



**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

DOMENICO CAPRIOLO

(Venezia, 1494-Ponzano Veneto, 1528)

Ritratto di giovanetto in armatura con ghirlanda di edera

Olio su tavola di taglio

cm 38,7 x 29 (l'originale misura cm 32 x 26,8; il rimanente è un'aggiunta antica)

Inventario: n. 3460.

Provenienza: primo Seicento, Venezia, collezione Bartolomeo della Nave; 5 marzo 1638, acquistato da Basil Feilding; ottobre 1638, Inghilterra, collezione Hamilton; 1649, Anversa, acquistato da Leopoldo Guglielmo d'Asburgo; 1650, Bruxelles, collezioni arciducali; 14 giugno 1659, Vienna, collezioni arciducali; 1765, Bratislava, Castello; 1784, Buda, collezioni reali; 1848, Budapest, appartamento del Presidente della Camera; 1856, Budapest, collezione Béla Redl; 1907, dono di Richard Hammerstein al Szépművészeti Múzeum.

Esposizioni: Dresda 1968; Roma 1995; Budapest 1996.

Ritratto di giovanetta con ghirlanda di vite

Olio su tavola di taglio

cm 38,8 x 28,5 (l'originale misura cm 32,8 x 25,7; il rimanente è un'aggiunta antica)

Inventario: n. 939.

Provenienza: primo Seicento, Venezia, collezione Bartolomeo della Nave; 5 marzo 1638, acquistato da Basil Feilding; ottobre 1638, Inghilterra, collezione Hamilton; 1649, Anversa, acquistato da Leopoldo Guglielmo d'Asburgo; 1650, Bruxelles, collezioni arciducali; 14 giugno 1659, Vienna, collezioni arciducali; 1765, Bratislava, Castello; 1784, Buda, collezioni reali; 1848, Budapest, appartamento del Presidente della Camera; 1906, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Esposizioni: Dresda 1968; Roma 1995; Budapest 1996.

Bibliografia: Storffer 1720-1733; Stampart-Prenner 1735;

Inventar 1883, p. XCVI, n. 495; *Chronique* 1908, p. 347;

Frimmel 1908, pp. 195, 200-202; Takács 1908, p. 665;

Takács 1911, p. 864; Severi 1911, p. 399; Hadeln 1911,

pp. 224-226; T. Borenius, in Crowe-Cavalcaselle 1912,

III, p. 387, nota 2; Van Dyke 1914, p. 120, n. 180A; Térey

1916, p. 144; Frimmel 1923, p. 105; Gombosi 1928, pp.

349, 360; Wilde 1930, p. 253, nota 20; Térey 1931, pp.

86-87; Berenson 1932, p. 409; Gombosi 1932^b, p. 174;

Spahn 1932, p. 173; Wilde 1934, pp. 8, 85; Suida 1934-1935, p. 93; Gombosi 1935, p. 186; Berenson 1936, p. 351; Gombosi 1937, pp. XXVIII, 17; Waterhouse 1952, pp. 6, 9, 11, 16; Pigler 1954, pp. 430-431; Berenson 1957, p. 123; Noë 1960, pp. 1, 22-23; Garas 1961 [edizione tedesca], pp. 14, IV, tav. 14; Garas 1961 [edizione francese], pp. 40-41, nota 10; Garas 1964, pp. 68-69, figg. 51-52, 76-77; Garas 1965^b, pp. 50-52, nn. 16-17; Pigler 1967, pp. 526-527; A. Czobor, in Dresda 1968, pp. 77-78, nn. 71-72; A. Czobor, in Dresda 1968 [edizione polacca], pp. 123-124, nn. 124-125; Ballarin 1968, pp. 250-251; Mariacher 1968, pp. 16, 48-49; Garas 1969, pp. 98-99, note 32-33, fig. 74; Garas 1973, pp. 72-73; Mariacher 1975, p. 207, n. 11; Pignatti 1978, p. 159; Garas 1981, s.n.p., nn. 8-9; Junkerman 1988, pp. 384-386, 441; Rylands 1988, pp. 110-112, 126, nota 43, 195, nn. 3-4; Holberton 1989, pp. 144, nota 303, 160, 163, n. 7, 460, fig. 67; Heinemann 1991, p. 52, fig. 101; V. Tátrai, in *Museum of Fine Arts* 1991, p. 93; Rylands 1992, pp. 95, 97, 110, nota 43, 148-149, nn. 3-4; L. Attardi, in Parigi 1993, p. 429; Gentili 1995, p. 99; Humfrey 1995, p. 480, fig. 80; Luchs 1995, pp. 78, 97, 104, 107, 163, nota 63, 171, nota 53, 271, fig. 123; V. Tátrai, in Roma 1995, pp. 111-112, n. 17; V. Tátrai, in Budapest 1996, p. 94; I. Artemieva, in Bassano del Grappa-Barcellona 2001, p. 62; Lauber 2008, pp. 249-259, app. III, 280, app. IV, 290; Lauber 2009, pp. 196, 197, 204, note 79-80; Lüdemann 2008, p. 252, nota 133, fig. 68; Fossaluzza 2009, p. 84.

Ideati indubbiamente in *pendant*, entrambi i dipinti mostrano i personaggi in primo piano, colti all'altezza del busto e orientati di tre quarti, lo sguardo rivolto all'osservatore. Lo sfondo è analogamente scompartito: a sinistra una parete è percepita in controluce e dalla parte opposta vi è un'apertura sul paesaggio che solo nel ritratto inv. 939 si scorge oltre la linea del davanzale. Lo spazio di paese è articolato in dossi erbosi su cui sovrastano grandi alberi fino al profilarsi della catena prealpina. È popolato il primo da un cavaliere, l'altro in cui compare un castello da due viandanti vestiti alla moderna: uno seduto e l'altro stante in calze rosse, forse con in mano il bastone o lancia.

Il giovane indossa l'armatura sopra la quale è annodato il mantello rosso. I capelli bruni sono sciolti fin quasi sulle spalle e fermati da una corona di edera. La giovane porta la mano destra al seno con gesto eloquente, consentendole anche di trattenere pudicamente il drappo azzurro che le ricopre appena una spalla. I capelli pettinati a scriminatura centrale sono legati sulla nuca in modo da poter scendere fluenti fino al petto in un'unica ciocca. Reca in capo il serto di vite (per alcuni di edera) proporzionalmente dai pampini assai piccoli.

I dati del costume e la simbologia delle corone conferiscono ai due ritratti un sottile significato allusivo e di ribadita correlazione che tuttavia è difficile decodificare con assoluta precisione (V. Tátrai, in Roma 1995). Secondo una sensibilità in linea generale giorgionesca, presentano infatti aspetti criptici, unitamente a una dimensione arcadica, quella propria della poesia d'amore neopetrarchesca, nella fattispecie bembiana. Pertanto la letteratura critica risulta in proposito assai ricca di spunti interpretativi, ed è pari se non superiore a quella attribuita, soprattutto a motivo della rarità, per l'ambito ed epoca d'appartenenza, dei ritratti di coppia che siano, come tali, di accertamento sicuro (Lüdemann 2008). Dapprima si affronta il problema se si possa parlare di veri e propri ritratti, considerata l'idealizzazione e la mancanza di personalità dei lineamenti. In definitiva, potrebbe trattarsi delle effigi sublimite di due giovanissimi sposi, o promessi tali, cioè di «fidanzati» secondo la suggestiva denominazione che in passato ha avuto più successo a partire da Gombosi (1937).

La prima menzione assume già un valore emblematico di tali aspetti iconografici caratterizzanti. Si fa riferimento all'inventario risalente al 1637 circa, stilato quando essi stavano per lasciare la collezione di Bartolomeo della Nave in Venezia a cinque anni dalla scomparsa del fortunato mercante (Lauber 2007; Lauber 2008; Lauber 2009). Di recente è stata edita la lista dei quadri della lodata raccolta redatta in italiano (rinvenuta in due inedite redazioni: Warwick, Warwickshire County Record Office, Feilding Family of Newnham Paddox, CR 2017/C1/102; National Register Archives of Scotland, Douglas-Hamilton Family, Dukes of Hamilton and

Brandon, NRAS332/M4/8; cfr. Lauber 2008, pp. 249-258, 280, App. III, 290, App. IV) mentre era nota da tempo la traduzione inglese (National Register of Archives [Scotland], *Hamilton MS. M 4/10*; Waterhouse 1952), tutte esemplate a motivo dell'acquisto negoziato dal visconte Basil Feilding, ambasciatore straordinario inglese a Venezia, per conto del cognato James, terzo marchese d'Hamilton, con il beneplacito di re Carlo I che si sarebbe riservato la prelazione dei pezzi migliori. I due ritratti sono registrati nel modo seguente: «55. Un Console Romano armato, coronato d'edera, come Trionfatore di palmo 1½ del med(esi)mo. 56. La Moglie dello stesso coronata di Vite della med(esi)ma grandezza e del med(esi)mo Georgione». Nell'inventario in traduzione inglese (dove compaiono con i numeri 48 e 49) sono ritenuti coronati rispettivamente di «bays», il più consueto lauro, e «vines».

Quanto all'identità di una coppia idealizzata non si è mancato nel secolo scorso di proporre con cautela quella di San Giorgio vincitore, ravvisando di conseguenza nel *pendant* la principessa da costui salvata, ad esempio da parte di Van Dyke (1914), Térey (1916) e da ultimo di Berenson (1957).

Dalla descrizione inventariale procede la prima e più articolata analisi iconografica di Noë (1960) che interpretò questi dipinti alla luce dell'antica tradizione romana della ritrattistica funeraria "di coppia" e li pose in relazione con i doppi rilievi a mezza figura di Tullio Lombardo, nella fattispecie quelli di *Bacco e Arianna* del Kunsthistorisches Museum di Vienna in cui compare anche la corona di vite a simboleggiare l'atto di fidanzamento. Da ciò lo studioso dedusse come pure la *Laura* di Giorgione, che sul fondale presenta i serti di alloro, dovesse avere il corrispettivo ritratto maschile. In aggiunta, anche il gesto del personaggio femminile delle raccolte ungheresi di lasciare scoperto un seno (o di provvedere a scoprirlo) può essere riconducibile all'impegnativa interpretazione della *Laura* di Giorgione quale ritratto coniugale. La posizione del braccio della donna rivela un sottile contrappeso tra un "auto-snudamento" – che spesso era richiesto nel Cinquecento a una giovane veneziana recentemente sposata – e l'empatica espressione di un onesto sentimento. La qual cosa però parrebbe dimostrare un legitti-





mo legame con il proprio compagno (Lüdemann 2008). Nel caso del celebre dipinto di Giorgione si è ravvisata l'antitesi fra "pudicitia" e "voluptas" indispensabili all'armonia coniugale (Verheyen 1968; Mellencamp 1969; A. Ballarin, in Parigi 1993, p. 337; Gentili 1995), oltre che l'allusione alla fecondità (Roskill 1976). A questi si aggiunge il significato «di aprire la porta dell'animo, luogo metaforico d'intimità» (Dal Pozzolo 2008, pp. 41 segg.). Il fatto che tale atteggiamento nel caso dei dipinti qui illustrati riguardi sicuramente un "doppio ritratto" induce a lasciare aperta l'ipotesi che anche il celebre dipinto di Giorgione avesse il suo *pendant* e non sia da interpretare per tale gesto specifico come quello di una cortigiana (Pope Hennessy 1966). Quanto ai capelli sciolti del personaggio femminile il significato consiste nell'esercitare una "virtuosa" attrattiva (Dal Pozzolo 2008, pp. 87-110), mentre con il portamento della mano si esprimerebbe fedeltà nel profondo del cuore.

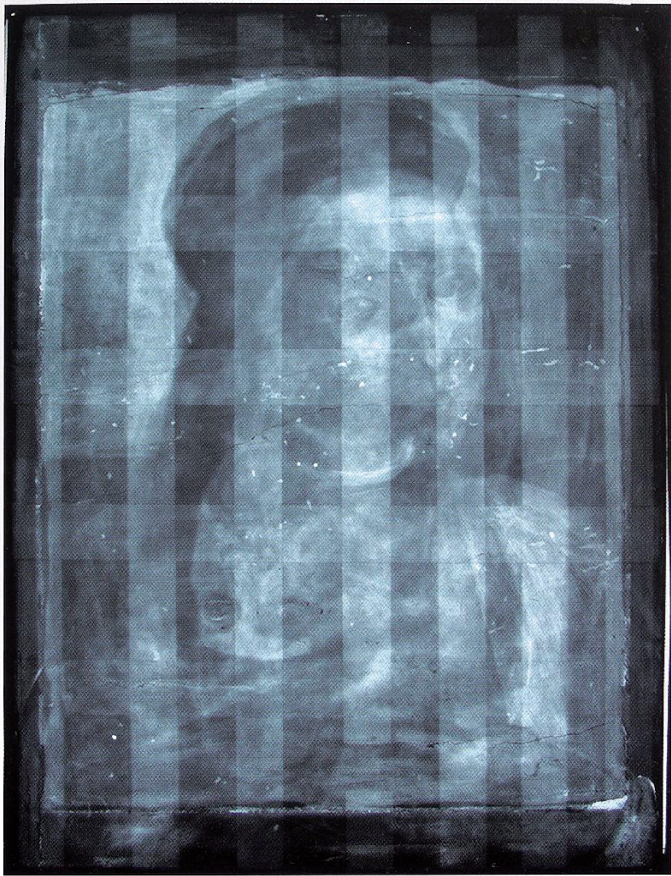
La simbologia dell'edera e della corona di pampini si presta a una pluridirezionalità di percorso interpretativo. Si tratta di attributi bacchici (De Teevarent 1958, coll. 125-131, 239-241), ma l'edera sostituisce anche il lauro nel suo significato di fama eterna, di vita eterna o trionfo e di dono poetico (Levi d'Ancona 1977, pp. 189-193), in senso generale di virtù. Pertanto si addice al soldato, ma anche al poeta, in questo caso al poeta d'amore (Trapp 1958). Più ancora si addice il recupero del significato che hanno le corone, nella fattispecie di lauro, nel rito matrimoniale e di fidanzamento (o promessa di amore) con allusione alla verginità e castità fin dall'epoca antica e ancora nei riti in fase moderna, in particolare a Venezia (Gentili 2000; Dal Pozzolo 2008, pp. 31-41). Difatti la corona compare altresì quale attributo di Maria Vergine e Santa Caterina d'Alessandria in scene del "matrimonio mistico", come ovviamente nei ritratti coniugali. Valgano per tutti a esempio quelli di Lorenzo Lotto: per il primo caso devozionale il dipinto della collezione Palma Camozzi Vertova del 1522, per l'altro i ritratti di Marsilio Cassotti e della sua sposa Faustina del Museo del Prado del 1523. In quest'ultimo la corona d'alloro è portata da Cupido che trattiene un serto nelle mani assieme al giogo, con riferimento espli-

cito al vincolo destinato a valere per sempre (cfr. M. Lucco, in Washington-Bergamo-Parigi 1997, pp. 125-127, 135-137, nn. 18, 21).

Apporti recenti affrontano ancora una volta il problema se i dipinti ungheresi siano da considerare ritratti di specifiche persone, oppure immagini generalizzate di una bellezza ideale. Holberton (1989) li collega agli *Amanti* di Dosso Dossi in collezione Vittorio Cini e ai suoi significati erotici, poiché il personaggio femminile è ugualmente coronato e reca il flauto, come avviene con quello del pastore nelle *Età dell'uomo* di Tiziano a Edimburgo. Quanto al personaggio maschile i riferimenti riguardano invece il *Ragazzo con freccia* di Giorgione a Vienna per il manto rosso annodato (in passato inteso per il ritratto di Budapest anche come allusione alla toga romana) e, per la posa e tipologia, il giorgionesco *Doppio ritratto* Borgherini (Washington, National Gallery of Art).

Spetta ad Alison Luchs (1995) annotare che gli aspetti fisionomici di entrambi, o anche la veste del personaggio femminile, sono qualificati genericamente; persino l'armatura di quello maschile è solo un'interpretazione fantasiosa di una coeva da cavalleria. Pertanto la studiosa ritiene trattarsi dell'immagine di una coppia leggendaria quale esempio di bellezza e promessa d'amore piuttosto che di veri ritratti commemorativi. Di conseguenza si fanno rientrare in una formula ricorrente in fase post-cambraica anche i personaggi che popolano il paesaggio, in particolare il soldato che si avvicina a una donna distesa (cfr. Hale 1988), aspetto tuttavia non accertabile con sicurezza nell'attuale stato di conservazione del dipinto di Budapest.

Il modo in cui è organizzato lo sfondo dei due ritratti, come sopra descritto, è tale da non leggersi in continuità e ciò fa escludere che potessero essere in origine uniti, come supposto da Heinemann (1991). È vero invece che nell'attuale situazione in cui è osservabile il supporto (dotato di parchettatura ma non piallato) risulta difficile stabilire quale fosse la dimensione originaria dei dipinti, se cioè siano stati ridotti. Si deve tenere conto, in specifico, che si giudicano in presenza di aggiunte, in passato ritenute probabilmente del secolo XVIII ma è più verosimile che siano del secolo precedente. La loro finalità è di



Rilevamenti digitalizzati ai raggi X digitalizzati dei due dipinti.

ingrandirne il campo visuale per mere ragioni di gusto e collezionistiche, poiché si è proceduto a dipingerle “per imitazione”; ma, per ipotesi, tutto questo può essere avvenuto di conseguenza a un intervento reso necessario per motivi conservativi. Non si esclude, infatti, che tali aggiunte riportino i dipinti in tutto o in parte (specie in basso) all’assetto originario. Ipotesi suffragata dal fatto che difficilmente il *Ritratto di giovanetta* si può ritenere ideato prevedendo di rendere visibile della mano destra solo una parte, ancor più ridotta di quanto si mostra attualmente. Per di più, l’orientamento un poco roteato della figura si ritiene intuitivamente trovare il migliore equilibrio compositivo con la mano che entri interamente o quasi nel campo visivo. Nell’assetto ottenuto con le aggiunte si osserva una soluzione più credibile che oltretutto è analoga in sostanza a quella del *Giovane con freccia* di Giorgione a Vienna, appartenuto anch’esso a Bartolomeo della Nave. Per inciso, le misure indicate nell’inventario in italiano della sua collezione sopra riportato (un palmo e mezzo riferibile all’altezza, palmo corrispondente a cm 37,74) poco aiutano a precisarne la dimensione

che i dipinti avevano allora, poiché si doveva tener conto della cornice. Le aggiunte riguardano in entrambi i casi tutti i lati (inv. 3460: in alto cm 2,5, in basso cm 4,2, lato sinistro cm 1 e lato destro cm 1,2; inv. 939: in alto e in basso cm 3, lato sinistro cm 1,5 e lato destro cm 1,3).

Sono da prendere in considerazione a supporto di tale ipotesi ricostruttiva altri dati oggettivi. Come è già stato portato alla considerazione critica (Garas 1964; Ballarin 1968), il *Ritratto di giovanetta* inv. 939 al rilevamento ai raggi X effettuato nei primi anni Sessanta del secolo scorso risulta sovrapporsi a un ritratto maschile con berretto colto nello stesso orientamento di tre quarti e posizionato un poco più in alto così da lasciar dedurre che il supporto fosse di maggiori dimensioni al momento del suo primo utilizzo, in modo da consentire anche in quel caso l’adeguato respiro spaziale. Pare difficile, infatti, giustificare una riduzione del supporto dopo la preparazione e primo abbozzo di un altro soggetto. Va aggiunto che tale rilevamento radiografico ha consentito di individuare soggiacente la stesura parziale di un altro ritratto d’uomo con berretto,

questa volta orientato di tre quarti a destra; lo si osserva nel giusto verso qualora si capovolga il supporto rispetto alla soluzione poi attuata con il *Ritratto di giovanetta*. In tale caso l'abbozzo trova in alto un respiro sufficiente. Da ultimo si rammenta come il rilevamento radiografico abbia permesso la lettura della prima stesura di un ritratto d'uomo anche al di sotto dell'inv. 3460, in tale caso nella stessa posizione e orientamento anche se a una diversa altezza. Diverge l'andamento della capigliatura più libera (non essendo forse previsto il berretto) e che risulta un poco più corta sulla spalla sinistra, in modo da consentire una migliore percezione in continuità della linea d'orizzonte del paesaggio la cui conformazione prevedeva un diverso sviluppo sull'ultimo piano.

Lo stato di conservazione dei due dipinti è difforme. Meglio conservato è il ritratto inv. 3460 nel quale i ritocchi della materia pittorica riguardano piccoli punti dell'incarnato e brani poco più estesi del cielo. Ovviamente le più rilevanti integrazioni si riscontrano ai margini, specie in corrispondenza delle ricordate giunture perimetrali alla tavola. Il ritratto inv. 939, oltre a questo tipo di danni, appare maggiormente abraso sia nell'incarnato, soprattutto della mano, come pure ovunque nel paesaggio. Le integrazioni riguardano le cadute o abrasioni in corrispondenza dello zigomo sinistro, del petto poco sopra la mano e della spalla sinistra che è stata ricoperta "per pudicizia" da un velo in occasione di un restauro antico.

I dipinti sono documentati in collezioni di grande importanza. Come ricordato, la prima notizia risale alla loro presenza nella galleria del mercante Bartolomeo della Nave, formata a Venezia con l'aiuto anche di Palma il Giovane, attingendo in particolare alcuni numeri alla collezione che fu di Pietro Bembo (Favaretto 2002, pp. 151-154). Figuravano quindi tra "vere" opere di Giorgione descritte da Marcantonio Michiel (*Tre Filosofi* già Contarini, *Giovane con freccia* già Ram e Pasqualini, *Uomo armato con altra figura* forse quello già Venier, tutte ora a Vienna), componendo un gruppo di ben dodici dipinti allora riconosciuti al maestro.

Conclusa la trattativa di acquisizione della raccolta (5 marzo 1638), Feilding provvide a farla spedire in

Inghilterra dove giunse nell'ottobre 1638, entrando a far parte della collezione Hamilton, poiché le note circostanze della guerra civile determinarono la rinuncia alla prevista scelta da parte di Carlo I (Garas 1967; Howarth 1985, pp. 140-142; Shakeshaft 1986). In seguito, la confisca della collezione Hamilton da parte del Parlamento schieratosi con il re determinò l'affidamento di nuovo a Feilding, dal 1643 creato conte di Delbing, il quale dopo l'esecuzione del duca nel 1649 sovrintese alla vendita (Lauber 2008). Fu allora acquistata quasi in blocco ad Anversa dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo per giungere l'anno seguente a Bruxelles.

I due ritratti qui illustrati compaiono accanto alla *Ninfa e pastore* di Tiziano (ora a Vienna) nella veduta della Galleria Arciducatale dipinta nel 1651 da David Teniers il Giovane ora a Schleissheim, n. 1840 (Pigler 1954; Speth Holterhoff 1957, fig. 62; *Staatsgalerie* 1980, p. 41; cfr. M. Diaz Padrón - M. Royo Villanova, in Madrid 1992; Londra 2006). Sono annoverati nell'inventario della collezione di Leopoldo Guglielmo esemplato a Vienna il 14 giugno 1659 (*Inventar* 1883, nn. 171-172), nel quale figurano per la prima volta come «Von dem alten Palma Original» (Garas 1968).

Sono note le vicende del trasferimento della collezione da Bruxelles a Vienna e del suo lascito in eredità al nipote dell'arciduca, l'imperatore Leopoldo I, nell'anno 1662. I due ritratti sono ritenuti meritori di una copia "in miniatura" nel monumentale inventario di Storffer (ms. 1720-1733) e di una traduzione incisoria edita poco dopo nel *Prodromus* di Stampart e Prenner (1735; Zimmermann 1888).

Sul margine inferiore destro dell'inv. 939 è ben visibile il numero 149 apposto a pennello che trova riscontro nell'inventario della galleria di Vienna del 1772, mentre non si conserva quello del ritratto maschile corrispondente al numero 150. Un numero inventariale di questa fase steso in nero a pennello non è ben decifrabile perché coperto dalla parchettatura; si legge invece quello di colore scuro a pennello «No. 149»; si aggiunge anche la scritta «R.N. 176».

I due ritratti fecero parte dei quadri fatti spedire nel 1765 da Maria Teresa d'Austria al castello di Bratislava (Presburgo/Poszony) a seguito dell'insedia-

mento quale governatore di Alberto principe di Sassonia-Teschen, marito di Maria Cristina d'Austria. Figurano nell'inventario redatto nel 1781 quando costoro lasciarono la residenza slovacca, e nel 1784 fra i dipinti trasferiti per ordine imperiale a Buda, dovendo arricchire le sale della residenza reale (Garas 1969). A seguito della rivoluzione del 1848, una parte di essi fu collocata nell'appartamento del Presidente della Camera e ben presto una selezione fu destinata al Museo Nazionale per passare quindi al Museo di Belle Arti inaugurato nel 1906; il rimanente fu disperso negli anni successivi. In tali circostanze il ritratto inv. 939 giunge al Museo Nazionale, il *pendant* invece fu venduto nel 1856 e figura nella collezione del barone Béla Redl a Budapest, poi in quella del barone Richard Hammerstein per ricongiungersi nel 1907 quale dono di quest'ultimo in ricordo del barone Redl. Il marchio «K.K» pirografato sul retro riguarda i dipinti del castello di Buda posti in vendita dopo il 1848.

L'attribuzione a Giorgione con cui i due ritratti sono registrati nella collezione di Bartolomeo della Nave poteva essere tradizionale e comunque è registrata in una fase estensiva del catalogo del grande maestro che nel Seicento, come noto, non può che concernere in particolare la ritrattistica. Il passaggio a Palma il Vecchio sancito nel 1659 dovette maturare forse nella fase della loro presenza nella Galleria Arciduciale piuttosto che nel decennio di transito nella collezione Hamilton. Non mancava la possibilità di confronti diretti con numerose opere di Palma ora a Vienna.

Una nuova fase di fortuna attributiva, tutt'altro che univoca, ha inizio con la ricomposizione del *pendant* nella sede odierna. Ne dà conto una segnalazione edita nel supplemento de "La Gazette des Beaux-Arts" (*Chronique* 1908) nella quale è citato unicamente il ritratto virile quale opera di Palma il Vecchio, individuato dal conservatore delle raccolte ungheresi J.-K. Beer presso una nobile famiglia di Budapest (collezione Hammerstein, cfr. V. Tátrai, in Budapest 1996). In contemporanea segnala entrambi i ritratti Frimmel (1908, p. 195; cfr. Spahn 1932), dapprima sostenitore dubbioso dell'attribuzione a Palma da giovane, ma che in altro contesto (Frimmel 1908, pp. 200-202) avanza ritenendola parita-

ria a quella in favore di Giovanni Bellini in fase tarda, così da concludere con l'assegnazione a pittore veneziano del 1500 circa. La componente belliniana risulta prevalente a Takács (1908) che propende per un seguace del maestro veneziano, dallo studioso identificato poi in Francesco Bissòlo (Takács 1911). La paternità di Palma è ribadita senza incertezze da Hadeln (1911) con l'importante specifica che si tratta di opera giovanile, come deduce dalle tipiche forme arrotondate e dalla compattezza smalteata del colore. Con tale attribuzione le opere sono elencate da Borenius (in Crowe-Cavalcaselle 1912), e da Térey (1916) ma con punto interrogativo. L'incertezza continua a vigere in seguito. Nel recensire il contributo di Hadeln su "L'Arte" (1911), Aldo Severi le propone come opere di scuola emiliana, rifiutando anche il confronto con un *Ritratto d'uomo* del Museo di Castelvecchio di Verona (inv. 5395-1B94), giustamente giudicato opera di «restauratore e rifacitore moderno» (A. Zamperini, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 478-479, n. 392). Pur classificando l'inv. 3460 come Bissòlo, Van Dyke giunge poi a escludere tale paternità come pure quella alternativa di Vincenzo Catena. Nel ritornare sull'argomento, Frimmel (1923) supporta il riconoscimento a Giorgione dell'inv. 3460, identificandolo con quel «soldato armato insino al cinto ma senza celada» del maestro di Castelfranco segnalato da Marcantonio Michiel nel 1528 (Engert 1881, p. 171) presso la collezione di Gianantonio Venier nel quale si ravvisa l'*Uomo armato con altra figura* ora a Vienna, anziché quello visto nel 1525 in casa di Girolamo Marcello (sulla questione cfr. E. M. Dal Pozzolo, in *Castelfranco Veneto* 2009, pp. 425-426, n. 45). La paternità di Palma in fase giovanile è ribadita invece da Gombosi (a partire dal 1928, poi in più occasioni) con specifica datazione al 1505-1508, da Berenson e da Suida con collocazione al primo decennio. È invece esclusa dalla Spahn (1932). Anche Wilde (1930), che era intervenuto sulla provenienza collezionistica delle due opere giudicate di Palma, in seguito (Wilde 1934) torna a considerare la componente belliniana, ravvisando un'opera di collaborazione del maestro stesso in fase tarda.

I due ritratti compaiono come opera direttamente riconosciuta a Palma nei cataloghi di Pigler (1954;

1967), per Berenson (1957) il giovane è solo parzialmente autografo e forse opera tarda; l'attribuzione a Palma è accolta con cautela anche da Noë (1960). Nei ripetuti interventi critici di Klára Garas, della massima importanza anche per quanto riguarda i passaggi collezionistici, si riconsiderano e sostengono le varie soluzioni affacciate in passato. La studiosa (1960) conferma dapprima la paternità di Palma con datazione 1505-1510. Successivamente (1964), valorizzando l'iniziale menzione seicentesca, riaffaccia la proposta che possano spettare al giovane Giorgione segnato dal magistero di Bellini e dunque ne sostiene la datazione al 1500 circa. Da ultimo (Garas 1965^b; Garas 1967; Garas 1969; Garas 1973; Garas 1981) ritorna sull'attribuzione a Palma accogliendo la data del 1510 circa. L'attenzione sui due ritratti è altresì rinnovata nel 1968 allorché furono esposti come opera di Palma, in base alla motivazione della scheda di Agnes Czobor, nella nota mostra itinerante sulla pittura veneta (Dresda 1968).

Il commento critico all'esposizione offerto da Ballarin (1968) è al proposito del massimo interesse per il confronto con la tesi belliniana-giorgionesca di Garas (1964) e le modalità della conferma a Palma, intorno al 1515, da parte dello studioso. Si deve sottolineare, in particolare, che la posizione della studiosa ungherese era sì sostenuta dalla qualità della pittura e *naïveté* espressiva, ma anche dal modello dei ritratti soggiacenti rivelati dalle radiografie prese in considerazione per la prima volta. Su queste si sofferma anche Ballarin il quale ravvisa nei ritratti maschili soggiacenti l'inv. 939 un impianto di ascendenza belliniana che consente di rapportarli al *Ritratto di giovane* della Galleria Borghese in Roma (inv. 445) recante la data del 1510, per questo considerato la prima opera accertata di Palma nella ricostruzione della fase giovanile di Roberto Longhi (1926^b; cfr. A. Zamperini, in *Castelfranco Veneto 2009*, pp. 471-472, n. 92). Rispetto a questo i ritratti di Budapest rivelerebbero per Ballarin «una timida filtrazione degli esempi di Tiziano», un grado di adesione al giorgionismo più evidente che lo studioso ritiene introduttivo a quello manifestato dalla sequenza di opere stabilita da Berenson (1957, II, figg. 912-915), dal *Flautista e donna che canta* Pollen al *Concerto* Colum Crichton-Stuart, al *Mar-*

te e rea Silvia Wilstach (ora Philadelphia, Museum of Art), inoltre dalle *Due ninfe* di Francoforte, opere nelle quali diviene più forte la specifica suggestione tizianesca. Da tale sequenza si esclude qui di seguito il primo numero, il dipinto con *Venere e Marte* del Brooklyn Museum di New York. Per Ballarin soprattutto nei due ritratti di Budapest «il giorgionismo sembra più pensato sulle opere del Bellini più tardo» (*Festino degli dei*, dal 1509 e ultimato nel 1514; *Bacco fanciullo*, Washington, National Gallery of Art; *Donna che si pettina* di Vienna).

Dopo tali pronunciamenti le successive conferme a Palma dei ritratti di Budapest assumono sfumature diverse. Sono ritenuti essenziali per la collocazione del maestro bergamasco sulla linea giorgionesca per Mariacher (1968; 1975). Si ritengono databili fra 1505 e 1508 per Garas (1981), al 1510 o poco dopo per Ryland (1988); opere attribuite per Holberton (1989). Meritano di figurare tra i primi lavori sufficientemente sicuri di Palma, tuttavia ormai trentenne, per Tátrai (1985) che pone seri dubbi sul confronto con il ritratto della Borghese da associare piuttosto ad Andrea Previtali.

In sostanza l'attribuzione a Palma dei ritratti delle raccolte ungheresi investe il problema dei suoi esordi: i legami formativi con Previtali, l'inserimento del pittore bergamasco nella congiuntura veneziana e conseguente composizione del catalogo iniziale, come impostato sostanzialmente da Longhi nel 1926. Contempla altresì, in base a ricerche più attuali, la risposta a un quesito che solo dialetticamente lo studioso poneva. Se il ritratto della Galleria Borghese del 1510 al centro della ricostruzione, rifiutato a Cariani come voleva Cavalcaselle (Crowe-Cavalcaselle 1871, I, p. 290), non spettasse ipoteticamente a «un'altra personalità, talmente affine al Palma, ed esistita in Venezia verso il 1510, senza tuttavia lasciare altre tracce visibili del suo passaggio nella pittura veneziana». Una soluzione negata di fatto per l'alta qualità dell'opera.

L'attribuzione che si ha modo di sostenere e argomentare in questa sede consiste invece proprio in una risposta affermativa a tale ipotesi longhiana, quale sbocco naturale della ricostruzione graduale del profilo del ben più giovane Domenico Capriolo, veneziano d'origine e trevigiano d'adozione (Fossa-



Domenico Capriolo, *Ritratto di giovane ventitreenne*, 1510, Roma, Galleria Borghese.

luzza 1983; M. Lucco, in Vittorio Veneto 1983, p. 78, nota 95; Lucco 1985; Fossaluzza 1989, pp. 127-152; G. Fossaluzza, in Venezia 2000, pp. 116-119, n. 34; Fossaluzza 2009, pp. 83-84, 86, nota 80; G. Fossaluzza, in Castelfranco Veneto 2009, p. 472, n. 93) al quale si attribuiscono in questa circostanza le due opere di Budapest, come prima tappa di un percorso che conferma la sua prossimità a Palma quale caratteristica di fondo. Una tale attribuzione è stata già segnalata, in verità, da Irina Artemieva (in Bassano del Grappa-Barcellona 2001) sulla scorta anche della comune valutazione del nuovo materiale che chi scrive era impegnato fin da allora a riordinare sulla prima fase di Capriolo e reso noto alla studiosa, inoltre in base alla conferma al pittore sostenuta da quest'ultima del *Ritratto di giovane in pelliccia* dell'Ermitage e di una nuova impostazione data al problema del primo Palma con l'anticipo al 1510 circa del *Cristo e l'adultera* della raccolta russa (inv. 10). In concreto, quest'ultima opera viene a collocarsi nella seriazione cronologica del catalogo di Palma proprio nel posto occupato dal ritratto della Galleria Borghese con data del 1510 e dai due di Budapest, sgombrando il campo dalle conseguenti difficoltà nel dover saldare in un percorso credibile il gruppo di opere iniziali più affini a Previtali (escluse da Rylands 1988), presentate come gruppo del Maestro della Madonna di Chantilly, attraverso la *Sacra conversazione* della Galleria Borghese (inv. 157), alle prime di carattere giorgionesco e soprattutto tizianesco di cronologia accertabile. Esse comprendono, in ogni caso, il citato dipinto dell'Ermitage (inv. 10) identificato con quello menzionato da Marcantonio Michiel nella raccolta di Francesco Zio a Venezia visitata nel 1521 e non nel 1512, come si è ritenuto così da dedurne un *terminus ante quem* (cfr. Schmitter 2004, p. 921, nota 53). Si aggiunge l'*Assunzione della Vergine* commissionata per la Scuola di Santa Maria Maggiore nel 1512 (Venezia, Gallerie dell'Accademia) che porta con sé, ad esempio, il gruppo di opere accostate ai dipinti di Budapest anche da Ballarin (1965; 1968), quelle raccolte sotto la denominazione del Maestro del Concerto Lansdowne da quanti non ne accettano la paternità palmesca (Rylands 1988).

Se l'esclusione dei dipinti Borghese e di Budapest

favorisce in tutti i casi la ricostruzione del problematico percorso del giovane Palma, il loro inserimento in quello di Capriolo necessita di alcune accortezze valutative derivanti in buona sostanza dalla versatilità di soluzioni anche inaspettate a fronte di una chiara definizione dello stile pittorico e addirittura di dettagli figurativi ricorrenti (o altri caratteri "morelliani"), tali da renderlo per molti aspetti inconfondibile. Emblematico è il citato ritratto dell'Ermitage del 1512, da intendersi come *Autoritratto* del pittore ventenne come si è avuto modo di sostenere con l'interpretazione della firma allusiva che vi è apposta (Fossaluzza 2009). Non si esclude che in quest'opera, nella storia collezionistica più antica assegnata a Giorgione (I. Artemieva, in Bassano del Grappa-Barcellona 2001, pp. 60-63, n. 7; I. Artemieva, in Castelfranco Veneto 2009, pp. 473-474, n. 94), Capriolo emulasse un nobile modello ritrattistico altrui per auto-presentarsi con tanta enfasi e monumentalità, ben rapportabile ad esempio al "largo formale" del *Cristo e l'adultera* di Palma dell'Ermitage. Si può richiamare in proposito il *Ritratto di uomo in pelliccia* dell'Alte Pinakothek di Monaco (inv. 524), il cosiddetto *Ritratto di un Fugger* assegnato a Giorgione ma anche a Sebastiano, per il quale l'accostamento a Palma rimane ancora convincente.

In questo procedimento, tanto chiaro quanto potenzialmente ingannevole, Capriolo dimostra anche una certa sintesi formale e una cura descrittiva meticolosa che sono pur sempre riconducibili a Palma ma a un tempo di esito personalissimo. Aspetti che all'altezza del 1512 risultano comunque differenziarsi dal tonalismo più sensibile e dalla traduzione della zona cromatica di Tiziano dimostrata dal pittore bergamasco, accentuatasi maggiormente proprio in apertura del secondo decennio. Tutti i connotati di uno stile "palmesco" peculiare e pertanto, come osservato, inconfondibile di Capriolo si ritrovano dunque puntuali nei ritratti a lui attribuibili nei quali il tono espressivo non è condizionato da un modello alto come avviene nell'*Autoritratto* dell'Ermitage, per questo tale da risultare un *unicum* nel suo catalogo. Il contesto comparativo si allarga, pertanto, annoverando come più prossimi a seguire, secondo quanto proposto ultimamente da chi scri-

ve, il *Ritratto d'uomo* del Musée des Beaux-Arts di Nancy (inv. 159) già assegnato a Palma, chiaramente legato all'*Autoritratto* anche negli aspetti di ambientamento, quello in movimento bloccato già in collezione Elia Volpi a Firenze, quello di musico del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 222a) già assegnato al Pordenone. Nella stessa raccolta il *Suonatore che accorda la lira da braccio* (inv. 317) è un'altra testimonianza più aggiornata delle modalità di emulazione di Palma.

In definitiva, con riferimento alla data del 1512 dell'*Autoritratto* dell'Ermitage, i dipinti di Budapest costituiscono assieme al *Ritratto di giovane ventitreenne* della Borghese con data 1510 l'attestazione della tappa subito precedente del precoce pittore veneziano, nella quale già rivela tutti i caratteri inconfondibili del disegno e definizione volumetrica che poi si trovano costanti nella sua ritrattistica e giustificano la lettura in bilico tra componente belliniana e aggiornamento giorgionesco. Per giungere nel campo delle ipotesi, il momento ancora precedente di maggior adesione dell'esordiente Capriolo a un formalismo di ascendenza belliniana, ma di una lucidità alla Catena e descrittivismo alla Previtali, può essere individuato forse nei ritratti idealizzati in veste di *Sant'Elena* e di *San Giacomo maggiore* in collezione privata inglese, assegnati alla cerchia di Palma (Rylands 1992, p. 276, nn. A28-A29).

Il corrispettivo stilistico nella tematica idillica, per sintetismo formale e ancora acerba comprensione del tonalismo, si ravvisa nel *Venere e Marte* del Brooklyn Museum di New York, significativamente annoverato nel gruppo longhiano del giovane Palma (Ballarin 1965), più di recente nel catalogo di Giulio

Campagnola (Christiansen 1994), ma attribuibile a Capriolo attraverso un equivalente percorso a ritroso che guardi ai dipinti di tale tematica del suo catalogo, ad esempio a quello di *Venere e Cupido* già Bolher (Fossaluzza 1989, p. 149, fig. 32). Si agganciano in tal modo per nitore formale e controllata effusione cromatica opere sotto anonimato della cerchia di Giorgione (*Allegoria di Huston*), o accostate a Previtali (tra queste *Davide come pastore* di Itaca; cfr. M. Lucco, in Milano 2012, pp. 100-101, 112-113, nn. 15, 18). Per quanto riguarda i ritratti, accanto alle emulazioni di Palma come il *Ritratto di donna* (con l'aforisma isocrateo «IVDICIVM DIFICILE») già presso Drey a Londra, la tematica giorgionesca viene illustrata in seguito con dovizia di particolari figurativi esibiti e sempre meno criptiche sottigliezze allusive, ad esempio nel *Ritratto di matematico* di Monaco di Baviera (inv. 7452) e ancor più nel *Suonatore di gironda e giovane donna* di Vienna (inv. 3052) che appartengono alla fase successiva di Capriolo, al secondo decennio. In essa si comprende anche il *Ritratto di giovane donna* già in collezione Donà dalle Rose di Venezia (Lorenzetti-Planiscig 1934, p. 4, n. 4), da ricordare nel presente contesto perché palesa il cartiglio con i primi sei versi della lettera d'amore della ninfa Enone a Paride (Ovidio, *Heroides*, V, 1-6), un lamento sull'abbandono e infedeltà così da palesare l'ispirazione letteraria, consueta per il dotto Capriolo, ma che nei ritratti di Budapest risulta invece, in ossequio a Giorgione, solo sottesa e pertanto decodificabile con più difficoltà.

Giorgio Fossaluzza