



**DIPINTI IN VALPADANA
TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO**

STUDI AL MUSEO DI BELLE ARTI DI BUDAPEST

IN RICORDO DI MIKLÓS BOSKOVITS

SCALPENDI EDITORE

Copertina:

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto
Ritratto di giovane uomo, particolare
Budapest, Museo di Belle Arti

«*Dipinti in Valpadana tra Medioevo e Rinascimento.*
Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in ricordo di Miklós Boskovits»

a cura di Francesco Frangi
© 2014, Scalpendi editore, Milano
ISBN-13: 9788889546208

Progetto grafico e copertina
Fabio Vittucci

Impaginazione e montaggio
Scalpendi editore, Milano

Redazione
Simone Amerigo

Stampa
Grafiche Milani

Legatoria
Vergani

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore.

Tutti i diritti riservati.
L'editore è a disposizione per eventuali
diritti non riconosciuti

Prima edizione: gennaio 2014

Scalpendi editore S.r.l.

Sede Legale:
piazza Antonio Gramsci 9
20154 Milano

Sede Operativa:
Grafiche Milani S.p.a.
via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu - info@scalpendieditore.eu

Si ringraziano

Maurizio Canesso
Alberto Crespi
Matteo Lampertico
Marco, Mario e Ruggero Longari
Fabrizio Moretti
Álvaro Saieh
Giovanni Sarti
Marco Voena
*per aver sostenuto la pubblicazione
del volume.*

Si ringraziano inoltre

Giovanni Agosti
Paola Angeleri
Simone Baiocco
Paola Borghese
Massimiliano Caldera
Andrea Carini
Fermo De Dominicis
Andrea De Marchi
Hans-Joachim Eberhardt
András Fáy
Daniela Fioroni
Andrea Mora
Mauro Natale
Cristina Quattrini
Giovanni Romano
Massimo Romeri
Elisabetta Sambo
Sara Scatragli
Paola Strada
Carla Travi
Edoardo Villata
Matteo Zambolo

SOMMARIO

	<i>Un maestro in Cattolica</i> Giorgio Fossaluzza, Francesco Frangi	9
	<i>Miklós Boskovits: ricordi</i> Vilmos Tátrai	13
	<i>Miklós Boskovits professore a Milano (1980-1995)</i> Luisa Tognoli Bardin	19
DIPINTI IN VALPADANA TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO		
I	<i>Maestro di Faenza (?)</i> Giovanni Valagussa	28
II	<i>Maestro del polittico di Torre di Palme</i> Francesca Pasut	32
III	<i>Biagio di Giorgio da Traù (Blaž Jurjev Trogirarin)</i> Mauro Minardi	38
IV	<i>Michele Giambono</i> Laura Polo D'Ambrosio	42
V	<i>Francesco de' Franceschi</i> Lavinia M. Galli Michero	48
VI	<i>Bono da Ferrara</i> Linda Pisani	54
VII	<i>Liberale (Bonfanti) da Verona</i> Laura Paola Gnaccolini	60
VIII	<i>Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone</i> Nadia Righi	64
IX	<i>Giovanni Martino Spanzotti</i> Lavinia M. Galli Michero	70
X	<i>Maestro di Villa Pecco</i> Carla Falcone	76
XI	<i>Pittore lombardo della fine del XV secolo</i> Chiara Spanio	82
XII	<i>Andrea Previtali</i> Stefano G. Casu	92
XIII	<i>Bernardino Luini</i> Francesco Frangi	98
XIV	<i>Giovanni Battista Bertucci</i> Alessandro Galli	108
XV	<i>Domenico Capriolo</i> Giorgio Fossaluzza	112
XVI	<i>Giovanni Cariani</i> Giorgio Fossaluzza	124
XVII	<i>Gian Francesco Bembo</i> Stefania Buganza	132
XVIII	<i>Alessandro Bonvicino, detto il Moretto</i> Stefania Buganza	142
XIX	<i>Martino Piazza da Lodi, detto il Toccagno</i> Lara Calderari	148
XX	<i>Marco d'Oggiono</i> Alessandra Campagna	154
XXI	<i>Cesare Magni</i> Marco Carminati	160
	<i>Bibliografia</i>	166

GIOVANNI CARIANI

(San Giovanni Bianco presso Fuipiano al Brembo, circa 1485 / 1490-Venezia, post 1547)

Ritratto di giovane donna

Olio su tavola

cm 52,5 x 42,8; superficie dipinta cm 50,2 x 40,1

Inventario: n. 51.2879.

Provenienza: fino al 1907, Budapest, collezione György Ráth; 1907-1949, Budapest, Ráth György Múzeum; 1949, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Esposizioni: Budapest 1888; Dresda 1968; Tokyo 1994; Atlanta-Seattle-Minneapolis 1995; Budapest 1996; Mosca 1998; Montreal 2002; Torino 2004; Roma-Berlino 2008; Londra 2010.

Bibliografia: Budapest 1888, p. 42, n. 353; Pasteiner 1888, pp. 493-494; Frimmel 1892, p. 258; Berenson 1899, p. 110; De Radisics 1906, pp. 6, 58, n. 208; Gombosi 1925, pp. 57-66; Gombosi 1927, p. 67; Venturi 1928, pp. 83-84; Gombosi 1929, p. 280; Gombosi 1931, p. 100; Gombosi 1932^a, p. 328; Berenson 1932, p. 282; Gombosi 1933, pp. 71-73; Wilde 1933, p. 115; Pallucchini 1935-1936, p. 42; Berenson 1936, p. 242; Gombosi 1937, p. 140, fig. 132; Dussler 1942, pp. 17-19, 129, n. 8, fig. 1; Pallucchini 1944, pp. 15, 20, 22, 112, 154; Kampis 1948, pp. 258-259; Westphal 1949, p. 133; Galetti-Camesasca 1950, II, pp. 2257, 2259; Pigler 1954, p. 450; Berenson 1957, I, p. 96; Baldass-Heinz 1964, pp. 56-57; Garas 1965^b, p. 38, n. 10; Pigler 1967, pp. 547-548; A. Czobor, in Dresda 1968, p. 89, n. 90; A. Czobor, in Dresda 1968 [edizione polacca], p. 148, n. 159; Ballarin 1968, p. 237; Freedberg 1971, p. 478, nota 44 [ed. 1979, p. 679; ed. it. 1988, p. 199]; Garas 1973, s.n.p., n. 10; Pallucchini 1978, p. 19; Ballarin 1980, p. 497, nota 6; Lucco 1980, pp. 90-91, n. 4; Garas 1981, s.n.p., n. 10; Hirst 1981, pp. 4, 29, 31, 93-94, fig. 4; Pallucchini 1981, p. 522; Lucco 1983^b, p. 474; *Das Museum* 1985, pp. 146, 169; Lucco 1987, p. 9; V. Tátrai, in *Museum of Fine Arts* 1991, p. 97; Lucco 1994, p. 43; V. Tátrai, in Tokyo 1994, n. 6; V. Tátrai, in Atlanta-Seattle-Minneapolis 1995, pp. 178-179, 220, n. 43; V. Tátrai, in Budapest 1996, p. 95; Lucco 1996^a, pp. 331-336; Lucco 1996^b, pp. 34, 45; Goffen 1997, pp. 76-77, 79, fig. 49, 296; V. E. Markova, in Mosca 1998, p. 24; V. Tátrai, in Montreal 2002, p. 48, n. 16; A. Vécsey, in Torino 2004, pp. 136-137, n. 60; Ferino-Pagden 2006, p. 216; M. Lucco, in Roma-Berlino 2008, pp. 94-95, n.

2; Vahland 2008, pp. 38, 49; D. Ekserdjian, in Londra 2010, p. 232, n. 24.

Colta fino al busto, la giovane fissa lo sguardo all'osservatore mentre con la mano destra rimuove (o trattiene) lo scialle verde dai riflessi come d'oro gettato sulla spalla sinistra dove si aggiunge al mantello rosso. Indossa una veste rosa che stinge in azzurro, il cui corpetto dallo scollo appena arrotondato si apre sul petto con sagoma ovaliforme, così da lasciar trasparire la candida camicia la cui manica ripiegata sovrabbonda. Il movimento in atto assume una valenza deducibile anche da altri aspetti del costume. Innanzitutto la veste è stata ritenuta «di quelle considerate povere, o non decorose per l'apparizione in pubblico di una giovane donna», l'orecchino è ugualmente giudicato scandaloso almeno per le patrizie; l'estrazione dalla «classe popolare» sarebbe dimostrata altresì dai capelli castani – qui trattiene da un nastro ma liberi sulle spalle – mentre



Rilevamento digitalizzato ai raggi X del dipinto.



erano d'obbligo biondi per le nobili (Lucco 1996^b). Si è suggerita altresì l'ipotesi che possa trattarsi di «una fidanzata, una sposa, una cortigiana», quale significativo esempio coevo alla *Laura* di Giorgione a Vienna (1506) del passaggio dal ritratto realistico a quello dalle connotazioni allegoriche o allusive, nella fattispecie ai messaggi di seduzione (M. Lucco, in Roma-Berlino 2008; Vahland 2008).

Spetta a Michael Hirst (1981, pp. 93-95) di sollevare per il caso specifico i dubbi posti dalle rappresentazioni delle “belle donne” del primo Cinquecento veneziano e in particolare della fase classicistica di Tiziano, le quali alimentano l'incertezza se possano ritenersi ritratti veri e propri. A proposito del loro anonimato quale frequente e dubbia alternativa, alcune osservazioni sono proposte da Rona Goffen (1997) la quale stabilisce un confronto fra il dipinto qui discusso e la *Flora* di Tiziano agli Uffizi per sottolineare il fatto che in entrambi la composizione può ritenersi incompleta e porre il quesito a chi le due donne rivolgano lo sguardo. Se *Flora* instaura un rapporto con l'osservatore mentre fissa altrove e il suo gesto di porgere fiori è orientato nella stessa direzione (come la *Giovane donna allo specchio* del Louvre), la giovane di Budapest si caratterizza per lo sguardo «licenziosamente» obliquo. Così qualificabile proprio perché rivolto al riguardante, mentre è opposto il gesto potente del braccio che controbilancia il movimento del capo. Le due soluzioni messe a confronto non chiariscono gli intenti dell'anonima e avvenente effigiata, esse hanno in comune di certo il fine di attrarre nell'intimità della situazione. Quanto al supposto sguardo licenzioso della giovane di Budapest, se è da ritenersi tale, esso dovrebbe suggerire di conseguenza l'interpretazione del gesto non come il pudico ricoprirsi, bensì quello dello spogliarsi. Atto solo incipiente che si ritiene, comunque, doversi porre in collegamento con le casistiche frequenti nella ritrattistica coeva dell'offrire allo sguardo il seno scoperto, un segno di seduzione e fertilità anche della promessa sposa che non implica necessariamente licenziosità, configurandosi bensì come «nudità virtuosa», in quanto nel contesto della tradizione rituale esso è percepito proprio come «porta dell'animo» (Dal Pozzolo 2008, pp. 41-53).

Lo stato di conservazione dell'opera è buono, come

accertato in occasione dell'ultimo restauro rivelatore che è stato condotto con grande impegno e perizia da András Fáy nel 2010, il quale si è avvalso d'indagini tecniche. Il supporto è costituito da un'unica tavola di pioppo (spessore mm 7), liberata nell'occasione dalla parchettatura protonovecentesca che è stata sostituita da un moderno telaio metallico perimetrale a tensione regolabile. L'operazione si è resa necessaria a seguito delle incrinature della tavola verificatesi per tutta l'altezza al centro, a metà della porzione di destra e, inoltre, in corrispondenza del capo. Sono i punti in cui si è propagato dalla parchettatura l'attacco degli insetti xilofagi e si sono prodotte localizzate cadute di colore. Leggere abrasioni riguardano soprattutto l'incarnato del busto e del collo, zone dove emerge maggiormente la crettatura a maglia fitta e regolare.

L'indagine radiografica ha accertato più aggiustamenti nella definizione dei contorni della figura, ma soprattutto ha apportato due acquisizioni significative. L'acconciatura prevedeva i capelli non sciolti sulle spalle ma raccolti sulla nuca, forse nella reticella, così da incorniciare appena il profilo destro del volto, determinando un più netto stacco con il chiarore dell'epidermide. L'altro dato che emerge chiaramente dalle foto ai raggi ultravioletti conferma quanto è facilmente verificabile anche a occhio nudo dopo il restauro, ma finora non rivelato in sede critica: il pollice era nascosto dallo scialle così che l'articolazione della mano con l'indice teso e puntato sul tessuto dove getta un'ombra veniva ad assumere una diversa dinamica. In occasione del restauro si è giunti alla decisione di “storicizzare” l'antica integrazione interpretativa. Tale dettaglio figurativo non è trascurabile in riferimento alle associazioni che proprio la postura della mano ha suggerito, in particolare con l'opera di Sebastiano del Piombo della fase veneziana, perché ricorrente quasi come una cifra (in cui per altro mai si presenta il pollice) nella *Nascita di Adone* ora a La Spezia, Museo Civico “Amedeo Lia” (inv. 164), nell'*Idillio campestre* in deposito al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), nel *Giudizio di Salomone* della collezione Bankes, National Trust di Kingston Lacy (Dorset), nella pala della chiesa di San Giovanni Crisostomo a Venezia e, infine, nella *Sacra conversazione* del Louvre (inv. 70). Cfr. M.

Lucco, in Roma-Berlino 2008.

Va infine sottolineato che la cauta rimozione dello spesso strato di vernice fortemente ingiallita, una sorta di raddensato tonalismo indotto dalle vecchie patine di restauro, rispondente forse a un antico gusto collezionistico ma di forte condizionamento nella lettura dei reali valori plastici e cromatici, permette ora una valutazione del dipinto affatto rinnovata. L'esito si manifesta addirittura determinante ai fini attributivi; è di sostegno al cambiamento, secondo quanto si propone in questa occasione, rispetto alle posizioni consolidate e ribadite di recente nel contesto di eventi espositivi.

Va brevemente ricordato che la tavola appartenne alla collezione di György Ráth (1828-1905) che fu donata alla Nazione Ungherese dalla vedova di costui Gizella Melsiczky (?-1917); di conseguenza venne costituito a Budapest il Ráth György Múzeum dal 1907 fino al 1949, disciolto il quale fu anch'essa trasferita al Szépművészeti Múzeum. Fu esposta come opera di Sebastiano del Piombo nella rassegna di maestri antichi e moderni da collezioni private cittadine organizzata nel 1888 a fini benefici (Budapest 1888). L'attribuzione non convinse Pastener che la considerò dubbia nella recensione alla mostra. Spettò a Frimmel (1892) ribadirla, non con risolutezza se nel contempo proponeva un richiamo alternativo a Bonifacio Veronese. Il solo Bernard Berenson (1899 e ancora nel 1957; seguito solo da Freedberg 1971) sostenne la paternità di Bernardino Licinio. Radisic (1906) propose il nome di Palma il Vecchio, rivendicando nel contempo la provenienza dalla collezione Hussian di Vienna, alla quale sarebbe giunta dalla collezione Moretto. In realtà si tratta di un'interpretazione erronea di informazioni fornite da Frimmel, riprese in più circostanze. L'iscrizione a Palma fu accolta presso la collezione. In seguito, la paternità di Sebastiano del Piombo dapprima solo prospettata trova il più motivato e indubbio consenso con György Gombosi (1925-1926) in un articolato contributo specifico nel quale il dipinto è collocato al primo posto della fase veneziana. Dialetticamente è stabilito un confronto con il *Ritratto di giovane donna* di Palma a Vienna (inv. 66) al fine di sviluppare meditate osservazioni sui «valori» formali secondo un metodo d'ispirazione purovisibilista. Su alcune è uti-

le indugiare in riferimento a quanto si sostiene qui di seguito. Ad esempio, si coglie una struttura formale solida e decisa laddove Palma manifesta intenzioni «decorative». Ma la differenza principale è ravvisata nelle «qualità coloristiche». È sintomatico che lo studioso stabilisca quasi un'antitesi fra il tonalismo giorgionesco che «dà ai colori un significato indipendente dalla forma e dalla linea, in pieno contrasto collo stile del 'colorito' locale» rispetto all'indirizzo di alcuni bergamaschi operanti a Venezia che conservano «il vecchio stile col colorito steso a guisa di smalto, colle ombre grigie che vi si sovrammettono». Questi pittori avrebbero il sopravvento dopo la morte di Giorgione e con la partenza di Sebastiano del Piombo per Roma. Dal punto di vista compositivo il dipinto di Budapest è ritenuto da Gombosi prototipo della *Maddalena* della National Gallery of Art di Washington (Kress Collection) e della *Salomè con la testa del Battista* del 1510 appartenente alla National Gallery di Londra. Anticipa soluzioni della sua prima fase romana e nello specifico quello della cosiddetta *Fornarina* del 1512 agli Uffizi. Difficile quindi che possa trattarsi dell'opera di un imitatore che utilizzi questo schema e vi applichi un colorismo del passato recente, cioè ancora prettamente giorgionesco. La conclusione è che si tratti della prima opera di Sebastiano assai vicina ai modi del maestro, tale da segnare lo stacco netto rispetto agli esordi «cimeschi» allora ricostruiti erroneamente attorno al *Compianto di Cristo* di Andrea Busati della National Gallery di Londra (inv. 3084), solo in seguito passati in archivio (Pallucchini 1935-1936).

La prospettiva di lettura critica si può dire segnata in modo permanente da queste osservazioni di partenza. Condividono l'opinione della paternità di Sebastiano del Piombo con l'unica eccezione talvolta dello spostamento dal primo posto del catalogo al momento conclusivo della fase veneziana, circa 1508-1510, ad esempio Venturi, Wilde, Dussler (1508-1510), Pallucchini (1508), Gombosi nel 1937 (1508-1509), Westphal (1506-1510); a partire dagli anni Sessanta si annoverano le posizioni analoghe pur con qualche scarto cronologico di Pigler, Baldass-Heinz, Garas (1506-1510), in molte impegnative occasioni recenti di Tátrai (1508-1510). Guardando ai contributi più antichi, si possono co-

gliere ancora alcune annotazioni sullo stile in modo utilitaristico, perché finalizzate al presente cambio attributivo. Ad esempio, Pallucchini (1935-1936) sottolinea nella tavola di Budapest un più marcato contrapporsi di masse in luogo dell'equilibrio più giorgionesco della *Salomé* di Londra del 1510, ma comunque la anticipa di poco rispetto a tale termine assieme alla *Maddalena* di Washington. Inoltre, lo studioso (Pallucchini 1944) vi coglie una «materia pittorica meno densa, in modo che la linea di contorno risulti più scattante», così da giustificare per un motivo peculiare in più l'anticipo sulla pala di San Giovanni Crisostomo anch'essa del 1510. Tra le più recenti posizioni critiche si può citare quella di Ballarin (1980) che la colloca nel 1507, di Lucco (1980) che ribadisce con nuove motivazioni trattarsi di un'opera fra le prime, accanto alla *Donna come ninfa con cagnolino in paesaggio* della Gemäldegalerie di Berlino, alle *Storie di Adone* di La Spezia, all'*Idillio campestre* ora al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), quindi in anticipo sul *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy. Lo studioso non manca di cogliere in quest'opera degli avvisi giorgioneschi di Sebastiano del Piombo una lucida «stereometria» di origine ancora belliniana. Anche Hirst (1981), sottolineando la maggiore prossimità dell'invenzione ai modelli di Giorgione come si riconosce nel *Pastore con flauto* della collezione Lord Pembroke a Wilton House, distanzia il dipinto di Budapest di cinque o sei anni dal ritratto degli Uffizi del 1512 in cui mutano decisamente i caratteri pittorici. Come opera di Sebastiano del Piombo del 1506-1508, il dipinto di Budapest è ultimamente considerato da Ferino Pagden (2006), ancora da Lucco (in Roma-Berlino 2008) e da Ekserdjian (in Londra 2010).

La soluzione attributiva in favore di Giovanni Cariani subito dopo il 1510 che si propone in questa occasione, in alternativa a quella autorevolmente ribadita nel tempo, si fonda sull'emergere con il restauro, come sopra osservato, di «inediti» valori disegnativi e formali e soprattutto di una sensibilità cromatica affatto diversa dalla costruzione tonale di stretta osservanza, come ci si aspetta dal «creato» di Giorgione nella sua prima fase. L'attribuzione a Cariani è già insita di per sé in un confronto che

si può stabilire con un'opera del gruppo «iniziale» di Sebastiano del Piombo come definito da Lucco (1980) che in prima istanza include ancora al primo posto la *Giovane come ninfa con cagnolino in paesaggio* di Berlino, forse in ossequio all'autorevole posizione di Roberto Longhi nel suo *Viatico* del 1946, non senza tener conto delle successive proposte in favore di Cariani. Anzi, lo studioso non esclude che il dipinto possa attribuirsi proprio a quest'ultimo negli anni giovanili, all'avvio del secondo decennio, giustificando il livello qualitativo ritenuto superiore al consueto con l'ipotesi dell'utilizzo di un prototipo giorgionesco, o proprio di Sebastiano del Piombo come suggerirebbero i risoluti valori plastici ancora caratterizzanti la supposta derivazione. È poi recente la ratifica dell'attribuzione proprio a Cariani circa 1510 (M. Lucco, in Milano 2012, pp. 136-139, n. 19). Si ritiene che il movimento in contrapposto della studiatissima figura in paesaggio di Berlino possa in realtà ritenersi conseguenza, per altro non molto lontana, dello studio di movimento bloccato che lo stesso Cariani applica proprio nel *Ritratto di giovane donna* di Budapest, questo sì esemplato come se vedesse nascere quelli citati di Sebastiano del Piombo del 1510, finora posti a confronto entro un unico catalogo. Il dettaglio del volto della «ninfa» berlinese, indubbiamente spettante a Cariani circa il 1515, a confronto con quello della giovane di Budapest accerta, inoltre, come risulti coincidente sia quel senso di colorito locale distinto almeno in parte dal tonalismo giorgionesco più effusivo, sia il conseguente trasparire di una sorta di limite disegnativo nella struttura formale, aspetto qualificato anche come retaggio belliniano o associabile ai modi del Palma. È quanto già acutamente evidenziato dalla prima fortuna critica dell'opera su cui si è per questo volutamente indugiato, quale prerogativa dei pittori bergamaschi o, più in generale, di un «giorgionismo di terraferma».

La giustificazione attributiva in favore di Cariani e la collocazione cronologica più precisa, oltre che su questo più libero confronto, deve basarsi sulla ricostruzione della prima fase del pittore bergamasco come proposta negli studi fondamentali di Alessandro Ballarin (1968; in Londra 1988, pp. 30-32; in Parigi 1993, pp. 437-439, n. 64; 2008), il più delle

volte differente da quella avanzata nella monografia di Pallucchini-Rossi (1983) come è stato messo in luce (Dal Pozzolo 1997^a, pp. 387-389). In particolare Ballarin ha sottolineato, da ultimo, come proprio la distinta componente alla Sebastiano del Piombo richiedesse l'anticipazione dell'approdo a Venezia del giovane Cariani (di cui non si conosce la precisa data di nascita), fissato in contemporanea alla presenza di Dürer in modo da giustificare la predisposizione al «realismo» che sostanzia lo studio sulle opere dell'ultima maniera di Giorgione e del primo Tiziano classicista.

Nel seguire, almeno inizialmente, la seriazione cronologica via via messa a punto dallo studioso con l'aggiungersi di più opere, il dipinto di Budapest si può collocare con apprezzabile anticipo sul gruppo formulato nel più recente consuntivo (Ballarin 2007), di cui fanno parte la *Sant'Agata* della National Gallery of Scotland, la *Giuditta con la testa di Oloferne* già in collezione Neeld a Grittleton House (Chippenham, Wiltshire), il *Cristo benedicente tra i Santi Giovanni Battista, Pietro, Paolo e Giacomo maggiore* di collezione privata di Bergamo, il *Cristo morto sostenuto da angeli* della collezione Lia di La Spezia, il *Concerto* del Metropolitan Museum di New York, nonché l'aggiunta significativa della citata *Giovane come ninfa in paesaggio* di Berlino. Sono opere collocate da Ballarin nell'arco temporale 1510-1516, conclusosi con il rientro a Bergamo del pittore.

L'acquisizione al catalogo di Cariani del *Ritratto di giovane donna* di Budapest si ritiene offra la migliore prova, ancor più direttamente di queste opere, della prossimità non fosse altro alle ideazioni di Sebastiano del Piombo. Anzi, forse esso manifesta i termini addirittura derivativi da queste ultime come poterono occasionalmente stabilirsi, secondo il metodo ipoteticamente ricordato per il più tardo dipinto di Berlino. L'importanza che l'opera viene così ad assumere implica la riconsiderazione della non facile seriazione cronologica della prima produzione veneziana del pittore bergamasco. Conseguenza indubbia è quella di posticipare almeno alla metà del secondo decennio le opere dagli esiti di maggiore impatto naturalistico, la cui contestualizzazione è più articolata in presenza di una diversa e capziosa

lucidità dei dettagli. Sono quelli rappresentati dalle opere sopra elencate che pur partono dalle medesime premesse alla Sebastiano del Piombo od oramai soprattutto tizianesche, tra le quali si collocano in una ipotetica sequenza temporale la *Giovane come ninfa in paesaggio* di Berlino, la *Sant'Agata* (P. Humfrey, in Edimburgo 2004, pp. 98-99, n. 22; 1516-1517) e la *Giuditta* già Neeld. Tanto più se si conferma la validità delle osservazioni che pongono dopo il 1514 il *Concerto* del Museo Nazionale di Varsavia e, guardando alla ritrattistica, circa il 1510 il *Ritratto di un giovane* già a Northwick Park, difatti molto vicino a quello restituitogli di Budapest persino per il ricorso alla nicchia di fondo per modulare i valori luministici, e circa il 1514 quello della Gemäldegalerie di Berlino (Ballarin 1968). Quest'ultimo, a giudizio di chi scrive, è in grado di giustificare l'assegnazione a Cariani anche del *Ritratto di due giovani uomini* del Louvre (M. Laclotte, in Parigi 1993, pp. 272-273, n. 5). Unica opera pubblica veneziana prossima al momento di rientrare a Bergamo è la grande tavola con *San Giovanni Battista tra i Santi Pietro, Marco, Girolamo e Paolo* della chiesa di San Cassiano, dopo la lunga fortuna come Rocco Marconi felicemente assegnatagli da Dal Pozzolo (1997^b). In questo momento di passaggio si può porre la verifica della proposta attributiva in favore di Cariani più volte sostenuta e rinnovata di recente (Dal Pozzolo 2009, p. 327, nota 344) del celebre *Ritratto di giovane* (il cosiddetto Onigo) del Fine Arts Museum di San Francisco (Kress Collection) che ha conosciuto una più lunga fortuna come Giorgione (A. Ballarin, in Padova 2013, pp. 147-150, n. 2.8).

In sostanza, il dipinto di Budapest è occasione per meglio individuare la fase precisa della più diretta e immediata tangenza con lo stile di Sebastiano da parte di Cariani, senza nulla togliere alla tesi di un avvio attento alla congiuntura Dürer-Giorgione. La nuova acquisizione rappresenta difatti un passo in avanti notevole rispetto alle prime opere del catalogo: nell'ordine la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo* della National Gallery of Ireland di Dublino, la *Sacra famiglia tra le Sante Lucia e Maddalena* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nelle quali è stata colta una componente savoldesca (Gregori 1999). Si è aggiunta con

acutezza in questo momento la nuova proposta del *Cristo e l'adultera* del Musée Condé di Chantilly prospettata da Garas (1965, p. 36) e giustificata da Dal Pozzolo (1997^b).

Tale gruppo si ritiene completato sullo scorcio del primo decennio dalla *Madonna con il Bambino tra i Santi Girolamo e Agostino* già Hunt, ora appartenente alla collezione Alana (Newark, Delaware, USA) come motiva Francesco Frangi (in *Alana Collection* 2011, pp. 90-94, n. 14). Si ritiene che questa fase non possa essere preceduta dalla *Sacra famiglia e San Giovannino* con la non trascurabile sigla posta in basso a sinistra («P. P. M.DX.»), già in collezione Simon Dickinson a Londra, assegnatagli da Alessandro Ballarin (2007; in *Important Old Master* 2008, n. 145), che si giudica bensì spettare a Luca Antonio Busati, nel cui catalogo si inserisce come rara opera datata.

In modo ancora acerbo e un poco semplificato nel volto della Madonna della tavola Alana si può ravvisare il modulo formale alla Sebastiano del Piombo che Cariani perfezionerà di lì a poco in termini imitativi nel *Ritratto di giovane donna* di Budapest: una sorta di più diretto aggiornamento e sottile emulazione del naturalismo monumentale del «creato» di Giorgione prossimo a lasciare Venezia, in cui il pittore bergamasco insinua la propria in-

confondibile sensibilità cromatica e una perspicace indagine fisiognomica più “prosaica”, persino nella vitalità dello sguardo.

L'annoso problema del riconoscimento della *Madonna con il Bambino tra i Santi Antonio Abate e Caterina (?) e due devoti* già in collezione Stramezzi a Crema (Bergamo, collezione privata) quale frammento della pala di Lonno che si assicurava datata 1514 (F. Rossi, in Bergamo 2001, pp. 148-149; F. Frangi, in *Alana Collection* 2011) pone il quesito se altre opere raggruppate assieme a questa sul finire del primo decennio nei contributi di Ballarin, nella fattispecie la *Madonna con il Bambino e San Pietro* della Galleria Borghese in Roma, precedano sullo scorcio del primo decennio la prova inequivocabilmente sebastianesca della tavola di Budapest con la loro più forte impronta «realistica» che Cariani non abbandonerà in seguito, assieme a una libertà compositiva ispirata chiaramente da Tiziano. A prescindere dalla congruità dell'identificazione sulla base della fonte, sembra pertinente in ogni caso per il dipinto già Stramezzi la data che ne deriva del 1514 almeno, così da lasciare spazio alla fase con più evidenza “alla Sebastiano del Piombo” del 1510 o immediatamente dopo, rappresentata ora dalla tavola di Budapest.

Giorgio Fossaluzza

