄUFELEIN HANS: 9 (e n. 23), tav. 82
 SCHWALBE BENEDIKT (CHELIDONIUS BENEDICTUS): 44
 SCLOCCHETTO GIROLAMO DA PIACENZA (abate benedet-
 tino): 34
 SCULTORI DIANA: 47 (n. 57)
 SEBASTIANO DEL PIOMBO (SEBASTIANO LUCIANI DETTO): 2
 SECCAMANI ROMEO: 48 (n. 65)
 SERASSI CARLO: 48
 SERLIO SEBASTIANO: 56
 SHEARMAN JOHN: 56 (n. 101)
 SIZZO GIROLAMO: 39
 SIZZO MARGHERITA: 39, 42, 90, 91, tavv. 38, 43, 44
 SORMANI (collezione): 2 (n. 3)
 SPARAVIERI (collezione): 19 (e n. 19), tav. 12
 SPERONI SPERONE: 56
 STEINBERG LEO: 4 (n. 10)
 STOPPA JACOPO: 2 (n. 3), 8 (n. 22), 11 (n. 30)
 STROPPI ZACCARIA: 36
 SUEUR HÉLÈNE: 52 (n. 85)
 SUIDA WILHELM E. SUIDA: 37 (n. 23)

T

TANZI MARCO: 5 (n. 13), 8 (n. 22), 19 (n. 22), 29
 (n. 59), 39 (n. 29)
 TESATI CARLO: 36
 TESSARI GIROLAMO (GIROLAMO DAL SANTO DETTO): 34
 (n. 8), 47 (n. 57)
 TIEPOLO GIOVAN BATTISTA: 5 (n. 13)
 TIZIANO: 6 (e nn. 15, 16), 21, 25 (e n. 46), 29, 37,
 tav. 15
 TOESCA PIETRO: 24
 TOMASELLA GIULIANA: 27 (n. 49), 30 (n. 64), 31 (n. 65)
 TOMASINI GIACOMO FILIPPO: 50 (e n. 73), 51 (e nn. 76,
 79, 80), 52 (nn. 82, 83)
 TONZIG MARIA: 34 (n. 3)
 TORBIDO FRANCESCO (DETTO IL MORO): 52
 TORRITI PIERO: 38 (n. 28)
 TRECCA GIUSEPPE: 50 (n. 72)
 TURA COSMÉ: 5

U

UCCELLI ALESSANDRO: 46 (n. 57)
 UGONI MATTIA: 37, 50 (n. 72)

V

VANNI FRANCESCO: 47 (n. 58)
 VANTINI RODOLFO: 5

VASARI GIORGIO: 2 (n. 3), 6 (e n. 15), 27, 52 (n. 84),
53 (n. 86), 56 (e n. 99)

VECCHIA (DALLA) PIETRO: 47 (n. 58)

VENTURI ADOLFO: 27

VENTURI LIONELLO: 28, 29, 30 (e n. 63)

VERONESE (PAOLO CALIARI DETTO): 13, 52 (e n. 85),
53 (n. 86), 54, 56

VIRCHI (famiglia): 1

VISCONTI (famiglia): 16 (n. 7)

VITRUVIO: 39

VOLTA VALENTINO: 3 (n. 5)

W

WIDAUER HEINZ: 49 (n. 70)

WILDE JOHANNES: 47 (n. 57)

Z

ZAINA ALBERTO: 8 (n. 21), 47 (n. 58), 51 (n. 75)

ZANETTINI DIONISIO (vescovo di Cheronea): 50
(n. 72)

ZAMARA CLEMENTE: 2, 36

ZAMBONI BALDASSARRE: 16 (n. 5), 20 (n. 25), 22
(n. 33), 44 (n. 52)

ZANELLA GIOVAN BATTISTA: 40 (n. 38)

ZANI CARLO: 11 (n. 32)

ZANOLINI VIGILIO: 40 (n. 41), 41 (nn. 44, 45, 46, 47)

ZENALE BERNARDO: 2 (n. 3), 4, 5

ZENONE VERONESE: 56 (n. 100)

ZERI FEDERICO: 29 (n. 59)

ZILLI ANTONIO DE QUETTA (segretario di Bernardo
Cles): 39

ZIMMERMANN CASPAR: 39

ZURLETTA GIOVANNI ANTONIO: 37-44

ELENCO DELLE TAVOLE

1. FLORIANO FERRAMOLA, *Annunciazione* (esterno delle ante dell'organo), datate 1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tele, cm 485 x 215 (ciascuna).
- 2-3. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino e San Giovita a cavallo* (interno delle ante dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tele, cm 485 x 215 (ciascuna).
4. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giorgio e [?]Maurizio e i santi Pietro e Paolo che presentano una famiglia di donatori* (particolare), c. 1512, Tavernola Bergamasca (Bergamo), Pieve di San Pietro, coro, affresco.
5. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
6. GIROLAMO ROMANINO, *San Paolo* (scomparto del registro inferiore del polittico del Corpo di Cristo), 1511, Cassel, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe, inv. n. 503b (dall'altare maggiore chiesa del Corpo di Cristo a Brescia), tavola di pioppo, cm 117 x 63.
7. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino a cavallo* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
8. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino a cavallo* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
9. GIROLAMO ROMANINO, *Salomè*, c. 1516-1517, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 155, tavola, cm 76,7 x 71,8.
10. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
11. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino* (prima del restauro), c. 1517-1518, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. n. 547, tavola, cm 68,7 x 61,5.
12. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Sacra Famiglia con san Giovannino in un paesaggio*, c. 1518, Berlino (già a), Collezione Held, tela, cm 118 x 150.
13. GIROLAMO ROMANINO, *Ultima Cena*, c. 1513, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 663 (dal refettorio "da magro" del monastero di Santa Giustina), tela, cm 318 x 412.
14. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino in trono, incoronata da due angeli, tra i santi Benedetto, Giustina, Prosdocimo, Scolastica ed un angelo musico*; nei pennacchi, entro tondi, *San Luca e San Mattia*, 1514, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 669 (dall'altare maggiore della vecchia chiesa di Santa Giustina), tavola, cm 400 x 262 (la pala).
15. TIZIANO, *Miracolo del marito geloso*, 1511, Padova, Scuola del Santo, affresco.

16. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
17. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Faustino a cavallo* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
- 18-19. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Incoronazione della Vergine tra i santi Agostino, Silvia, Monica, Gregorio Magno e due canonici regolari lateranensi* ([?]Innocenzo e Giovanni Casari) (particolari), c. 1512, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella del Sacramento (da un diverso luogo della stessa chiesa), tavola, cm 178,5 x 377.
20. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovita a cavallo* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tela, cm 485 x 215.
21. ALBRECHT ALTENDORFER, *Riposo durante la fuga in Egitto* (particolare), 1510, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 638B, tavola, cm 57 x 38.
- 22 e 24. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Santo vescovo; Santo vescovo* (tondi della cassa dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tavole, cm 50 Ø (ciascuna).
23. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giacomo il Maggiore e Girolamo* (particolare), c. 1517, Atlanta (Georgia), High Museum of Art, inv. n. 58-45, tavola, cm 148,9 x 138,4.
25. GIROLAMO ROMANINO, *San Mattia apostolo* (tondo della predella della pala di Santa Giustina), c. 1514, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 669 (dall'altare maggiore della vecchia chiesa di Santa Giustina), tavola, cm 31 Ø.
26. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Dio Padre* (tondo della cimasa dell'organo), c. 1517-1518, Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio] di Brescia), tavola, cm 120 Ø.
27. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giorgio e [?]Maurizio e i santi Pietro e Paolo che presentano una famiglia di donatori* (particolare), c. 1512, Tavernola Bergamasca (Bergamo), Pieve di San Pietro, coro, affresco.
28. ALTABELLO MELONE, *Funerali di Onofrio* (particolare) c. 1516, Bovezzo, Eremo di Sant'Onofrio, affresco.
- 29-30. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Angelo annunciante e Vergine annunciata* (esterno delle ante dell'organo), c. 1520-1521, Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, tela, cm 425 x 224 (ciascuna).
- 31-32. PAOLO DA CAYLINA IL GIOVANE, *Flagellazione e Decapitazione dei santi Faustino e Giovita* (esterno delle ante dell'organo), c. 1520-1521, Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, tele, cm 536 x 235 (ciascuna).
- 33-34. GIROLAMO ROMANINO, *Apparizione della Madonna con il Bambino ad Ottaviano Augusto e alla Sibilla Tiburtina; Sacrificio di Isacco* (interno delle ante dell'organo), 1525, Asola (Mantova), Duomo di Sant'Andrea Apostolo e Santa Maria Assunta, tele, cm 468 x 231 (ciascuna).
- 35-36. GIROLAMO ROMANINO, *Sant'Andrea; Sant'Erasmo* (esterno delle ante dell'organo), 1525, Asola (Mantova), Duomo di Sant'Andrea Apostolo e Santa Maria Assunta, tele, cm 468 x 231 (ciascuna).
37. COPIA DA GIROLAMO ROMANINO, *Visitazione* (copia dell'anta interna di sinistra dell'organo di Santa Maria Maggiore a Trento), Praga, cattedrale di Tyn, tela, cm 426 x 269.
38. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino tra una coppia di devoti (Giovanni Antonio Ciurletti e Margherita Sizzo)*, c. 1536-1539, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 65 Mag., tela, cm 108 x 126.
- 39-40. GIROLAMO ROMANINO, *Testa virile; Visitazione* (frammenti dell'anta interna di sinistra dell'organo

della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento), c. 1535-1539, Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, tele, rispettivamente cm 38 x 30 e 125 x 172.

41. ALBRECHT DÜRER, *Presentazione di Gesù al tempio* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch, VII, 88), c. 1503-1505, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895,0122.633, mm 295 x 209.

42. COPIA DA GIROLAMO ROMANINO, *Presentazione di Gesù al tempio* (copia dell'anta interna di destra dell'organo di Santa Maria Maggiore a Trento), Praga, cattedrale di Tyn, tela, cm 426 x 269.

43-44. GIROLAMO ROMANINO, *Madonna con il Bambino tra una coppia di devoti (Giovanni Antonio Ciurletti e Margherita Sizzo)* (particolari) c. 1536-1539, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 65 Mag., tela, cm 108 x 126.

45-46. GIROLAMO ROMANINO, *Sposalizio della Vergine* (particolari), c. 1541, Bienno (Brescia), Chiesa di Santa Maria Annunciata, coro, affresco.

47. COPIA DA GIROLAMO ROMANINO, *Presentazione di Gesù al tempio* (particolare; copia dell'anta interna di destra dell'organo di Santa Maria Maggiore a Trento), Praga, cattedrale di Tyn, tela, cm 426 x 269.

48. ALBRECHT DÜRER, *Sposalizio della Vergine* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch VII, 82), c. 1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. E,2.176, mm 296 x 210.

49. GIROLAMO ROMANINO, *Sposalizio della Vergine*, c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), due tele riunite, cm 490 x 220 (ciascuna).

50. ALBRECHT DÜRER, *Visitazione* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch, VII, 84), c. 1503-1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895, 0122.629, mm 297 x 211.

51. GIROLAMO ROMANINO, *Visitazione* (interno dell'anta destra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.

52. ALBRECHT DÜRER, *Natività della Vergine* (xilografia dalla serie della *Vita della Vergine* edita in volume nel 1511; Bartsch, VII, 80), c. 1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895, 0122.625, mm 293 x 209.

53. GIROLAMO ROMANINO, *Natività della Vergine* (interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.

54. GIROLAMO ROMANINO, *Ultima Cena*, c. 1542-1543, Montichiari (Brescia), Chiesa di Santa Maria Annunciata (dall'altare del Preziosissimo Sangue di Cristo della vecchia parrocchiale), tela, cm 293 x 193,2.

55. GIROLAMO ROMANINO, *Resurrezione di Lazzaro* (particolare), c. 1543, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella del Sacramento, tela, cm 211 x 241,5.

56. GIROLAMO ROMANINO, *Cena in casa di Simone il fariseo* (particolare), c. 1544, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella del Sacramento, tela, cm 211 x 241,5.

57. GIROLAMO ROMANINO, *Visitazione* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.

58. GIROLAMO ROMANINO, *Natività della Vergine* (particolare; interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1539-1540, Brescia, Duomo Nuovo (dalla chiesa di Santa Maria de dom [duomo Vecchio]), tela, cm 490 x 220.

59-60. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (esterno delle ante d'organo), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).

61. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio alla ruota* (interno dell'anta sinistra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245.

62. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio nell'olio bollente* (interno dell'anta destra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245.

- 63-64. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio alla ruota* (particolari; interno dell'anta sinistra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245.
- 65-67. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio nell'olio bollente* (particolari; interno dell'anta destra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245 (ciascuna).
- 68-69. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (esterno delle ante d'organo; particolari), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).
- 70-71. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (particolari; esterno delle ante d'organo), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).
72. GIROLAMO ROMANINO, *Martirio di san Giorgio nell'olio bollente* (particolare; interno dell'anta destra dell'organo), 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 245 (ciascuna).
73. GIROLAMO ROMANINO, *San Giorgio dinanzi all'imperatore* (particolare; esterno delle ante d'organo), datate 1540, Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida, tela, cm 453 x 247 (ciascuna).
74. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Giovanni Evangelista; San Giovanni Battista* (esterno delle ante dell'organo), c. 1544, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, tele, cm 443 x 231 (ciascuna).
75. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Figura femminile con strumento musicale (Santa Cecilia?)*, c. 1544, Brescia, Collezione privata dalla raccolta Brunelli, tela, cm 66 x 110.
76. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Trombettiere*, c. 1544, Brescia, Collezione privata, tela, cm 66 x 102.
- 77-78. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Congedo di san Giovanni Battista dai genitori; Predica di san Giovanni Battista* (interno delle ante dell'organo), c. 1544, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, tela, cm 443 x 231 (ciascuna).
79. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Figura maschile con lira da braccio (David?)*, c. 1544, Brescia, San Giovanni Evangelista, tela, cm 60 x 154.
80. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Sollevamento di Simon Mago* (interno dell'anta sinistra dell'organo), c. 1545, Brescia, Seminario Diocesano (dalla chiesa di San Pietro in Oliveto), tela, cm 446 x 243,5.
81. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *Caduta di Simon Mago* (interno dell'anta destra dell'organo), c. 1545, Brescia, Seminario Diocesano (dalla chiesa di San Pietro in Oliveto), tela, cm 446 x 243,5.
82. HANS SCHÄUFELEIN, *Ascensione di Cristo* (incisione dallo *Speculum Passionis Domini Nostri Ihesu Christi*, edito a Norimberga nel 1507; Bartsch, VII, 253), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895,0122.491, mm 235 x 158.
83. MARCANTONIO RAIMONDI DA RAFFAELLO, *Martirio di santa Cecilia* (particolare; incisione Bartsch, XIV, 117), c. 1517-1519, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1875,0612.25, mm 237 x 401.
84. ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, *San Pietro e san Paolo in atto di sostenere la Chiesa* (ante esterne dell'organo), c. 1545, Brescia, Seminario Diocesano (dalla chiesa di San Pietro in Oliveto), tele, cm 446 x 399.



Grafiche Aurora s.r.l.

Via della Scienza, 21
37139 Verona

Tel. 045 85 11 447 r.a.

Fax 045 85 11 451

grafiche.aurora@graficheaurora.it

