

## Una proposta per il Monogrammista HIR-TV

---

*Riflessioni sul cosiddetto 'terzo Girolamo', un pittore trevigiano finora schiacciato tra problemi di omonimia e raggruppamenti incongrui, al quale non si può negare l'ingresso al club esclusivo degli eccentrici padani*

---

Tra i dipinti cinquecenteschi più intriganti e misteriosi dell'Accademia Carrara di Bergamo, questo *Compianto su Cristo morto* (fig. 1, tav. IX) è senza dubbio uno dei meno studiati, nonostante le curiosità di svariata natura che la sua vista immediatamente propone<sup>1</sup>. La bibliografia scientifica, tolti inventari e guide del museo, conta solo due voci, entrambe del 1999: Francesco Rossi e Mina Gregori, ma spetta solamente a quest'ultima una breve e pertinente lettura formale<sup>2</sup>. Nella raccolta bergamasca la tela mantiene il generico riferimento a scuola veneta fino agli anni Sessanta del secolo scorso, quando Franco Russoli la sposta in area ferrarese; nell'inventario del 1976 diventa opera di «Seguace di Ercole de' Roberti» e tre anni dopo Francesco Rossi accoglie un suggerimento orale di Federico Zeri in favore di Ludovico Mazzolino<sup>3</sup>. Tocca quindi alla Gregori di riconsiderare la questione in termini più problematici: è «opera di un pittore lombardo con esperienze zenaliane e robertiane, attivo a Venezia probabilmente nel secondo decennio del Cinquecento e toccato dalla cultura giorgionesca. [...] Per l'aspetto stilistico il gruppo dei dolenti va considerato in relazione a Giovanni Agostino da Lodi»<sup>4</sup>.

Osservandolo da vicino, ci si chiede il motivo della scarsa fortuna del dipinto, senza trovare una risposta soddisfacente: è un quadro, infatti, complesso e umoroso, affascinante per la quantità di spunti che lo collocano a pieno titolo nel solco

della corrente anticlassica che incendia la pittura in Valpadana nel secondo decennio del Cinquecento. Come accade altre volte per le pale con questo soggetto, ha una forma quasi quadrata, come le due tavole già in San Lorenzo a Brescia di Girolamo Romanino (1510; Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 737) e di Altobello Melone (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 2144), ma anche, del cremonese, quell'altra delle raccolte Arcivescovili di Milano (inv. 454)<sup>5</sup>. Sul versante dello stile ci si trova dentro un po' di tutto, dall'eco struggente – declinata in chiave pungente, tra *pathos* e caricatura – del dramma solenne e concitato della *Crocifissione* Garganelli di Ercole de' Roberti in San Pietro a Bologna, a un intrico di corpi, turbanti e ceffi corrosivi tra Mazzolino, Aspertini e Lotto giovane; ma anche una corposità di materia e suggestioni prospettiche del giovane Pordenone, precocemente ringhioso, mentre la Maddalena avanza in equilibrio precario come la Susanna nel quadro giovanile di Tiziano a Glasgow (Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 181). Poi i richiami lombardi appropriatamente evocati da Mina Gregori, *in primis* quelli di Giovanni Agostino da Lodi; il tutto immerso in un paesaggio straordinario e avvolgente, mai troppo erto, un poco da Colli Euganei, sorvolato da tre bombi ronzanti in veste di sodi e teneri angiolotti.

È da rimarcare l'impatto scenografico della tela, in relazione con i migliori gruppi coevi in terra-



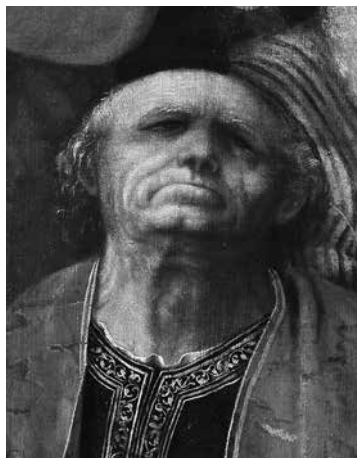
1. Monogrammista HIR-TV, *Compianto su Cristo morto*, Bergamo, Accademia Carrara (foto: concessione Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).

cotta (figg. 2, 3, 4) – sforzandoci di immaginare le figure di Guido Mazzoni con le loro policromie e non scorticate da decenni di malaccorti restauri che hanno anche contribuito a produrre, tra l'altro, eccessi ingannevoli di incisività espressiva – per l'ambientazione suggestiva dell'episodio in primo piano, come sbattuto in faccia allo spettatore, con i personaggi in strettissimo dialogo tra loro e secondo un posizionamento non del tutto canonico e un distacco consapevole, stabilito dalla quinta di rocce su più piani, con il paesaggio retrostante. Si colgono bene, a mio avviso, le connessioni con il mondo della grafica veneziana del primo Cinquecento, tra Tiziano e Giulio Campagnola. Alcune macchiette compaiono qua e là, sullo sfondo a sinistra e nella radura sopra il capo della Maddalena, mentre emergono dal buio del sepolcro, alla destra di Nicodemo, i tratti inferici di un

volto delineato da poche pennellate corrusche. L'eleganza sontuosa di Giuseppe d'Arimatea – con deliziosi calzari – e Nicodemo, poi, tra velluti, broccati e impunture dorate, in parte contrasta con la sobrietà dimessa, anche cromaticamente, delle vesti delle Marie e di Giovanni; mentre sulla pietra in primo piano, dov'è poggiata una seconda corona di spine, è vergata in lingua ebraica la scritta «3760» che indica l'anno della nascita di Gesù. Non credo che tale iscrizione, con una data all'apparenza incongrua (quella della nascita invece di quella della morte), possa essere banalmente rubricata come un errore; la pietra, un frammento marmoreo sbrecciato, è in bella vista in primissimo piano, mentre l'iscrizione ha una qualità epigrafica rara, magistrale, da esperto calligrafo. Anche la scelta di appoggiarci la corona di spine non sembra casuale: si ha l'impressione che tutto



2. Guido Mazzoni, *Compianto su Cristo morto* (particolare del volto di Giuseppe d'Arimatea), Napoli, Sant'Anna dei Lombardi (foto: © Archivio dell'arte, Pedicini fotografi, Napoli).



3. Monogrammista HIR-TV, *Compianto su Cristo morto* (particolare), Bergamo, Accademia Carrara (foto: concessione Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).



4. Guido Mazzoni, *Compianto su Cristo morto* (particolare del volto di Giuseppe d'Arimatea), Modena, San Giovanni Battista (foto: © Marco Baldassari, Bologna).

questo sottenda una motivazione iconografica più complessa e sottile. Sono cose che non pratico con adeguata dimestichezza ma che potrebbero essere in qualche relazione con la ripresa rinascimentale degli studi di Patrologia greca e, nella fattispecie, troverebbero riscontri nella *Seconda catechesi mistagogica* di San Cirillo di Gerusalemme, dedicata al battesimo: richiamo solo un breve brano, lasciando le interpretazioni più consone ad analisi più approfondite da parte degli iconologi, che hanno certo strumenti migliori dei miei. «Dopo per mano siete stati condotti alla santa piscina del divino battesimo come il Cristo dalla croce alla tomba che vi è davanti. [...] Nello stesso tempo siete morti e rigenerati. Quest'acqua salutare fu la vostra tomba e la vostra madre. *Ciò che disse Salomone per altre cose si può adattare a voi. Nel passo infatti disse: 'C'è il tempo di nascere e il tempo di morire'. Per voi l'inverso: il tempo di morire è il tempo di nascere. Un solo tempo ha conseguito le due cose: la vostra nascita ha coinciso con la morte. La realtà della salvezza*» [il corsivo è mio]<sup>6</sup>. Non credo, come si usa fin troppo spesso di recente, a un caso di intenti anti giudaici, quanto piuttosto a un dipinto nato in un contesto umanistico di studi filosofici e teologici particolarmente raffinati, con il recupero della Patristica greca, come potrebbe essere Venezia, con il lascito della biblioteca del cardinale Bessarione tra 1468 e 1472.<sup>7</sup>

Il *Compianto su Cristo morto* entra alla Carrara nel 1851 per legato del conte Carlo Marenzi, insieme alla *Madonna con il Bambino* di Andrea Mantegna (inv. 58AC00024) e all'*Autoritratto*

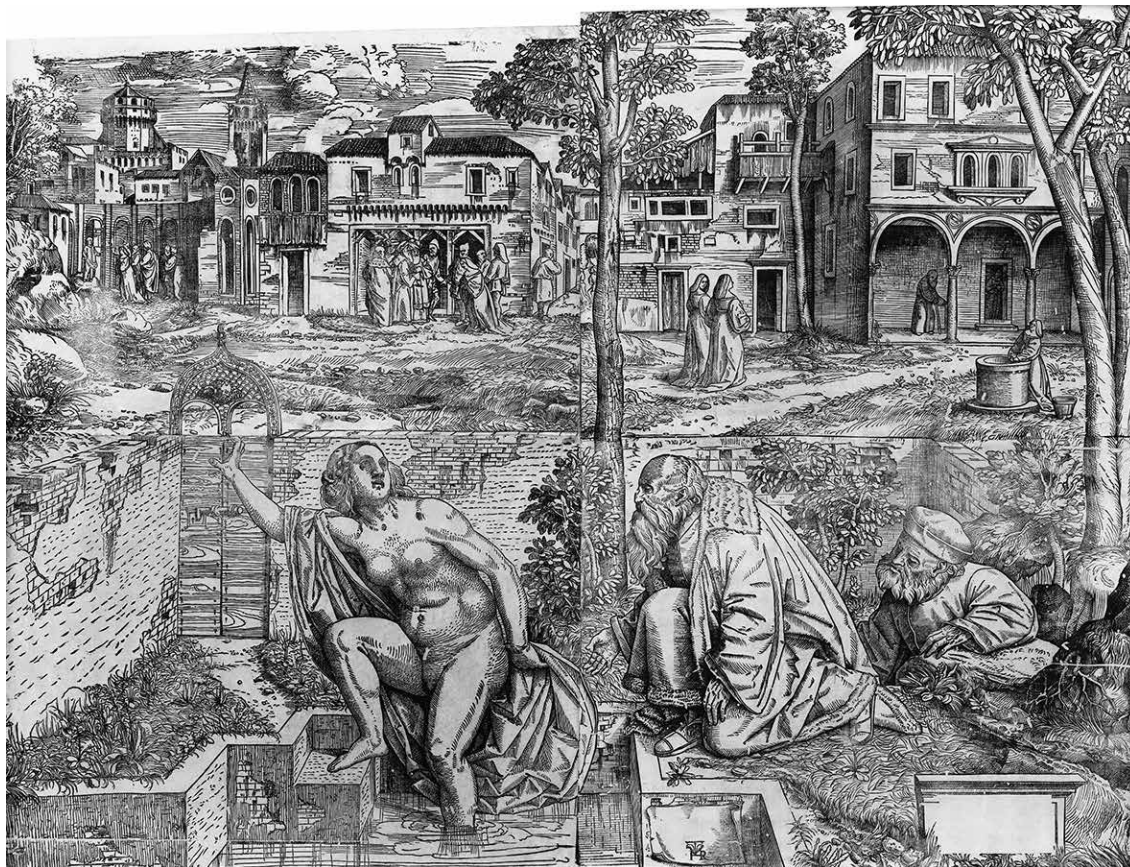
realizzato dal Piccio nel 1826 (inv. 58AC00565), ma se ne ignora la provenienza originaria. Guide e inventari della galleria danno credito al collegamento con un'opera di Cima da Conegliano che Antonio Maria Zanetti, ma anche le guide precedenti, registrano a Venezia «nel Convento de' Carmini nel Capitolo sotto il primo chiostro», ovvero «una tavola [...] con Cristo morto in seno alla Madre, con le Marie, ed altri Santi»<sup>8</sup>. L'opera ricordata dalle fonti, tuttavia, è già stata correttamente identificata nella tavola già Stroganoff di Cima nel Museo Puškin a Mosca (inv. 2681) e l'incongruo rapporto con la tela bergamasca cade<sup>9</sup>. Il tarlo relativo alla provenienza lagunare è comunque duro a morire e la notizia – non si capisce su quali basi – varia arricchendosi gratuitamente di volta in volta di nuovi particolari mai sostanzianti da dati precisi, documentari o bibliografici; la sua collocazione passa così, negli studi, dal capitolo dei Carmini a quello dei padri domenicani, ovvero in San Domenico di Castello: prima «presso la tomba del ferrarese Paolo Costabili» (Rossi, che tornerà in seguito ai Carmini), quindi «sulla tomba del ferrarese Paolo Costabili nel capitolo di San Giovanni e Paolo» (Gregori: i corsivi delle citazioni sono miei). Evidentemente si tratta di una ricostruzione, del tutto anacronistica nei fatti se solo si considerano i dati anagrafici del Costabili (1520-1582), prodotta per accreditare un riferimento attributivo in direzione di un pittore ferrarese<sup>10</sup>.

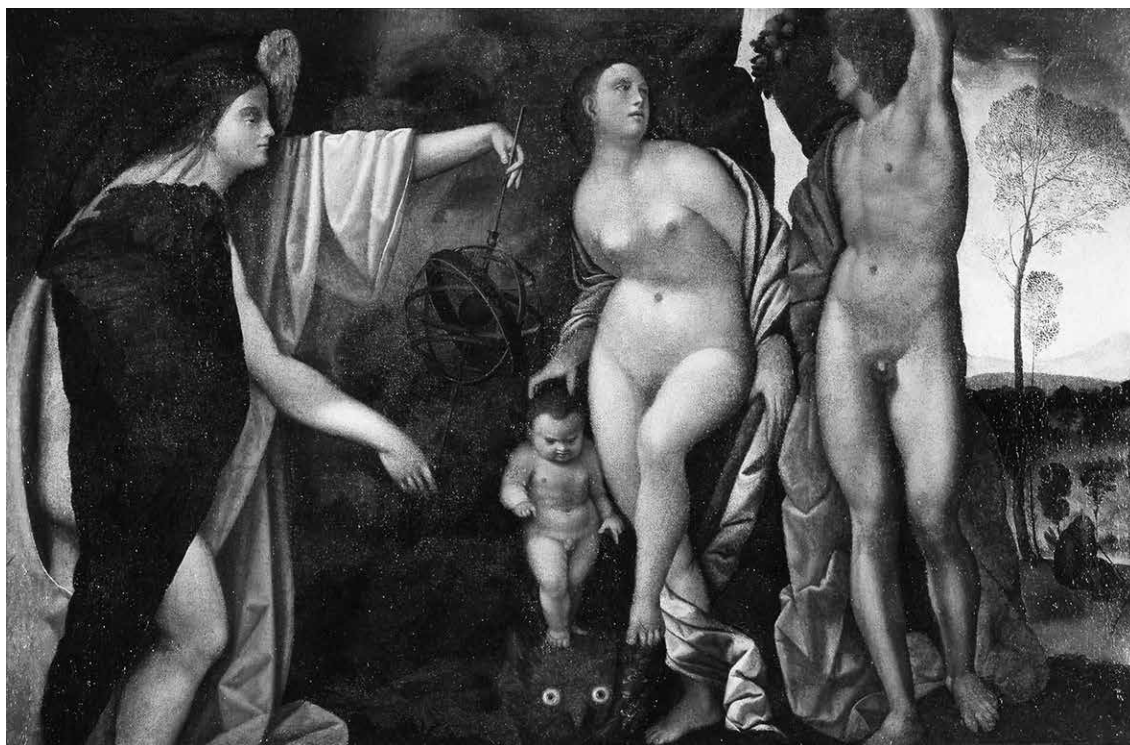
Non esiste alcun dato sicuro, tuttavia, che certifichi l'originaria provenienza lagunare della tela

– assente dagli elenchi e dagli inventari redatti alla soppressione di San Domenico di Castello e non identificabile, per ora, con altre opere con il medesimo soggetto ricordate nelle guide della città – anche se una simile soluzione sarebbe tutt’altro che sgradita, per una lettura ancora più dialettica e mutevole dei linguaggi figurativi espressi, in quegli anni memorabili, a Venezia. Un altro piccolo indizio a favore di una simile provenienza potrebbe essere la sofisticata situazione culturale cui s’è accennato poc’anzi: la Serenissima sembrerebbe infatti un terreno di coltura ideale. Mantenendo comunque Venezia come centro dove puntare l’ago di un ideale compasso, non sono poche le città che potrebbero candidarsi quale luogo d’origine per la collocazione del *Compianto* della Carrara: da Treviso al Friuli, da Ferrara a Bologna, a Mantova. Sono dunque i dati dello stile che possono venire in soccorso per tentare di riordinare con coordinate meno vaghe la composita trama di occorrenze formali che l’opera evoca.

Credo innanzi tutto che l’opzione Mazzolino vada esclusa, pur cogliendo nella tela rimandi significativi alla maniera del ferrarese, ma come ripassata attraverso un filtro pordenoniano. Sono invece da considerare con la dovuta attenzione le parole della Gregori riportate in apertura: un pittore lombardo con uno stile improntato a una miscela tra cultura prospettica milanese – Zenale e Bramantino –, la Venezia di Giorgione, con Giovanni Agostino da Lodi a fare da pontiere, e l’anticlassicismo emiliano, tra Ferrara e Bologna, con il dramma severo di Ercole e l’icasticità grottesca ed esotica di Aspertini e Mazzolino. Il fatto è che da diverso tempo sono convinto che la tela bergamasca rappresenti una sorta di apice espressionistico del medesimo maestro che sigla con il monogramma intrecciato HIR-TV o HIER-TV una xilografia con *Susanna e i vecchioni* (fig. 5), da identificare con «la hystoria de Susanna» citata nella petizione presentata dall’editore Bernardino Benalio, insieme alla richiesta per altre stampe

5. Monogrammista HIR-TV, *Susanna e i vecchioni*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst (foto: © SMK Photo, Jakob Skou-Hansen).





6. Monogrammista HIR-TV, *Allegoria*, Verona, Museo di Castelvechio (foto: Verona, Musei Civici, Archivio fotografico, Foto Umberto Tomba).

e libri, al Senato veneziano il 9 febbraio 1515<sup>11</sup>. Intorno alla xilografia è stato riunito uno scelto catalogo di dipinti parimenti siglati (*Agar e l'angelo e Isacco benedice Giacobbe*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, invv. D.1863.1.3-4; *Venere*, Galleria Borghese, inv. 30; *Nuda con torso*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 2647; *Sacra Famiglia con San Simeone*, rubata nella chiesa di Balduina, nella bassa padovana, nel 2013) o correttamente attribuiti allo stesso autore (*Noli me tangere*, Bologna, San Giovanni in Monte; *Allegoria* (fig. 6, tav. X) Verona, Museo di Castelvechio, inv. 1541-1B701; *Cristo al Limbo* (fig. 7, tav. XI), Monaco, Alte Pinakothek, inv. 9217; *Riposo durante la fuga in Egitto*, ubicazione ignota, passato da un'asta Hampel a Monaco il 4 luglio 2018, lotto 473)<sup>12</sup>.

Dal momento che il problema è di quelli ardui e dibattuti, vorrei iniziare con una sorta di petizione di principio: ho semplicemente l'intenzione di esprimere opinioni personali di carattere stilistico senza alcuna volontà polemica, né di rinfocolare una guerra di religione tra longhiani, antilonghiani, postlonghiani, paralonghiani ecc. Tantomeno voglio affaticare il lettore con le vicende critiche e attributive che hanno accompagnato questo nu-

cleo di opere nel corso di quasi un secolo: riduco per comodità la bibliografia alle voci più recenti che contengano però tutti i corretti rimandi a quelle precedenti. Sintetizzando: l'opinione corrente, dagli anni Trenta del Novecento, scorge in questi dipinti gli esordi di Girolamo da Treviso il Giovane, mentre Roberto Longhi vi intravedeva la giovinezza del bresciano Giovan Girolamo Savoldo<sup>13</sup>. Nel 1966, infine, Alessandro Ballarin ribadiva la coerenza e l'omogeneità del gruppo riconoscendovi la mano di un «terzo Girolamo, personalità individua ed inconfondibile, da studiarsi finalmente a sé»<sup>14</sup>. Sono convinto della bontà di quest'ultima ipotesi e che si debba quindi discutere di un pittore verosimilmente trevigiano di nome Girolamo diverso dal Girolamo 'di Tommaso' attivo a Bologna dal terzo decennio del secolo; preferisco tuttavia chiamarlo in maniera convenzionale, secondo modalità forse un po' antiquate, «Monogrammista HIR-TV», così da non ingenerare ulteriori dubbi o fraintendimenti onomastici.

Mi portano su questa strada le motivazioni dello stile, a partire dalle differenze inequivocche – sia di carattere squisitamente formale che per una diver-

sa concezione compositiva di scala dimensionale, anche nel rapporto tra figure e paesaggio – che corrono tra la xilografia con *Susanna e i vecchioni* e quelle che Francesco de Nanto traduce dai disegni autografi di Girolamo da Treviso, perfettamente coerenti con la produzione pittorica dell'artista<sup>15</sup>. Su questo versante specifico, poi, non mi riesce proprio di trovare la giunzione tra il gruppo HIR-TV e le opere che gli vengono solitamente accostate proprio per giustificare l'identità di mano, a partire dai murali di San Petronio a Bologna per poi stringere sulle *Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra (inv. 218) e nel Museo di Santa Caterina di Treviso (inv. P403).

Vorrei soffermarmi sulla *Susanna* e sulle sue coordinate figurative, oltre che sul momento della sua esecuzione – questo alla luce delle precisazioni di Alessandro Ballarin –, giovandomi di una pagina recente di David Landau, per dare il polso di una situazione per molti aspetti straordinaria:

Il 9 febbraio 1515 si data la richiesta di privilegio avanzata da Bernardino Benalio; riguarda tre libri e una gran varietà di stampe: «[...] El detto fa designare & intagliare molte belle hystorie devote, cioe la submersion di pharaone, la hystoria de Susana: la hystoria del sacrificio de Abraham, et altre hystorie nove che non sono mai piu stampate nel Dominio [...]. Le tre xilografie menzionate con il soggetto (delle altre non sappiamo nulla) sono giunte fino a noi. *La sommersione del faraone nel Mar Rosso*, in dodici fogli, [...] mi sembra sempre [...] la più straordinaria xilografia della storia. È uno dei capolavori di Tiziano: libero, audace, pieno di energia, ardito, totalmente rivoluzionario. *Il sacrificio di Abramo* è più problematico. È sempre stato attribuito a Tiziano, anche se a suo tempo ho suggerito che non regge il paragone con la *Sommersione* del maestro [...]. Ora credo che si tratti di un *pastiche*: la matrice in alto a destra è stata probabilmente disegnata da Tiziano come xilografia a sé stante, tant'è che sfoggia la firma di Ugo da Carpi, mentre il resto è opera di qualcun altro, che copiò addirittura frammenti di paesaggio da varie stampe di Dürer (ancora Giulio? O Francesco

7. Monogrammista HIR-TV, *Cristo al Limbo*, Monaco, Alte Pinakothek (foto: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen).





Vecellio), anche in questo caso intagliato da Ugo e assemblato da Benalio, con una firma in più nell'iscrizione ricca di informazioni presente nella prova di primo stato trovata a Berlino: «In Uenetia per Ugo da carpi / Stampata per Bernardino / Benalio: Cu[m] priuilegio c[on]cesso per lo Illustrissimo Senato. / Sul ca[m]po de san Stephano». Michael Bury ha dimostrato con eleganza, citando il di poco successivo *Trionfo di Cristo*, anch'esso assegnato a Tiziano, come a quel tempo gli editori non si facessero scrupoli a far intagliare e riunire matrici disegnate da artisti diversi. E Benalio aveva urgenza di mettere sul mercato una xilografia dalle dimensioni maggiori rispetto all'intensa scena del *Sacrificio*, disegnata da Tiziano su un solo blocco. La terza xilografia citata nella richiesta di Benalio, la *Susanna e i vecchioni*, è un'immagine ambiziosa ma goffa, ed è sopravvissuta in due soli frammenti di, rispettivamente, due (a Londra) e quattro fogli (a Copenhagen). Grazie all'inventario della collezione di Ferdinando Colombo sappiamo che in origine era composta da sei fogli. È firmata da Girolamo da Treviso, al tempo un semplice pittore diciassettenne a inizio carriera appena giunto a Venezia<sup>16</sup>.

Nell'economia del mio intervento non interessa che Landau mantenga il riferimento tradizionale della xilografia a Girolamo da Treviso, ma è il quadro d'insieme a impressionare: come egli stesso scriverà poche righe più avanti, «questa generazione di incisori veneziani ha dato un immenso contributo alla storia dell'arte e della cultura europea», e la *Susanna* è tra i protagonisti del momento. Tra il capolavoro assoluto e un altro *masterpiece* con qualche problema in più, «un'immagine ambiziosa ma goffa» è una definizione che potrebbe anche convenire alla *Susanna*: io aggiungerei anche, in senso buono, che è un'immagine che ha sì qualche sgangheratezza e sgrammaticatura, ma è anche ricca di spunti che non possono non attirare l'attenzione di chi ha dedicato buona parte dei suoi studi a questi fenomeni di scarso allineamento, di sguardi in tralice, di mezzi espressivi non sempre all'altezza del ribollire delle idee. Rimane tuttavia, almeno per ora, un *unicum* di singolare fascino nel panorama veneto e dell'Italia padana, con caratteristiche tecniche e stilistiche peculiari e rimarchevoli che ci fanno rimpiangere la mancanza di altre prove grafiche del monogrammista. Cerchiamo inoltre di immaginare la composizione nello stato originario a sei fogli, come nell'esemplare posseduto dal figlio di Cristoforo Colombo, con uno sviluppo in orizzontale più definito, e le suggestioni di ordine pittorico che crescono in eguale misura.

Confesso quindi di essermi accostato alla xilografia con una premura quasi delicata, cercando di comprendere la ragione della sua presenza in un contesto così più elevato – e solenne, si potrebbe

aggiungere, riflettendo sui due legni tizianeschi – e magari leggendovi una sorta di parallelo, nel gioco delle convivenze alte e basse, di quanto era accaduto a Padova, all'inizio del decennio, nella sequenza dei partecipanti al cantiere decorativo della Scuola del Santo. La *Susanna* non sfiora il livello sublime della *Sommersione del Faraone* di Tiziano, è l'esponente di un altro mondo, con orizzonti forse più domestici ma con curiosità variegata e specifiche. La cesura tra il primo piano, dove si svolge il ricatto dei lubrifici vecchioni, e lo sfondo è netto: gli edifici non hanno niente di nordico, non c'è Dürer, come si continua per inerzia a ripetere, ma rimandano alle architetture della terraferma di San Marco; qui si svolgono i vari episodi del brano del libro di Daniele in cui è protagonista la casta fanciulla, nella sequenza inversa rispetto a quella temporale a causa della traduzione in controparte del disegno preparatorio sui legni, con le ancelle che vanno verso casa, sulla destra; al centro il giudizio di Susanna davanti alla sua casa; infine sulla sinistra l'intervento salvifico di Daniele giovinetto. Le scene, sia nel primo che nel secondo piano, hanno una loro curiosa ambientazione: l'avvenimento principale, più che in un giardino o in un *hortus conclusus*, sembra svolgersi nella corte che da una cascina padana porta verso l'ortaglia, come un luogo di disbrigo, con il camminamento in terra battuta appena accennato, i muri sbrecciati, l'erba alta, le radici intricate e le piante tenute a una qualche maniera, tutto un po' in disordine; e più che in una vasca sembra che Susanna stia per immergersi in una pozza o in un fosso, per il quale tanto tempo prima si era studiata una piccola discesa a gradini. Ma non è che all'esterno le cose vadano meglio; più che le piazze e le architetture mirabolanti di Babilonia sembra di essere, ancora una volta, nelle vicinanze di una cascina, in quelle aree appena fuori dall'abitato difficilmente praticabili, con buche, avvallamenti, erbacce. Così la quinta degli edifici che chiude la composizione fa tornare alla mente le case del ghetto di Padova o quelle delle riviere lungo i canali del Bacchiglione, grigie, scalinate e in disordine nei miei anni universitari: ma si provi soltanto, per un momento, a confrontare le torri e i casamenti sull'estrema sinistra con quelli nel borgo cintato di mura sullo sfondo del Compianto bergamasco (figg. 8, 9).

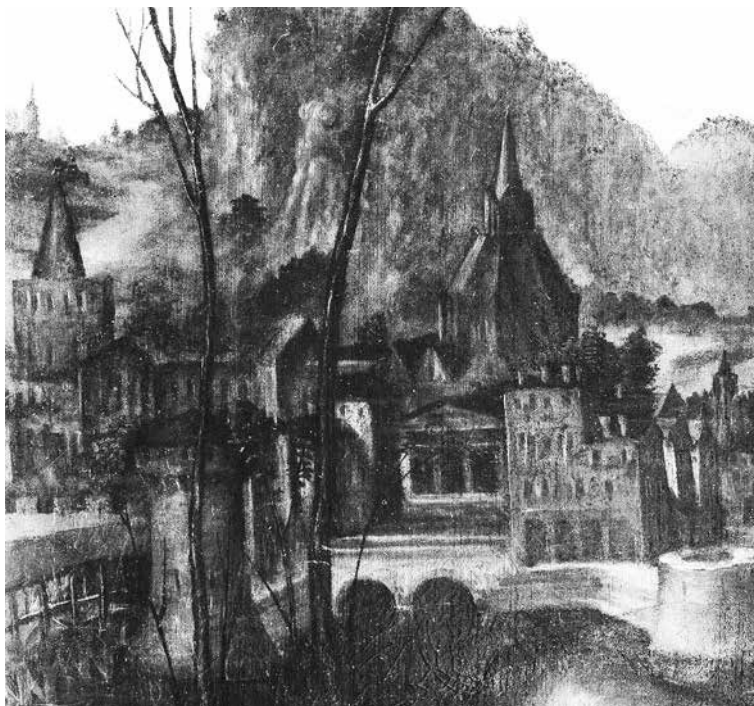
Lo sguardo del Monogrammista HIR-TV sembrerebbe orientato in direzione del Carpaccio e del giovane Lorenzo Lotto, anche se i paralleli con la tavoletta già Contini Bonacossi di quest'ultimo agli Uffizi (inv. 1890, n. 9491), di analogo soggetto e perfettamente coeva, devono essere mantenuti nello stretto ambito dell'iconografia, perché la

*Una proposta per il Monogrammista HIR-TV*

8. Monogrammista HIR-TV, *Susanna e i vecchioni* (particolare), Copenhagen, Statens Museum for Kunst (foto: © SMK Photo, Jakob Skou-Hansen).



9. Monogrammista HIR-TV, *Compianto su Cristo morto* (particolare), Bergamo, Accademia Carrara (foto: concessione Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).



xilografia è rivolta ad aspetti più provinciali della pittura di terraferma o ai pittori meno allineati e più nordicizzanti nel panorama lagunare 'di seconda scelta': come dire, tra Pier Maria Pennacchi, Vincenzo dalle Destre e Marco Marziale, che recuperano modelli alti per poi riprodurli con tutte le loro secchezze e sgrammaticature (figg. 10-15),

anche se un confronto con i santi nel meraviglioso Lotto di Edimburgo (National Galleries of Scotland, inv. NG 2418) non lascia spazio a troppe elucubrazioni (figg. 16-18)<sup>17</sup>.

Non mancano tuttavia, secondo quanto ha opportunamente rilevato Vincenzo Mancini, citazioni classiciste, «come bene evidenziano le mo-



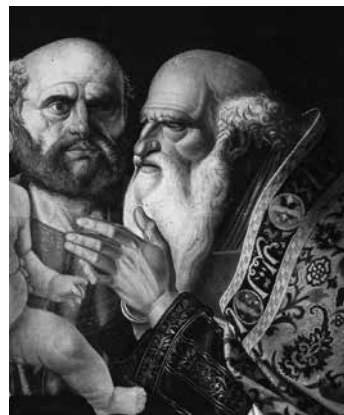
Una proposta per il Monogrammista HIR-TV



10. Marco Marziale, *Cristo e l'Adultera* (particolare), Maastricht, Bonnefantenmuseum (foto: © Peter Cox, Bonnefanten, Cultural Heritage Agency of the Netherlands).



11. Monogrammista HIR-TV, *Susanna e i vecchioni* (particolare), Copenhagen, Statens Museum for Kunst (foto: © SMK Photo, Jakob Skou-Hansen).



12. Vincenzo dalle Destre, *Presentazione di Gesù al tempio* (particolare), Padova, Musei Civici (foto: © Musei Civici di Padova, Assessorato alla Cultura).



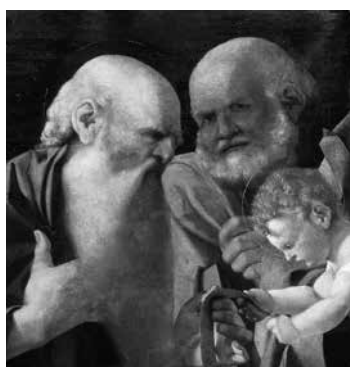
13. Pittore veneziano del primo decennio del Cinquecento, *Uria*, Venezia, Santa Maria dei Miracoli (foto: Curia Patriarcale di Venezia, Ufficio Inventario, Archivio fotografico).



14. Monogrammista HIR-TV, *Susanna e i vecchioni* (particolare), Copenhagen, Statens Museum for Kunst (foto: © SMK Photo, Jakob Skou-Hansen).



15. Pittore veneziano del primo decennio del Cinquecento, *Sem*, Venezia, Santa Maria dei Miracoli (foto: Curia Patriarcale di Venezia, Ufficio Inventario, Archivio fotografico).



16. Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino tra san Girolamo(?), San Pietro, una santa e san Francesco* (particolare), Edimburgo, National Galleries of Scotland. Purchased by Private Treaty with the aid of the National Heritage Memorial Fund 1984 (foto: © Antonia Reeve).



17. Monogrammista HIR-TV, *Compianto su Cristo morto* (particolare), Bergamo, Accademia Carrara (foto: concessione Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).



18. Monogrammista HIR-TV, *Susanna e i vecchioni* (particolare), Copenhagen, Statens Museum for Kunst (foto: © SMK Photo, Jakob Skou-Hansen).

19. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni* (particolare), The Royal Collection (foto: Royal Collection Trust, © Her Majesty Queen Elizabeth II).



venze contrapposte e la bocca schiusa in un grido della Susanna, esemplate sul gruppo statuario del Laocoonte»<sup>18</sup>. Da parte mia, invece, sono rimasto suggestionato dalle somiglianze della posa della casta moglie di Ioakim con «el torso descabezado en primer plano» – un esemplare di *Venus pudica* – nel *Ritratto di Andrea Odoni* di Lorenzo Lotto (figg. 19, 20), 1527, della Royal Collection (inv. RCIN 405776), attualmente in Buckingham Palace a Londra: la statuetta acefala già nella raccolta di Marco Mantova Benavides a Padova, ora nel Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'ateneo patavino (inv. 6014; MB 136)<sup>19</sup>.

I dipinti del Monogrammista HIR-TV hanno quasi sempre una stesura magra, una pellicola pittorica di una sottigliezza quasi evanescente, con una tavolozza giocata su un cromatismo di matrice giorgionesca – nella quale comincia a insinuarsi deciso anche il giovane Tiziano – improntata di soffuse morbidezze chiaroscurali. L'episodio è inserito in visioni paesistiche di grande respiro con il capillare ricorso, per la rappresentazione degli edifici, al mondo delle incisioni, mentre gli squadri volumetrici e prospettici sono più decisamente lombardi, con il gonfiarsi dei panneggi, taglienti e ancora cartacei, tra Bramantino – e che grado virtuosistico di bramantinismo eterodosso negli incastri legnosi dei personaggi del *Cristo al Limbo* di Monaco, come nelle croci messe in prospettiva da Pedrò Fernández – e Dürer: sono scelte espressive che rimarcano il legame, più volte sottolineato, con Giovanni Agostino da Lodi. Senza parlare, poi, delle inopinate bizzarrie, come l'incredibile – e unico, per quanto mi ricordi, nella pittura del Cinquecento italiano – accappatoio di spugna candida e vaporosa, che avvolge il Cristo del *Noli*



20. Monogrammista HIR-TV, *Susanna e i vecchioni* (particolare), Copenhagen, Statens Museum for Kunst (foto: © SMK Photo, Jakob Skou-Hansen).

*me tangere* di San Giovanni in Monte, come se la Maddalena lo intrattenesse tra le piacevolezze di una spa.

Le opere del Girolamo 'di Tommaso', invece, hanno un timbro raffaellesco tanto marcato – nella scia dei «raffaellisti della via Emilia e della quasi finitima marca trevigiana» evocati da Roberto Longhi – e una pittura solida e compatta, direi quasi gommosa, lontana da quella sensibilità atmosferica sospesa e come trasognata del gruppo



21. Monogrammista HIR-TV, *Allegoria* (particolare), Verona, Museo di Castelvechio (foto: Verona, Musei Civici, Archivio fotografico, foto Umberto Tomba).

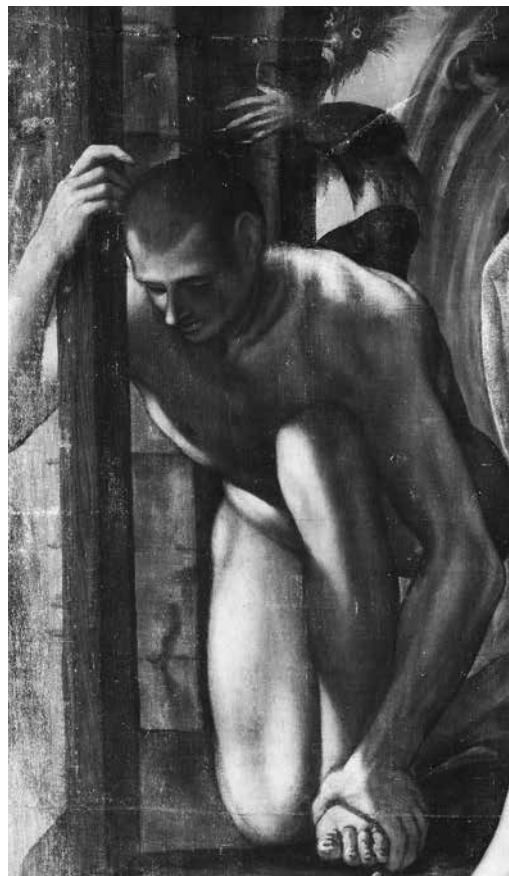
22. Monogrammista HIR-TV, *Compianto su Cristo morto* (particolare), Bergamo, Accademia Carrara (foto: concessione Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).

HIR-TV. E questo senza togliere niente, in termini di qualità, statura e gerarchie pittoriche, a Girolamo da Treviso il Giovane<sup>20</sup>. Capisco di trovarmi in una posizione complicata con una simile scelta di campo; vorrei però rilanciare, come si dice, proponendo l'ingresso in questo *corpus* ristretto della tela ora a Bergamo.

Mancano date e collocazioni originarie per la maggior parte delle opere considerate, anche se non sembrano varcare, prima e dopo, gli estremi degli anni dieci: al 1516-1517 – giuste le precisazioni cronologiche di Alessandro Ballarin relative al *Sacrificio di Abramo* e alla *Sommersione del faraone* – risale la xilografia con *Susanna e i vecchioni* e a una cronologia che dovrebbe precedere il 1520, invece, il *Noli me tangere* dei canonici lateranensi di Bologna, «la più avanzata realizzazione del 'monogrammista'» secondo Vincenzo Mancini, al quale si deve una lettura esemplare per lucidità dell'attività dell'artista<sup>21</sup>. In questi spazi di manovra tutt'altro che agevoli bisogna inserire una paletta svolta in orizzontale e impaginata secondo moduli che sembrano rinnegare, già nell'affollamento, la cifra compositiva semplificata all'estremo nella messa in scena degli altri dipinti, nei quali, tranne nel caso della tela bavarese, un numero minimo di personaggi è immerso nel paesaggio o in un interno spoglio, definito in prospettiva. La tela bergamasca ha una costruzione spaziale in rapporto con il paesaggio praticamente identica a quelle dell'*Agar e l'angelo* di Rouen e del *Riposo durante la fuga in Egitto* pubblicato da Barbara Savy: il dipinto francese è più ricco di fronde nella zona di sinistra e più roccioso e scabro in quella di destra, mentre il *Compianto* ha una maggiore articolazione e varietà di spunti: vaste aree ombro-

se con un senso tangibile di umidità incombente, una città murata e turrata con un'aria poco ospitale, edificata su uno specchio d'acqua; un gusto chiaroscurale e atmosferico risentito e variabile.

Sono convinto che l'intensità patetica e sopra tono dei volti dei dolenti nel *Compianto* sia dettata dalla tensione espressiva peculiare richiesta dall'episodio evangelico e dal richiamo alle fonti visive citate in precedenza, con Aspertini e Mazzolino in primo piano. Sul versante della cronologia non ci si deve allontanare troppo dal momento della *Susanna*, che condivide la medesima attitudine monumentale della tela e i suoi rapporti spaziali. Il contesto di riferimento rientra nella prima metà degli anni dieci: il Mazzolino a cui si guarda è quello, intorno al 1512, dell'*Adorazione dei Magi* Magnani Rocca e del *Compianto* Doria Pamphilj: scene gremite, esotismo nelle vesti, turbanti, volti spesso caricaturali, ma una tensione emotiva stemperata nei gesti, come in *surplace*, mai esasperata, e scenari ariosi di paesaggi fantastici che danno un respiro particolare all'insieme. Poi, nei consueti giochi dei confronti stilistici, il San Giovanni sulla sinistra va in coppia bene sia con Giacobbe che con Ismaele nelle due telette di Rouen, ma anche con il Cristo di Monaco; gli angiolotti in volo con il bimbo un poco insaccato nell'*Allegoria* di Castelvechio (figg. 21, 22); Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea con i due vecchioni della xilografia o con il San Giuseppe di Balduina e quello del *Riposo*, dove la Madonnina si accompagna alla Maddalena, a sua volta vicina alla Susanna; la Maria che regge il corpo di Cristo con il San Disma di Monaco (figg. 23, 24, tavv. XII, XIII), e così via. Proprio la postura ineccepibilmente prospettica del torso del Cristo mostra singolari consonanze con quel-



23. Monogrammista HIR-TV, *Compianto su Cristo morto* (particolare), Bergamo, Accademia Carrara (foto: concessione Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).

24. Monogrammista HIR-TV, *Cristo al Limbo* (particolare), Monaco, Alte Pinakothek (foto: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

25. Giovanni Antonio da Pordenone(?), *Cristo morto sorretto da un angelo*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (foto © bpk, Gemäldegalerie. SMB Christoph Schmidt).



lo in una tavola di Berlino (Gemäldegalerie, inv. 1264) tradizionalmente attribuita a Pier Maria Pennacchi (fig. 25, tav. XIV), che in anni recenti è stata avvicinata al Pordenone della primissima maturità 'milanese', bramantinesca e zenaliana, in stretto collegamento con le imprese per i conti di Collalto, 1511-1512<sup>22</sup>.

Non tutte le tessere di questo mosaico aderiscono alla perfezione, ne sono consapevoli; credo però che una proposta in questa direzione, ribadendo in primo luogo e con decisione l'autono-

mia stilistica del gruppo HIR-TV – che non sarà Savoldo, ma non è nemmeno Girolamo da Treviso – possa delineare scenari di ricerca orientati su una più articolata molteplicità delle proposte figurative tra la laguna e la valle del Po nel primo quarto del XVI secolo.

Marco Tanzi  
Università del Salento, Lecce  
marco.tanzi@unisalento.it

NOTE

Nel corso di questo lavoro mi sono accorto che mi sarebbe piaciuto riunire l'ottimo materiale fotografico raccolto e dare uno spazio maggiore a problemi complessi affrontati in maniera molto sintetica; credo quindi che ci sarà un seguito in tempi, spero, non troppo dilatati, sotto forma di libretto sul Monogrammista HIR-TV, per poter offrire una disamina più approfondita dei ragionamenti solamente sfiorati in questo contributo e un'illustrazione più adeguata di opere di grande qualità pittorica (penso, per esempio, alla *Venere della Borghese* o al *Noli me tangere* di Bologna, ma anche al *Cristo al Limbo* di Monaco, che non è mai stato riprodotto a colori).

Grazie per l'aiuto a Marco Baldassari, Francesca Capelletti, Roberto Contini, Francesca Del Torre, Simone Facchinetti, Andrea Fiore, Vera Fortunati, Giorgio Fossaluzza, Irene Galifi, Karen Lawson, Alessandra Menegazzi, Daniel Partridge, Paolo Plebani, Francesca Rossi, Andreas Schumacher, Silvia Urbini, Aidan Weston-Lewis.

1. Inv. 58AC00258; tela, 201 x 230 cm.

2. F. Rossi, *Collezionisti e collezioni d'arte a Bergamo all'epoca del conte Carrara*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, 1999, p. 60, nota 205; M. Gregori, *Savoldo ante 1521: riflessioni per un'inedita 'Crocifissione'*, in «Paragone», 1999, 587, p. 70, fig. 36; cita brevemente quest'ultimo intervento M. Tanzi, *Johannes Hispanus, cinquant'anni dopo*, in *Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po*, catalogo della mostra (Viadana, 2000), a cura di M. Tanzi, Viadana, 2000, pp. 89-90, nota 51.

3. Sintetizzando, per sommi capi: *Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo, 1881, p. 23, n. 115 («Scuola Veneta della fine del Secolo XV. La Deposizione di Gesù Cristo. Sopra un sasso su cui è posta una corona di spine trovasi scritto in ebraico: SANTUARIO DI DIO»); C. Ricci, *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei quadri*, Bergamo, 1930, p. 9, n. 858 («Scuola Veneta, del Sec. XVI» con erronea

indicazione di provenienza dalla raccolta Carrara); F. Rusoli, *Accademia Carrara. Galleria di Belle Arti in Bergamo. Catalogo ufficiale*, Bergamo, 1967, pp. 91, 138, n. 858 («Maestro ferrarese del secolo XVI»); F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979, p. 123, n. 483 [858], riprodotto a colori a p. 106 («Ludovico Mazzolino [...] Attribuzione Zeri [comunicazione orale]: firmato in lettere ebraiche sul masso in basso a destra. Era nel capitolo dei Padri Domenicani a Venezia, presso la tomba del ferrarese Paolo Costabili [con attribuzione a Cima da Conegliano]»); Idem, *Accademia Carrara. I. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo, 1988, p. 208, n. 483, tav. XXIV («Ludovico Mazzolino»); Idem, *Collezionisti...*, cit., p. 60, nota 205 («attribuito al Mazzolino [...] Proviene dal Capitolo del Convento dei Carmini»). Segnalo che i corsivi in alcune citazioni sono miei.

4. Gregori, *Savoldo ante 1521...*, cit., p. 70, fig. 36. La studiosa prosegue per un paio di righe: «Il modo di profilarsi della figura del San Giovanni corrisponde, anche se più svolto e allentato, a una sigla cara al pittore lodigiano e viene subito in mente il giovane apostolo che si affaccia sulla destra della sua 'Lavanda dei piedi' dell'Accademia a Venezia nell'elegante ellissi bramantinesca tracciata dal vestito».

5. M. Tanzi, *Tra scultura e pittura: il paradosso di Brescia*, in *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in Lombardia e Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di R. Dionigi e F.M. Ferro, Soncino, 2020, pp. 91-97.

6. J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, XXXIII, Paris, 1886, coll. 1077-1084, in particolare coll. 1079-1080.

7. Rimando per comodità a M. Zorzi, *Bessarione e Venezia*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, Catalogo della mostra (Venezia, 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli, 1994, pp. 197-228; E. Mioni, *La formazione della biblioteca greca di Bessarione*, ivi, pp. 229-240.

8. A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri libri V*, Venezia, 1771, p. 63.

9. Si veda V. Markova, in *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, Catalogo

della mostra (Verona, 2007-2008), a cura di I. Antonova, Venezia, 2007, pp. 26-28, n. 1, che riprende le schede dei cataloghi in cirillico del museo; F. Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, Milano, 2019, pp. 117-166, con bibliografia precedente.

10. Se il *Compianto* della Carrara risulta databile nel secondo decennio del secolo, Paolo Costabili nasce proprio nel 1520 ed è personaggio ben noto a chi si occupa della vita religiosa del secondo Cinquecento: tra i più importanti domenicani italiani, grande cacciatore di eretici, rigidissimo inquisitore e censore, dal 1580 è Maestro generale dell'ordine. La morte lo coglie a Venezia il 17 settembre 1582, mentre è in visita alle varie sedi dei predicatori, alloggiando in San Domenico di Castello. Il «solennissimo» funerale ha luogo il 20 in San Zanipolo, dove «segretamente fu portato [perché] tra tutte di Venetia è favoritissima, in lei soglionsi far gli uffizi per li Principi e gran Signori». Con qualche sotterfugio la salma balla tra le due principali chiese domenicane di Venezia: «la notte seguente si riportò a San Domenico, ove fu sepolto nella Capella maggiore dal sinistro lato, acciò ivi aspettasse il suono Angelico. Et ora si vede ritratto assai del naturale in un bianco, e rilevato marmo dall'Eccellente Alessandro Vittoria [...]» (le citazioni sono da G. Giovannini da Capugnano, *Vita di fra Paolo Costabili, Maestro General dell'Ordine de' Predicatori*, Venezia, 1586, pp. 58-61; E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, I, Venezia, 1824, pp. 121-123). Nelle successive riforme architettoniche di San Domenico, il monumento è rimontato nel capitolo (F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1604, p. 114); ora il busto del Costabili è nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 428; si veda T. Martin, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity*, Oxford, 1998, pp. 99-100, n. 2, pl. 88, che non conosce la prima collocazione sull'altare maggiore della chiesa).

11. Per la xilografia con *Susanna e i vecchioni* cito per ora soltanto *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Venezia, 1976), a cura di M. Muraro, D. Rosand, Vicenza, 1976, pp. 83-84, n.10, rimandando *infra* alla nota 16 per un più esauriente resoconto bibliografico.

12. Per sintetizzare una questione critica ricca di voci bibliografiche (Wilde, Von Liphart-Rathshoff, Coletti, Fiocco, Zava Boccazzi e altre ancora), rimando a B.M. Savy, *Un picnic in Egitto del terzo Girolamo*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella, 2007, pp. 78-84; cui vanno aggiunte quelle successive: G. Fossaluzza, in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 418-419, n. 318; P. Ervas, *Girolamo da Treviso*, Saonara, 2014; F. Del Torre Scheuch, *Ansichtssache #20*, in *Ein Traum von der Antike*, Catalogo della mostra (Vienna, 2017-2018), Wien, 2017, pp. 6-29. L'intervento recente più decisamente impegnato a favore dell'identificazione su basi stilistiche del nostro Monogrammista HIR-TV con il Girolamo di Tommaso da Treviso attivo a Bologna è quello di G. Sassu, *Qualche nota su Girolamo da Treviso il giovane*, in «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Bologna», 1, 2000, pp. 50-79.

13. R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie italiane. R. Galleria Borghese* [1926] e *Due dipinti inediti di G. G. Savoldo* [1927], in Idem, *Saggi e ricerche 1925-1928*, Opere complete, II, Firenze, 1967, I, pp. 277-279, 149-155; Idem, *Quesiti caravaggeschi. II: I precedenti* [1929], in Idem, *Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Opere complete, IV, Firenze, 1968, p. 141, nota 22; A. Boschetto, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano, 1963, tavv. 1-4. Suggerimenti, coincidenze e fraintendimenti vari hanno fatto sì che la vicenda critica del Monogrammista HIR-TV si sia intrecciata con quella del Savoldo e anche il *Compianto* di Bergamo è stato riprodotto in un articolo dedicato al bresciano da Mina Gregori (*Savoldo ante 1521...*, cit., pp. 46-85, figg. 5-44), che gli attribuiva una *Crocifissione*, all'epoca a New York presso Piero Corsini, ora nella collezione Alana a Newark: P. Curie, in *La collection Alana. Chefs-d'oeuvre de la peinture italienne*, Catalogo della mostra (Paris, 2019-2020), a cura di C. Falciani e P. Curie, Bruxelles, 2019, pp. 182-183, n. 64, con altra bibliografia. È un dipinto che si è visto più volte in Italia tra 2000 e 2009 in sedi pubbliche e private, ma che non mi ha mai pienamente convinto. A brani pregevoli si alternano cadute di qualità (Cristo e i due ladroni, per esempio); a gruppi intensamente savoldeschi – ma di un Savoldo non del momento 1510-1515, a cui lo si accredita – come quello della Madonna svenuta, fanno da contraltare citazioni precise da Schongauer (*Cristo portacroce*, A. Bartsch, *Le Peintre graveur*, I-XXI, Vienna, 1803-1821, VI.128.21) nei cavalieri sulla destra, difficili da incontrare nelle sue opere; mentre la scena è immersa in uno strepitoso paesaggio che non mi sembra pienamente in sintonia con quelli del bresciano. Senza voler in alcun modo tirare una coperta troppo corta e conscio delle suggestioni, per così dire, indotte, è un paesaggio che, in qualche modo, mi ricorda quello del *Compianto* qui analizzato.

14. A. Ballarin, *Gerolamo Savoldo*, Milano, 1966; ried. in Idem, *La 'Salomé' del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale», 9, I-II, Cittadella, 2006, I, pp. 18-19; in un primo momento A. Tempestini, *Contributo a Girolamo da Treviso il giovane*, in «Musei ferraresi», 13/14, 1983/1984, pp. 111-113, aderisce all'ipotesi di Ballarin, per poi abbandonarla qualche anno più tardi: Idem, *Un 'Cristo al Limbo' di Girolamo da Treviso il giovane (1498-1544)*, in «Antichità viva», XXVIII, 1989, 2-3, pp. 15-18. Sono per il 'terzo Girolamo' V. Mancini, in *Il Cinquecento a Bologna. Dipinti dal Louvre e dipinti a confronto*, Catalogo della mostra (Bologna, 2002), a cura di M. Faietti con la collaborazione di D. Cordellier, Milano, 2002, pp. 181-183; Savy, *Un picnic in Egitto...*, cit., pp. 78-84; B. Agosti, *Intarsi dell'Aretino nella Torrentiniana*, in «Prospettiva», 2011, 141-142, p. 163, nota 23.

15. Si veda T. Depaulis, *From Savoy to Rome: Francesco de Nanto, a Neglected Printmaker of the Early Sixteenth Century*, in «Print Quarterly», XXXVII, 2020, 2, pp. 3-19.

16. D. Landau, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in *Aldo Manuzio e il rinascimento di Venezia*, Catalogo della mostra (Venezia, 2016), a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, G. Manieri Elia, Venezia, 2016, p. 132, con bibliografia precedente. Per la corretta cronologia delle



xilografie di Bernardino Benalio al 1516-1517 si veda A. Ballarin, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari, M. Menegatti, «Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale», 10, I-VII, Verona, 2016, VII, pp. XXXIV-XXXIX. Preciso meglio le indicazioni di Landau: la xilografia è nota in un esemplare composto da quattro fogli, conservato a Copenaghen (Statens Museum for Kunst, inv. KKSgb4591), un altro è stato ritrovato di recente da Silvia Urbini nella Biblioteca Universitaria di Bologna (Aula VI, Cartella n.1a, Rotuli B, cassetta 5, n. 48), mentre due fogli con la sola metà inferiore sono al British Museum (inv. 1927,0614.178-179). Un foglio isolato, quello in basso a destra, era nella collezione di Feliciano Benvenuti e fu esposto nella mostra del 1976 (*Tiziano e la silografia...*, cit., n. 10, pp. 83-84). Si tratta comunque di tirature piuttosto tarde, viste le spaccature dei blocchi e il numero rilevante di tarli. Nella collezione di Ferdinand Columbus esisteva intorno al 1552, quando fu redatto il catalogo, un esemplare della xilografia costituito da sei fogli e colorato: come ha ipotizzato Landau, dovevano completare orizzontalmente l'opera. Si veda infine la scheda di Silvia Urbini, in *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, ALU.0182.1, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/7830/stampa-7830.html>, con altra bibliografia.

17. Ho inserito una serie di confronti con opere di questi artisti, *in primis* con la giovanile *Madonna con il Bambino tra San Girolamo, San Pietro, una Santa e San Francesco* di Lorenzo Lotto a Edimburgo; poi il *Cristo e l'Adultera* di Marco Marziale già nell'ospedale di Borgo San Donnino (Fidenza) e ora al Bonnefontenmuseum di Maastricht (inv. 3597); la *Presentazione al tempio* di Vincenzo dalle Destre ai Musei Civici di Padova (inv. 29, Emo Capodilista), e un paio di personaggi biblici (*Uria e Sem*) tradizionalmente riferiti a una compagnia di pittori facente capo a Pier Maria Pennacchi nel soffitto di Santa Maria dei Miracoli a Venezia, sulla quale tuttavia c'è ancora da fare chiarezza.

18. Mancini, in *Il Cinquecento a Bologna...*, cit., pp. 182-183.

19. Mi rifaccio alle schede di D. Gallo, in *Serial Classic. Multiplying Art in Greece and Rome; Portable Classic. Ancient Greece to Modern Europe*, Catalogo delle mostre (Milano, Venezia 2015), a cura di S. Settis, A. Anguissola, D.

Gasparotto, Milano, 2015, p. 241, nn. PC 46, PC48; e di M. Falomir, *Lorenzo Lotto. Retratos*, Catalogo della mostra (Madrid-London, 2018-2019), a cura di E.M. Dal Pozzolo, M. Falomir, con la collaborazione di M. Wivel, Madrid, 2018, pp. 269-273, n. 25; sulla statuetta: M. De Paoli, in *Un Museo di Antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova*, a cura di I. Favaretto, A. Menegazzi, Roma, 2013, pp. 40-41, n. 17. La stessa scultura compare in controparte alle spalle di Simeone all'estrema sinistra nel quadro già a Balduina.

20. Non mi inerpico, nella circostanza, nel giudizio sulla cosiddetta *Pala di San Biagio*, scomparsa a Dresda nel 1945, commissionata a Girolamo da Treviso nel 1523, ma riferita a Girolamo da Carpi da Roberto Longhi (*Ampliamenti nell'Officina ferrarese* [1940], in Idem, *Officina ferrarese 1934* seguita dagli *Ampliamenti 1940* e dai *Nuovi ampliamenti 1940-1955*, Opere complete, V, Firenze, 1956, pp. 162-165, fig. 382) con grande seguito: nessuno della mia e di almeno un paio delle generazioni precedenti l'ha vista con i suoi occhi; credo quindi corretto non prendere una posizione definitiva, anche se devo confessare le mie pur incerte propensioni per il trevigiano (al quale torna, in vari contributi, M. Lucco, *Di mano del mio Trivisio, pittore certo valente e celebre*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, Atti del convegno [Faenza, 2000], a cura di A.R. Gentilini, Firenze, 2004, pp. 357-378). Fuori da ogni polemica mi chiedo piuttosto come si sarebbe comportato Longhi se una simile ipotesi, con quella formulazione 'metodologica' e quelle pezze d'appoggio, fosse venuta, che so, da Fiocco o da Berenson?

21. Mancini, in *Il Cinquecento a Bologna...*, cit., pp. 181-183.

22. G. Fossaluzza, *Conegliano, Ceneda e Serravalle: 'città intermedie' e crocevia di esperienze pittoriche nel primo Cinquecento*, in *Un Cinquecento inquieto. Da Cima di Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, Catalogo della mostra (Conegliano, 2014), a cura di G. Romanelli, G. Fossaluzza, Venezia, 2014, pp. 82-85. Sulla lettura 'milanese' del Pordenone all'aprirsi del secondo decennio sono fondamentali le pagine iniziali di A. Ballarin, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano-Verona, 2019, pp. 3-8 (scritto in massima parte nel 1989).

---

*A proposal for the Monogrammist HIR-TV*

by Marco Tanzi

The attribution of a big religious painting to the so-called Monogrammist HIR-TV – i.e. 'the third Girolamo' da Treviso, often confused with the young Giovanni Girolamo Savoldo from Brescia or with the young Girolamo 'di Tommaso' da Treviso, active in Bologna from the third decade of the 16<sup>th</sup> century – offers the opportunity to reflect on the activity of this painter, characterized by peculiar marks and high-quality painting. The *Lamentation* kept in Bergamo is related on the one hand to the well-known venetian woodcut depicting *Susanna and the Elders*. On the other hand it is related to the catalogue of this mysterious artist, who can be considered, with good reasons, an eccentric painter, meaning that artists who tried to overcome the prevailing classicism, during the second decade of the 16<sup>th</sup> century in Valpadana.

---