

« La lunga avventura
del Romanino »

Nella collana di studi monografici dedicata agli « Antichi pittori italiani » per la direzione di Antonio Boschetto e per i tipi della Bramante editrice, è ora uscito, secondo il piano previsto e già annunciato, *Il Romanino* di Maria Luisa Ferrari.

In queste stesse pagine, nel numero del settembre 1961, recensendo lo studio dell'Emiliani sul Bronzino, si era innanzitutto indugiato a chiarire la novità della collana per la sua finalità di puntare su nomi estranei alla cultura più vulgata, che, purtroppo immobile su vecchie posizioni storiografiche come si è spesso lamentato, con enorme difficoltà e lentezza tende ad accostarsi e ad accettare i nuovi acquisti critici.

Anche il Romanino (e cioè Gerolamo di Romano, nato a Brescia nel 1485 circa, ove morì tra il 1559 e il 1561) non esce comunemente dai limiti di una fama locale, spartendola col Moretto e col Savoldo, suoi coetanei e conterranei. Furono essi confinati, tutti e tre, dalla critica accademica dei secoli scorsi in quella zona minore e quasi anonima della « scuola », secondo una definizione, o meglio etichettatura, tanto sbrigativa quanto esterna e superficiale. Scuola veneta di terraferma, prima; poi, nella seconda metà dell'Ottocento, scuola bresciana.

Ora, però, dopo l'acuta esegesi del Longhi apparsa su « Pinacotheca » del 1928, fare i nomi del Moretto e di Sa-

voldo significa alludere a maestri indipendenti, seppur ampiamente — e variamente — nutriti delle nozioni naturalistiche del Foppa; significa alludere a « precedenti » del Caravaggio, ma significa, soprattutto, ricordare ed esaltare un atteggiamento esistenziale, o etico, originale, che, ripreso nel tempo in un arco di più secoli e ancora oggi, si individua e s'impone nella storia della poesia italiana. Sicché, già, annunciata la monografia sul Savoldo a cura del Boschetto stesso, si spera — e si augura — che presto la collana possa prospettare attraverso i suoi volumi eleganti e accuratissimi tipograficamente, assai ricchi di riproduzioni delle opere, anche a colori, rigorosi criticamente — a giudicare dai due usciti e dai nomi dei prossimi collaboratori —, possa dunque prospettare o meglio comporre il quadro tradizionalmente assai trascurato della pittura lombarda, che conta, invece, nomi di aperto interesse e di sottile fascino.

Ma se oggi si può parlare di una « pittura lombarda » non solo in senso geografico, e di pittori lombardi non solo per un'unità anagrafica, bensì, come si è accennato, per un'inclinazione morale comune e costante, in direzione ben diversa si ha da porre il Romanino, giacché le sue opere sollecitano una diversa lettura e sospingono in altra direzione culturale, definendo un temperamento diverso.

La prima opera notaci con sicurezza, il *Compianto sul Cristo* ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia ma proveniente dalla chiesa di San Lorenzo a Brescia (firmata e datata 1510), rimanda

esplicitamente e incontrovertibilmente a Venezia, mostrandoci un Romanino intelligentemente e prontamente inserito tra i Giorgioneschi, aggiornato, insomma, sulle ultime posizioni: che significa Giorgione, il vecchio Bellini, il giovane Tiziano, e un allineamento col Palma il Vecchio e con Sebastiano Veneziano.

La data del dipinto (si è detto: 1510, l'anno stesso della morte di Giorgione) risulta, quindi, importantissima, anche se si pensa che i dipinti di Tiziano nella Scuola del Santo a Padova datano dell'anno successivo.

Nelle opere seguenti il Romanino pur arricchendole di una declinazione manieristica di cui si dirà, resterà fedele a Venezia: a un colore succoso, denso, torpido, goduto pienamente, rispettato ed esaltato come elemento essenziale non solo dell'atto pittorico, ma della verità proposta, e anche quando il segno diventerà più importante a scomporre, a tendere la forma, a deformarla.

E' per questa continuità e per questa accezione del « colore » veneto che il Romanino si distingue da Savoldo e da Moretto, e anche da un Lotto. Perché se in tutti si ha da riconoscere, più o meno, addentellati con Venezia — pur anche nel Moretto, il meno legato — le loro ricerche si sono svolte in diversi ambiti, di negazione del vitalismo e della felicità del cromatismo veneto.

Accertata già una separazione coi conterranei, il Romanino dovette sentirsi più a suo agio a Cremona che a Brescia, dove i pittori, sull'esempio del Foppa, si muovevano con una certa coerenza verso naturalezza di sentimenti, di tipi, di paesaggio, e, soprattutto di luce, puntavano sul quotidiano, sul più dimesso, piutto-

sto che su una trasposizione in chiave di fragrante colore.

A Cremona un Boccaccino, un Altobello, Gian Francesco Bembo, poi la presenza del Pordenone, presentavano una maggior varietà di ricerche e una cultura più eteroclitica. Ad essa risale il Romanino nel secondo decennio del secolo, e particolarmente lo esprime negli affreschi della Cattedrale di Cremona (1519-1520). Ad affascinarlo fu, evidentemente, soprattutto la « fronda tizianesca » di Altobello, e cioè quell'atteggiamento — illuminato e così battezzato dal Longhi nei suoi studi ferraresi — di opposizione al classicismo veneto, di cui il Romanino diventerà, col Dosso e col Pordenone, uno degli attori più importanti.

Né si possono tacere le citazioni, più o meno dirette, da stampe nordiche, particolarmente del Dürer, che lo interessarono anche più tardi, come dimostrano soprattutto gli affreschi del Castello del Buonconsiglio a Trento eseguiti tra il 1531 e il 1532 per il vescovo-principe, cardinale Bernardo Clesio.

Sostanzialmente, dunque, le opere del Romanino si presentano nutrite di colore tizianesco e dell'anticlassicismo dei pittori veneti provinciali educatisi a Venezia, proiettando una sorta di manierismo che, ben diverso da quello intellettuale e prezioso dei Fiorentini e del michelangiologismo romano (cui non fu insensibile certo Moretto) appare più che altro un grottesco, spiritato, convulso, espressionistico. Ne sono specchi più sensibili gli affreschi, che sono perciò le opere più interessanti e originali del Romanino, come afferma anche la Ferrari: da quelli cremonesi e trentini già citati, a quelli di Pisogne (avanti il 1534)

e a quelli immediatamente seguenti di Breno.

La recente monografia, quindi, pubblicando questi cicli con parecchi particolari e con tavole a colori non solo viene a colmare una grave lacuna editoriale dovuta in gran parte all'ubicazione marginale rispetto a grandi centri (e se ne rende atto al Boschetto e alla Bramante editrice), ma soprattutto supera la nozione del Romanino basata prevalentemente su dipinti mobili, tele e tavole sparse tra collezioni pubbliche e private, italiane e straniere, più semplicemente ancorate alla tradizione classica veneta. Ed è questo uno dei più notevoli apporti di questa pubblicazione.

Indietreggiando nel tempo, non mancano, certo, studi sul Romanino, ma sempre in forma di proposte, e più indirette che dirette, sicché il lavoro della Ferrari si può considerare la prima monografia sul pittore, tenendo a parte il caso del libro del Nicodemi del 1925 per cui si rimanda alla famosa recensione del Longhi (in «L'Arte», 1926). Proprio al Longhi si devono le proposte più dirette e illuminanti, dalla prima nota sulle *Cose bresciane del Cinquecento* (in «L'Arte», 1916) alla citata recensione, dalle importanti e ferme citazioni nell'*Officina ferrarese* (1934) e negli *Ampliamenti* (1940) ai cenni nello studio sui precedenti caravaggeschi (in «Pinacoteca», 1928-29) e nel *Viatico* (1951).

Più recentemente l'interesse s'è appuntato piuttosto sui pittori cremonesi del primo Cinquecento, e, quindi, di scorcio, anche sul Romanino ad opera del Grassi, del Puerari, della Gregori, dello Zeri, del Bologna, oltre che della stessa Ferrari.

Di questo non ricco panorama critico

l'autrice prospetta una giustificazione nella stessa fisionomia del pittore in un passo giustamente citabile come definizione esemplare: « Guardato con diffidenza dai Veneti, forse perché non elencabile fra gli adulatori *in toto* di Tiziano, come invece si professavano i " provinciali " Palma e Cariani; tenuto ai margini dai Lombardi, perché troppo impegnato (ecco il rovescio della medaglia) nelle esperienze tonali dei pittori della Serenissima, e senza importanza per i fermenti " naturali " destinati a dare nel Caravaggio; nemmeno invitato al lauto banchetto dei " Manieristi " nella loro stagione più lieta, il Romanino rimase un isolato, amante delle infinite libertà che tale condizione può donare a un artista di grande temperamento » (p. 11).

E quando, poi, la Ferrari dichiara che « nel Romanino sembra allora affermarsi una complessa alternativa tra l'abbandono istintivo alla gioia umana della vita in tutte le sue forme, come l'esaltarono i grandi Veneti del Cinquecento, e certe folate di un pessimismo cupo atrocemente voltato in dramma e molto prossimo al sentimento dei maestri nordici. Sono queste le componenti dell'indole del Romanino che poi si fecero in lui scelte morali e stilistiche: originalità di visione, distintivo di una poetica tutta particolare ch'egli ebbe in comune con gli ingegni più sensibili e " lunatici " della " maniera " italiana » (pp. 12-13), rivela i binari entro i quali si mantiene la sua lettura, anche se l'arricchisce di qualche esperienza di portata minore, come l'assorbimento di alcuni effetti di luce accidentale alla Moretto nei dipinti per la Cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia (1521-24) o