Arte lombarda del secondo millennio

Saggi
in onore di

Gian Alberto Dell'Acqua

FEDERICO
MOTTA
EDITORE

Arte lombarda del secondo millennio

Saggi
in onore di

Gian Alberto Dell'Acqua

a cura di
Francesca Flores d'Arcais
Mariolina Olivari
Luisa Tognoli Bardin

FEDERICO
MOTTA
EDITORE

© 2000 Federico Motta Editore S.p.A.
© 2000 degli Autori per i testi

Proprietà artistica e letteraria riservata
per tutti i paesi.
Ogni riproduzione, anche parziale,
è vietata

Referenze fotografiche

Luca Andreoni, Milano
Archivi Alinari, Firenze
Archivio fotografico, Pinacoteca di Brera, Milano
Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, Genova
Archivio Nanni Strada
Aurelio J. Heger
Foto Mario Brogiolo, Brescia
Foto Guido Cegani
Foto R. Guidali
Foto Davide Mosconi
Foto Neroblu
Foto Nodari, Esine (BS)
Foto Vivi Papi, Varese
Foto Harri Peccinotti
Foto B. Reffo
Foto Michele Scotti
Foto Luciano Soave
Foto Silvio Wolf
Fotolaboratori Professionali Soldano
Foto Studio Pollini, Sondrio
Fotostudio Rapuzzi, Brescia
Giuseppe Malcangi
G. Perolini, Novara
Studio fotografico Perotti, Milano
Sandro Scarioni, Bresso
Vito Zani

Prima edizione
gennaio 2000

ISBN 88-7179-247-5

Moretto, Savoldo e Paris Bordon

Giorgio Fossaluzza

A voler sottolineare o a convalidare le tangenze stilistiche di un'opera non è infrequente che volentieri si ricorra, per una sorta di consumato *escamotage*, alla riesumazione funzionale di una sua sorpassata attribuzione che assume – per così dire – il valore di una credenziale rassicurante nel suggellare la più contingente lettura formale. Dunque, anche fuori del proprio contesto critico e a prescindere dalla valutazione specifica e dal grado di autorevolezza di chi ebbe a esprimerla, perfino l'attribuzione errata qualche volta mantiene nel tempo un interesse e un'attualità. In parallelo, altra casistica è quella che riguarda opere rimaste per lo più defilate all'attenzione critica, le quali, non avendo conosciuto quell'aggiornamento attributivo che oggi appare perfino scontato, marcano ancora gli equivoci, per così dire tipici, nel riconoscimento di paternità: come nei casi innumerevoli in cui la sporadica ricezione di un modello ispiratore e l'affinità di esito stilistico, entro singole opere o brevi fasi di diversi autori, inducono iteratamente allo stesso *lapsus* attributivo. Tale constatazione in premessa, tanto scontata o generica forse per il fatto che può avere miriadi di varianti ed esemplificazioni, è suggerita dalla vicenda attributiva, in vero affatto breve, di due dipinti che in questa oc-

Fig. 1 - Paris Bordon, San Nicolò tra i santi Pietro e Giacomo. *Venezia, collezione privata*

Fig. 2 - Paris Bordon, Battesimo di Cristo. *Collezione privata*

casione si attribuiscono a Paris Bordon, consentendo sia di ricalcare entrambi questi *clichès* critici, sia di indurre a riprodurne perfino un terzo, altrettanto consumato. È quello che tende a giustificare con i viaggi degli artisti, non documentati bensì supposti, anche solo qualche spunto accidentale, o le anomalie linguistiche o le loro nuove aperture: in questo caso si chiama in causa una prima esperienza di un giovane maestro veneto in Lombardia. Per la tavola raffigurante *San Nicolò tra i santi Pietro e Giacomo* (fig. 1) di collezione privata veneziana si era avanzata un'unica attribuzione a favore del Moretto da Brescia da parte di Alberto Riccoboni, è da credere con l'avvallo autorevolissimo di Giuseppe Fiocco. Il contesto nel quale l'opera venne per un'unica volta esposta al pubblico è, infatti, quello della coraggiosa *Prima mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane* del 1947, organizzata nel momento postbellico che fu anche per Venezia di straordinario fervore di iniziative culturali[1]. Vi era allora l'occasione di divulgare alla conoscenza un buon numero di inediti dal Trecento al Settecento, quelli solitamente racchiusi nel "Sacrario del Collezionista", o altri – dichiaratamente senza remore –, "perché no, anche degli antiquari". Lo spirito era quello di sanare "una incomprensione, una frattura fra il mondo degli amatori e raccoglitori e quello della critica ufficiale", nella convinzione che "solo allorché sarà superata questa diffidenza e si sarà formata un'atmosfera di reciproca comprensione fra gli appassionati collezionisti e intelligenti negozianti e il mondo dei funzionari e dei critici ufficiali, che pur ha sì grandi meriti, si potrà in pieno ammirare quello che possono veramente dare le collezioni private", le quali nel momento della ricostruzione nazionale vengono viste, secondo un'espressione all'epoca mutuata da Rodolfo Pallucchini, come "dei bacini montani che portano le loro acque nelle collezioni pubbliche"[2]. Tali, come altre idealità, potevano legare dunque le mostre celeberrime che si susseguono in un brevissimo arco di tempo sull'arte di Venezia, a iniziare da quella sui *Cinque secoli di pittura veneziana* del 1945, dei *Capolavori dei Musei Veneti* del 1946, e l'anno seguente, emble-

maticamente, da quelle dei *Musei e delle chiese del Veneto* di Losanna e, per l'appunto, quella dei dipinti di raccolte private. Esporre inediti significava, dunque, in un momento forse meno sospetto, perché solo di incipiente ripresa del mercato antiquario, ribadire da parte dei promotori che "i quadri non vanno comprati solo per le perizie, le quali se talvolta lasciano il tempo che trovano, talaltra sanzionano una constatazione resa ormai evidente", poiché "l'opera d'arte è una cosa a se stessa che non sopporta né gonfiature né stroncature immeritate: è solo il tempo che fa giustizia e cataloga ogni cosa nel suo giusto valore"[3]. E il Fiocco, iperattivo in questo settore, fuori da posizioni "farisaiche" poteva nell'occasione coniare, con la sua proverbiale ironia e autoironia, un aforisma che è curioso di tanto in tanto rileggere: "i quadri belli sono al di là degli uomini. E dico questo perché io ho assai meno inquietudine nei confronti dei raccoglitori, dei 'marchands amateurs' e degli stessi non lontani loro parenti, gli antiquari, di quanta se ne abbia in genere da parte delle autorità costituite, talvolta per diffidenza, ma talvolta anche per poca confidenza o per paura; e non parlo di quelli che arricciano il naso in piazza e lo spianano in casa"[4].

Ritornando, dunque, alla tavola di *San Nicolò tra i santi Pietro e Giacomo*, va osservato che il riconoscimento a favore del Moretto da Brescia – non si può dire se per sola disattenzione o se per essere stato visto in seguito con troppa sufficienza – pare non essere stato mai più discusso e neppure registrato. Quanto invece al riconoscimento a Paris Bordon, che ora appare evidente, non poté essere facilitato all'epoca neanche dal fatto che il caso ha voluto che questa tavola fosse riprodotta accanto a una versione autografa, seppure piuttosto gracile, del *Battesimo di Cristo* (fig. 2) dello stesso Bordon, databile in una fase assai tarda, allo scorcio degli anni cinquanta o poco oltre; un'opera che nella composizione riprende ma che stilisticamente segue di gran lunga quella dello stesso soggetto della National Gallery di Washington, e pure quella ora a Brera, eseguita per il nobile Carlo da Rho durante il soggiorno milanese del maestro trevigiano, documentato a partire dal 1548[5]. In questo caso, neppure l'esposizione a confronto di due opere ha consentito il loro riconoscimento allo stesso maestro[6]. Non resta che supporre che tale problema fosse causato, non tanto da una precedente attribuzione condizionante per quanto riguarda quella ascritta al Moretto – del resto non affermata nella scheda critica – quanto dal differente contesto a cui esse appartengono entro la dinamica stilistica del Bordon. Tuttavia, la versione del tema del *Battesimo di Cristo*, qui nuovamente riprodotta perché riemersa solo qualche anno fa dai "santuari" del collezionismo, veniva datata troppo precocemente dal Riccoboni, addirittura nella "prima giovinezza del maestro, quando ancora egli operava sotto l'influsso tizianesco con un particolare orientamento verso Giorgione", e – a dire dello studioso – quando teneva conto al-

Fig. 3 - Paris Bordon, Pentecoste. *Milano, Pinacoteca di Brera*

tresì dell'esempio di Lorenzo Lotto. Si tratta di componenti che non comprendono affatto la consolidata e, anzi, consunta sostanza manieristica dell'opera, e dal momento che sono tutte prerogativa della fase bordoniana degli anni venti, vanno trasferite di pertinenza proprio della tavola di *San Nicolò tra i santi Pietro e Giacomo*. Questa, "fra le opere giovanili del Moretto", venne posta accanto alla lunetta dell'*Incoronazione della Vergine* in San Giovanni Evangelista a Brescia, e vi si ravvisò come "la prima e formativa cultura morettiana si rivela attraverso il cromatismo veneto-bresciano sposato a spunti formali raffaelleschi. A certi raggiungimenti pittorici, come la morbidezza degli impasti nei volti e la preziosità delle tinte rialzate da brillanti lumeggiature, s'accompagna un arcaismo di sapore provinciale tutto particolare del primo Moretto".
Certo, Paris Bordon per la fase splendida degli anni venti ha fatto parte delle fila dei maestri che, per un artificio critico, si sono prestati a illustrare una sorta di antinomia tra una pittura lagunare e una pittura di terraferma[7]. Da diretto allievo di Tiziano, secondo la testimonianza dell'intervista di Vasari all'anziano maestro trevigiano del 1566, egli ha cercato spazio per un personale distacco che, in termini critici, ha successivamente trovato – a motivo della scelta di inesauste ricerche tonali e di un lirismo espressivo – una qualificazione secondo l'etichetta di "neogiorgionismo"[8]. Cultura di terraferma e neogiorgionismo sembrerebbero dunque aspetti e sensibilità parzialmente contraddittori. Nell'insuperato commento di sintesi del Pallucchini espresso nel 1944, tutto ciò è messo in equilibrio, perchè le opere dell'intelligente avvio del maestro trevigiano appaiono tutte sostanzialmente segnate dal magistero tizianesco, ma con assonanze, a proposito di una strutturazione formale più risoluta, giustificate attraverso un'attenzione nei riguardi del Pordenone piuttosto che del Palma, mentre una pulita levigatezza di superfici e una ritmica inquieta che sommuove schemi del Vecellio, altrimenti a rischio di divenire sterili, terrebbero conto dell'esempio del Lotto[9]. Sono proprio le opere del primo interesse in Lombardia del Bordon, nella veneziana Crema, che in sede critica aprono, in seguito, a indicazioni circa un'attenzione specifica verso il classicismo di Garofalo. Questi è chiamato in causa a proposito della *Pentecoste* (fig. 3) per la chiesa cremasca di Santo Spirito (ora nella Pinacoteca di Brera), non senza la conferma di una parallela attenzione per spunti dal Lotto bergamasco còlti specie nella splendida *Sacra conversazione* (fig. 4) commissionata dai Manfron per la chiesa di Sant'Agostino di Crema e ora alla Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere[10]. Riferimenti storici e aspetti stilistici fanno ritenere che le due commissioni cremasche, a prescindere dal fatto finora non accertato di un reale soggiorno del maestro in terra lombarda, si collochino tra il 1525 e il 1527. L'accostamento al Garofalo consenti-

Fig. 4 - Paris Bordon, Sacra conversazione. *Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini di Belle Arti*

Fig. 5 - Paris Bordon, Sacra Famiglia con sant'Ambrogio che presenta un donatore. *Milano, Pinacoteca di Brera*

rebbe di giustificare la "levigatezza come raggelata della forma e la stessa mimica dei personaggi [che] sembrano rivelare una così matura consapevolezza del linguaggio romanizzante", specie nella *Pentecoste* bordoniana[11]. Il Lotto sarebbe invece portatore di spunti raffaelleschi sul piano figurativo, in particolare dell'idea del tendaletto, sospeso dai due angeli recanti coroncine, e posto di fondo ai personaggi sacri della pala Manfron. Il motivo è presente nella pala di Ancona di Tiziano, a sua volta esemplato sulla Madonna di Foligno, mentre è svolto in termini assai fantasiosi nella pala del Lotto per San Bernardino di Bergamo del 1521. Per quanto riguarda il Bordon, non si tratta di decidere quale dei due modelli egli privilegi, ma di prendere atto di come egli sappia unificare personalmente il motivo, quello del tendaletto sospeso lottesco e degli angeli con coroncine che lo reggono, i quali rimangono di ispirazione, ma anche di deliberato carattere, propriamente tizianeschi. Dopo la pala per Sant'Agostino di Crema, il Bordon riprende l'idea solamente una volta, nella *Sacra conversazione* del Duomo di Valdobbiadene dei primi anni trenta[12]. Il ricorso a questa collaudata soluzione anche nella tavola con *San Nicolò tra i santi Pietro e Giacomo* di collezione privata veneziana, ribadisce dunque la fortuna del tema, e in termini tanto più interessanti in ordine alla collocazione cronologica dell'opera. Essa appartiene, inoltre, a una fase nella quale sono di rara attestazione gli schemi di pala d'altare del Bordon, oltre a quelli delle sacre conversazioni, destinate nella maggioranza dei casi alla devozione privata. La tavola in oggetto è, tuttavia, giudicabile con qualche difficoltà a motivo della sua riduzione su tutti i lati e in misura assai considerevole alla base, per cui la monumentalità dei tre personaggi sacri, posti su due piani diversi e còlti in studiate pose avvitate, ne soffre notevolmente. Con tutto ciò, l'organizzazione formale, l'incalzare del segno e la lucidità di resa cromatica consentono di porla in una fase sostanzialmente coincidente o, meglio, subito a ridosso delle due opere cremasche, pur senza raggiungere l'enfasi e il movimento della pala Manfron, né la studiata e astratta impeccabilità della *Pentecoste*. Si possono estendere, tuttavia, per essa confronti con altre opere del momento, specie tra le sacre conversazioni, come quella con sant'Ambrogio e donatore (fig. 5) appartenuta nel primo Seicento all'arcivescovo di Mi-

Fig. 6. - Paris Bordon, Sacra Famiglia con pastore e santa Caterina d'Alessandria. *Roma, Galleria Doria Pamphili*

lano Cesare Monti (ora alla Pinacoteca di Brera), probabilmente di originaria committenza lombarda, o il *Matrimonio di santa Caterina* D'Oria di Genova[13]. Ciò constatato, si deve sottolineare come a queste date sia rilevante che il Bordon sappia innovare il tema assai tradizionale della presentazione di tre santi, secondo una gerarchia stabilita dai condizionamenti devozionali, ricorrendo anche qui alla ricercata e attuale soluzione del tendaletto di fondo tenuto sospeso da angeli che chiude su un accenno di paesaggio e su un più aperto cielo luminoso, mosso dalla stratificazione di nuvole. Tale soluzione segna un distacco, in particolare, nei riguardi della celebre e cronologicamente problematica pala di Tiziano per San Nicolò dei Frari (ora nella Pinacoteca Vaticana) in cui la schiera dei personaggi sacri, in articolate movenze e sovrapposizione di piani, si staglia sul fondo di un'esedra architettonica sbrecciata, mentre nell'alto la Vergine con il Figlio appare sulle nubi circondata da angeli recanti coroncine. La coincidenza di dedicazione a san Nicola da Bari dei due dipinti d'altare di Tiziano e di Bordon è dovuta, forse, a pura casualità. Non si deve tuttavia dimenticare come proprio la commissione di questa opera veneziana di Tiziano abbia determinato il proverbiale contrasto tra allievo e maestro riportato dal Vasari, il quale testimonia come quest'ultimo volle sottrarre al più giovane l'occasione di un importante e forse troppo concorrenziale *exploit*[14]. È assai difficile poter stabilire se o quanto la tavola frammentaria qui illustrata rispecchi ancora il progetto bordoniano relativo a quell'importante mancata commissione, tanto più che lo svolgimento iconografico, e le stesse dimensioni dell'opera divergono in modo sostanziale da quella realizzata da Tiziano. Tuttavia, non è certo a proposito di un'identificazione, bensì del modo di trasmettere del maestro e dell'appropriarsi da parte del Bordon di tali sue idee – in altri termini al riguardo dell'emergere della personalità del giovane allievo – che va ricordato come da parte di Hood e Hope si sia voluto scorgere al di sotto della complicata stesura tizianesca della pala vaticana perfino anche l'originario abbozzo del Bordon[15]. Per altro verso, si deve ricordare, tra le altre, la diversa posizione critica che nega l'esistenza di queste "vestigia" bordoniane e pone l'esecuzione travagliata della pala di Tiziano tra il 1523 e il 1525, in tempo perché Rocco Marconi, prima della morte avvenuta nel 1529, tenesse conto della soluzione del fondo ar-

Fig. 7 - Paris Bordon, Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Giorgio. *Mosca, Museo Pushkin*

chitettonico in due sue pale, quella delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e quella dell'Alte Pinakothek di Monaco, utili da chiamare a confronto con la pala del Bordon anche perché entrambe hanno per tema la presentazione cultuale di tre santi[16]. Se va accolta quest'ultima soluzione cronologica per la pala di Tiziano, la tavola di Bordon qui discussa indicherebbe una certa indipendenza da tale modello, da un'opera cioè che con buone ragioni egli doveva avere in fastidio, e segnalerebbe anche che la soluzione di quella (con il tendaletto sospeso e gli angeli recanti coroncine) è sì assunta dal Bordon guardando a Tiziano, ma con il valore di consentirgli di differenziarsi da interpretazioni più scontate, come quella attuata dal vecchio Rocco Marconi.

Ritornando al punto di partenza, la tavola in oggetto segna una sorta di normalizzazione degli spunti stilistici sopra indicati per la fase cremasca del Bordon. Nell'opera appare anche equilibrato il supposto interesse per i bresciani e la pittura lombarda, poiché questo, in altro pur vicinissimo momento, conosce una fase perfino di infatuazione. Quella stessa che deve aver colto il Freedberg, dal momento che estende il problema posto dalla *Pentecoste* al fatto che, in generale, il Bordon fa "ampie concessioni non solo allo stile del Moretto, ma anche al linguaggio veristico e conservatore della pittura lombarda in generale"[17]. Con ciò forse il Freedberg risponde, almeno implicitamente o inconsapevolmente, comunque in contrapposto, a un'osservazione originariamente posta dal Pallucchini. Quest'ultimo non si riferiva certo al Bordon "sartoriale" degli anni manieristici, ma alla fase degli *Amanti* di Brera, circa il 1525, quando osservava che il pittore "da buon provinciale, fraintendendo la distensione cromatica tizianesca, cercò di sostituirla con un gusto di forma più appariscente, arricciando stoffe e drappi, per trarne effetti di strizzature, sulle quali far scivolare le luci. Non è da pensare che avesse già studiato Savoldo e Moretto, data la contemporaneità della loro formazione e l'impiego diverso che il marezzato ha nei bresciani"[18]. Se l'architettura simmetrica e il classicismo romanizzante della *Pentecoste* chiama in causa soprattutto Moretto, è pur vero che l'interesse, quasi una malcompresa emulazione del Savoldo, precede questo momento. A comprovarlo credo basti la restituzione al catalogo del pittore trevigiano della *Sacra famiglia con pastore e santa Caterina*

d'Alessandria (fig. 6) della Galleria Doria Pamphili di Roma[19]. Anche in questa circostanza si può trovare conforto e stimolo dal fatto che, di fronte all'antica assegnazione a Tiziano, persino Cavalcaselle sia rimasto in dubbio tra Palma e Paris Bordon, o dal fatto che il Morelli la assegnasse pur col marchio della copia al Bordon stesso ricordando l'attribuzione a Bernardino Licinio di Wilhelm von Bode, e il Venturi la ritenesse invece copia dal Savoldo, al quale è stata più di recente riconosciuta[20]. In quest'opera il Bordon rilegge nella figura della Vergine l'*Annunciata* del proprio maestro della Cappella Malchiostro di Treviso, e mutua perfino la tipologia del pastore deliberatamente dal Savoldo. Ne fraintende ovviamente lo studio della perspicuità ottica e dell'incidenza sulle superfici della luce, che direziona radente sul volto e sui riccioli del pastore, sulle nervose pieghe angolose della manica della camicia di quest'ultimo, sul mantello della Vergine, e con la quale persino raffredda con una brillantezza più tersa e risonante il rapporto tra nuvole e paesaggio. È emblematico che quest'opera possa collocarsi nel catalogo del Bordon già all'apertura degli anni venti, appena dopo che Tiziano ha consegnato la pala trevigiana, che il Pordenone ha firmato gli affreschi della stessa cappella Malchiostro ed è impegnato a Cremona, e quando il Savoldo sta completando la grande pala di San Nicolò di Treviso. Rispetto alla figura del san Liberale di quest'ultima opera trevigiana, si trova immediatamente dopo nel catalogo del Savoldo il migliore riscontro per il pastore della *Sacra conversazione* Doria del Bordon, ed è guardando al *Profeta* del Kusthistorisches Museum di Vienna, o a capolavori quali l'*Adorazione dei pastori* della Galleria Sabauda o il *Tobiolo* della Galleria Borghese. La tavola Doria Pamphili appare dunque il frutto di una momentanea fase sperimentale del Bordon, della rilettura di Tiziano in chiave ambiguamente savoldesca; l'idea di quella inimitabile rifrazione delle luci permane altrove come superficiale problema nella sua ricerca perché avviene sempre solo per quel tanto che gli serve a raffreddare il cromatismo tizianesco, come, a titolo d'esempio, nel caso della *Sacra conversazione* (fig. 7) del Museo Pushkin di Mosca, già appartenuta a Eugenio di Beauarnais, dal 1815 Duca di Leuchtenberg, la quale, tra altre realizzazioni contemporanee, si vuole citare per quell'assonanza – ancora una volta imprendibile entro lo stile del primo Bordon – nell'idealizzazione un poco distaccata e a un tempo domestica della Vergine e del san Giorgio, rispetto alla sensibilità del Moretto giovane[21].

1 *Pittura veneta. Prima mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane*, catalogo della mostra, a cura di A. Riccoboni con presentazione di G. Fiocco, Venezia 1947, p. 27, cat. 31, tav. 28.

2 Si riportano alcuni passaggi dalla "Giustificazione" alla mostra, in *Pittura veneta*... cit., p. 58. La citazione riguarda R. Pallucchini, *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra, Venezia 1946, p. 23.

3 *Giustificazione*, in *Pittura veneta*... cit, p. 6.

4 G. Fiocco, *Presentazione*, in *Ibidem*, pp. 9-12.

5 Il dipinto del Bordon è commentato dal Riccoboni, in *Ibidem*, p. 28, tav. 29. Tela cm 113 x 140. Per le opere dello stesso soggetto messe a confronto si veda G. Fossaluzza, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, pp. 87-91, cat. 43. Per il soggiorno milanese del Bordon si veda G. Fossaluzza, *Codice diplomatico bordoniano*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra di Treviso, Milano 1984, pp. 115 sgg.

6 Parallelamente al catalogo illustrato e in anticipo su di esso venne dato alla stampe un catalogo sommario con la nota del Riccoboni: "Il compilatore del presente catalogo ha curato con scrupolo l'aggiornamento dell'attribuzione delle opere esposte, tenendo presenti i giudizi espressi da eminenti studiosi che, salvo rarissimi casi, si sono trovati concordi". Cfr. *Pittura veneta*... cit. L'edizione a un mese dall'apertura della mostra del catalogo illustrato è attestata in *Giustificazione*, *Ibidem*, pp. 7-8.

7 Per tali concetti si veda R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, I, 1944, pp. VI-VII.

8 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568, ed. G. Milanesi, VII, Firenze 1881, p. 465. Sul giorgionismo e "neogiorgionismo"

nello stile del Bordon si veda R. Pallucchini, *Paris Bordon e la cultura pittorica del suo tempo*, in *Paris Bordon*, cit., pp. 16 sgg.; G. Mariani Canova, *Paris Bordon: profilo biografico e critico*, *Ibidem*, pp. 28 sgg.

9 R. Pallucchini, *La pittura*... cit., II, p. V.

10 Per la pala di Brera si veda G. Fossaluzza, in *Pinacoteca*... cit., pp. 84-86, cat. 41; per la pala Tadini G. Mariani Canova, in *Paris Bordon*, cit., pp. 56-58, cat. 3.

11 La citazione è da Mariani Canova, *Paris Bordon: profilo*, cit., p. 32. Sul momento cremasco si veda anche G. Canova, *I viaggi di Paris Bordon*, in "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 77 sgg.; G. Canova, *Paris Bordon*, Venezia 1964, pp. 8 sgg.; F. Frangi, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema,* Milano 1987, p. 301.

12 G. Canova, *op. cit.*, p. 90, fig. 58.

13 Per il dipinto milanese si veda Fossaluzza, in *Pinacoteca*... cit., pp. 81-84, cat. 40; Idem, in *Le stanze del cardinale Monti. 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 150-151, cat. 18. Per il dipinto D'Oria si veda G. Mariani Canova, *The Genius of Venice. 1500-1600*, catalogo della mostra, London 1983, p. 155, cat. 15.

14 G. Vasari, *Le Vite*... cit., VII, p. 465.

15 W. Hood, C. Hope, *Titian's Vatican Altarpiece and the pictures underneath*, in "The Art Bulletin", LIX, 1977, pp. 534-552.

16 La discussione è di M. Lucco, *Note sparse sulle pale bellunesi di Paris Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, "Atti del Convegno" (1985), Treviso 1987, pp. 163-169; W.R. Rearick, *The Drawings of Paris Bordon*, *Ibidem*, p. 62 n. 3. Per i dipinti del Marconi si veda P. De Vecchi, *Rocco Marconi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 350, 352.

17 S.J. Freedberg, *Painting In Italy 1500-1600*, Harmondsworth 1971, [edizione italiana, Bologna 1988 p. 418].

18 R. Pallucchini, *La pittura*... cit., II, p. V.

Tavola, cm 83 x 116, n. 363.

20 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Titian: his Life and his Time*, London 1877, p. 711; I. Lermolieff [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig 1890, II, p. 380; A. Venturi, in *Guida del Touring Club*, Milano 1925, p. 264. Si aggiunga l'assegnazione a Polidoro di B. Berenson (*Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 398) accolta da E. Sestieri, *Catalogo della Galleria ex- fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942, pp. 255-256. L'attribuzione al Savoldo è di G. Torselli, *La Galleria Doria*, Roma 1969, n. 130. Spetta a "seguace di Tiziano" per E.A. Safarick - G. Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma 1982, n. 130. Ricordo, in margine, che l'acquisizione al catalogo del Bordon di quest'opera della Galleria Doria-Pamphili viene ad aggiungersi a quella di un ritratto della stessa collezione di recente attribuito al pittore trevigiano: si tratta del *Ritratto di vecchio* (*cosiddetto Marco Polo*), già assegnato a Lorenzo Lotto. Cfr. G. Fossaluzza, *Proposte attributive per Paolo Pino ritrattista*, in *Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*, Scorzè 1992, pp. 96, 98, fig. 8.

21 Come cortesemente mi informa Vittoria Markova l'opera della collezione di Pietroburgo dopo la rivoluzione passa nel 1918 nel fondo statale, nel 1920 al Museo Rumianzev, dal 1924 assieme a tutta la raccolta al Museo di Belle Arti di Mosca. Il trasporto da tavola a tela avvine in data imprecisata. Come opera di Tiziano figura in *Verzeichniss der Bildergalerie Eugen von Leuchtenberg in München,* München 1829, p. 36, n. 76; J.D. Passavant, *Galerie Leuchtenberg. Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg in München,* in *Umrissen gestochen von J.N. Muxel,* 2-te Ausgabe mit umgearb., Frankfurt a. M. 1851, p. 3, n. 9, Taf. 9. L'attribuzione al Bordon spetta a G.F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen,* München 1864, pp. 376-377, n. 45; J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, *Titian, his Life and Times,* London 1877, II, p. 731; F. Harck, *Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen,* in "Repertorium für Kustwissenschaft", XIX, 1896, pp. 413-434; L. Bailo - G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon,* Treviso 1900, pp. 145-146; A Néoustroïeff, *La Galleria Leuchtenberg*, in "L'Arte", VI, 1903, fasc. XI-XII, p. 344, tav II. Per ulteriori riferimenti bibliografici si ved G. Canova, *Paris Bordon*, cit., p. 108. Per la datazione G. Fossaluzza, *Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon*, in *Paris Bordon e la cultura pittorica*... cit., pp. 200-201, n. 39. Per le contemporanee sacre conversazioni cfr. Rearick, *The Drawings*... cit., p. 48, 62 n. 4; G. Fossaluzza, in *Pinacoteca*... cit., pp. 83-84.