

Giovan Battista
Moroni
una Natività
giovanile





Giovan Battista Moroni una Natività giovanile

testo di
Francesco Frangi

Torino - Flashback
6-9 novembre 2014

Londra - Trinity Fine Art
26 novembre - 5 dicembre 2014



Matteo Lampertico
Arte Antica e Moderna

Giovan Battista Moroni una Natività giovanile



1. Giovan Battista Moroni, *Natività*, 1540-1545 circa, Galleria Matteo Lampertico, Milano

Non è un mistero che la stagione più sfuggente di tutta la carriera di Giovan Battista Moroni coincida con quella della formazione e della giovinezza. Nato ad Albino, nella bergamasca Valseriana, intorno o poco dopo il 1521¹, il pittore comincia infatti a rivelarsi ai nostri occhi con sufficiente chiarezza solo a partire dalla fine degli anni quaranta del Cinquecento, epoca alla quale risalgono i suoi primi dipinti di sicura datazione ed autografia, vale a dire le due pale d'altare raffiguranti l'*Annunciazione* e *Santa Chiara d'Assisi*, realizzate per la chiesa di San Michele Arcangelo a Trento, nel 1548² (figg. 19, 20).

Se da quel crinale fondamentale, che ci parla di un artista ormai all'incirca ventisettenne, si cerca di procedere a ritroso, le difficoltà appaiono quasi insormontabili. E non è un caso che gli studi più o meno recenti mai abbiano provato a ricostruire un percorso organico degli anni precoci del pittore, in grado di lasciare meno isolato l'unico punto fermo a nostra disposizione di quella fase iniziale, e cioè i quattro disegni con *Figure di santi*, datati 1543, (fig. 2), della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, ormai da più di un secolo riconosciuti senza incertezze a Moroni³.

Non molto ci aiutano, in questo tentativo, le informazioni sulla biografia giovanile di Giovan Battista, di fatto limitate ad un unico dato, gravido però di implicazioni. Mi riferisco all'accertato trasferimento della famiglia dell'artista in terra bresciana, per la precisione ad Azzano Mella, avvenuto già nel 1532 al seguito del padre Francesco, di professione costruttore. Se i documenti ci dicono che nel 1537 Francesco fece ritorno ad Albino, le conseguenze della permanenza bresciana si rivelarono ben più consistenti e durature per suo figlio pittore, per il quale quell'esperienza pose le premesse all'episodio decisivo della sua formazione: l'approdo nella bottega

Per i suggerimenti, le indicazioni bibliografiche e i prestiti di materiali fotografici, ringrazio Domizio Cattoi, Francesca De Gramatica, Simone Facchinetti e Domenico Primerano.

1 G. Tiraboschi, *Giovan Battista Moroni: note biografiche*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, catalogo della mostra di Bergamo a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004, p.282.

2 Le due tele sono oggi conservate, rispettivamente, presso il Museo Provinciale del Castello del Buonconsiglio e il Museo Diocesano Tridentino di Trento.

3 Nei disegni compaiono le immagini di *San Paolo*, *Sant'Antonio Abate* e per due volte quella di *San Girolamo*. Su di essi si veda da ultimo A. Litta, in *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, pp.116-123, nn.6-9.

di Alessandro Bonvicino, il Moretto, più volte chiamato in causa come maestro di Giovan Battista nell'antica storiografia, a cominciare dalle importanti notizie fornite a metà Seicento da Carlo Ridolfi⁴.

In assenza di indicazioni che consentano di fissare e gli estremi cronologici di quel rapporto di discepolato, tutto concorre a immaginare che esso fosse ancora in corso all'altezza del 1543, l'anno vergato sui quattro disegni autografi appena ricordati, concepiti (e il discorso va esteso anche ad altri fogli privi di data, da immaginarsi all'incirca coevi⁵) copiando diligentemente con un tratto sicuro, come si trattasse di acquisire e mandare a memoria dei modelli, altrettante figure e che Moretto aveva da poco messo in circolazione nelle sue pale. Quasi degli studi da allievo d'accademia, dunque, che il pittore bergamasco utilizzerà a più riprese per popolare di santi le sue immagini d'altare, senza preoccuparsi di inoltrare questa pratica emulativa anche negli anni della piena maturità. Una circostanza che da sola basta a far capire come quasi l'intera parabola di Moroni pittore sacro si svolga nel segno di una devozione incondizionata nei confronti della formula pacata e affabile del caposcuola bresciano.

Tornando alle concrete circostanze della vita di Giovan Battista, per trovare un ancoraggio cronologico successivo all'approdo bresciano negli anni dell'adolescenza è necessario spingersi fin o alle due pale di Trento del 1548, testimonianza pressoché certa di un contestuale soggiorno in quella città - da poco divenuta sede del Concilio - nella quale Moroni sarà presente una seconda volta poco più tardi, tra il 1551 e il 1552. Risalgono infatti a quel momento sia la pala con la *Madonna in gloria e i quattro dottori della chiesa*, tuttora nella locale chiesa Santa Maria Maggiore, sia i magnifici ritratti di *Gian Ludovico* e *Gian Federico Madruzzo*, nipoti del principe e vescovo di Trento Cristoforo Madruzzo, oggi conservati rispettivamente all'Art Institute di Chicago e alla National Gallery di Washington. Due opere, queste ultime, che le ragioni di stile collocano quasi ad apertura del catalogo ritrattistico dell'artista, all'interno del quale appaiono precedute solo dal *Gentiluomo di casa Savelli* del Museu Calouste Gulbenkian di Lisbona e da pochi altri esemplari: il che fa comprendere come anche la ricognizione di questo superbo versante dell'attività moroniana lasci in sostanza sguarniti gli anni degli esordi.

⁴ In quella che si configura come la prima organica messa a fuoco della vicenda del pittore all'interno della storiografia antica, Ridolfi indica in modo perentorio che Moroni "fu discepolo di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto bresciano": C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648, ed. a cura di D.F. von Hadeln, Berlino 1914-1924, I, p.147.

⁵ Mi riferisco all'*Assunta* della Gallerie dell'Accademia di Venezia e al foglio con *San Giovanni Evangelista, San Pietro, San Paolo e un devoto* della Pinacoteca Tosio Martinengo (A. Litta, in *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, pp.124-127, nn.10-11).



2. Giovan Battista Moroni, *Sant'Antonio Abate*, 1543, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

È esattamente nel mezzo dei soggiorni trentini, e precisamente nel 1549, che si situano le prime due carte d'archivio riguardanti in modo esplicito il pittore. Dopo una laconica segnalazione nella nativa Albino nel mese di marzo di quell'anno, Moroni è infatti nuovamente registrato nel mese di giugno in un documento oltremodo significativo che ci assicura della sua presenza a Brescia accanto a Moretto e ad un altro meno dotato allievo di quest'ultimo, Agostino Galeazzi, convocato come Giovan Battista in qualità di testimone nella soluzione di una pendenza che vedeva coinvolto il loro comune maestro⁶. Si ha così la prova del protrarsi ben oltre i tempi canonici dell'apprendistato del rapporto tra il Bonvicino e Moroni che del resto, di lì a breve, avrà modo di ribadire la continuità di questa relazione nella grande tela di Santa Maria Maggiore a Trento, concepita rimontando come

⁶ Tiraboschi, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, pp.283, 288.

in un *patchwork* due distinte pale morettesche di qualche anno precedenti⁷. Per quanto possano dare l'impressione di una ricognizione selettiva dei dati disponibili, le indicazioni fin qui raccolte contengono in realtà quasi tutto ciò che ci è possibile sapere sui primi tempi del pittore o, per essere meno generici, su quello che con ogni probabilità coincide con il decennio iniziale della sua carriera, tra il 1540 circa e gli anni appena successivi alla metà del secolo⁸. Ne consegue che non siano pochi gli interrogativi su questa fase della storia dell'artista che rimangono aperti, a partire da quello relativo alla permanenza nella bottega di Moretto e al ruolo realmente giocato da Moroni in quel contesto. Un tema al quale Camillo Boselli, Gaetano Panazza e soprattutto Mina Gregori, hanno cercato di offrire nei decenni passati qualche utile contributo, esplorando la produzione sacra del pittore bresciano all'altezza degli anni quaranta del Cinquecento, alla ricerca dell'eventuale intervento come collaboratore di Giovan Battista, che in alcuni casi pare risultare effettivamente riconoscibile⁹. Lo testimonia in particolare la pala con la *Trinità che incorona la Vergine, con i Santi Pietro e Paolo e le allegorie della Giustizia e della Pace*, destinata alla chiesa bresciana di San Pietro in Oliveto¹⁰ (fig. 3), nella quale la figura dell'angelo un po' sgraziato al centro del dipinto e certi brani dei protagonisti terreni della scena presentano peculiarità che sembrano evocare la pittura sacra moroniana, così come essa ci è rivelata dalle opere realizzate dal pittore bergamasco a partire circa dalla metà degli anni cinquanta. Opere nelle quali la grammatica armoniosa e il largo respiro formale delle creazioni della maturità di Moretto viene interpretato con un calligrafismo più incisivo, in punta di pennello, al quale si accompagnano una messa fuoco più pungente dei dettagli e una tavolozza dagli effetti freddi e smaltati. Tutte

7 M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, III*, Bergamo 1979, pp.305-306, n.196.

8 Si inserisce in questo arco temporale anche la notizia relativi ai perduti affreschi decorativi che Moroni avrebbe eseguito nel 1549 in palazzo Spini ad Albino (F.M. Tassi, *Vite de pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793, I, p.164).

9 Sulla questione si veda in particolare Gregori, *Giovanni Battista Moroni...cit.*, 1979, pp.291-293, n.167, che dà conto anche dei rari contributi forniti in tal senso dalla storiografia precedente, compresi quelli di Boselli e Panazza. Non sono condivisibili le ipotesi sul medesimo tema avanzate da S. Guerrini, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, in 'Brixia Sacra', n.s. XXI, 1986, pp.17-19, e da E.M. Guzzo, *Arte in Valtrompia*, in 'Brixia Sacra', n.s. XXII, 1988, pp.27-31.

10 Sul dipinto, oggi conservato presso il Centro pastorale Paolo VI a Brescia, si veda la scheda di P.V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, pp.498-501 n.129, che registra le precedenti opinioni espresse da Camillo Boselli, Gaetano Panazza e Mina Gregori in merito alla probabile collaborazione di Moroni alla realizzazione della pala.



3. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, con la collaborazione di Giovan Battista Moroni, *Trinità che incorona la Vergine con i Santi Pietro e Paolo e le allegorie della Giustizia e della Pace*, 1540-1550 circa, Brescia, Centro pastorale Paolo VI



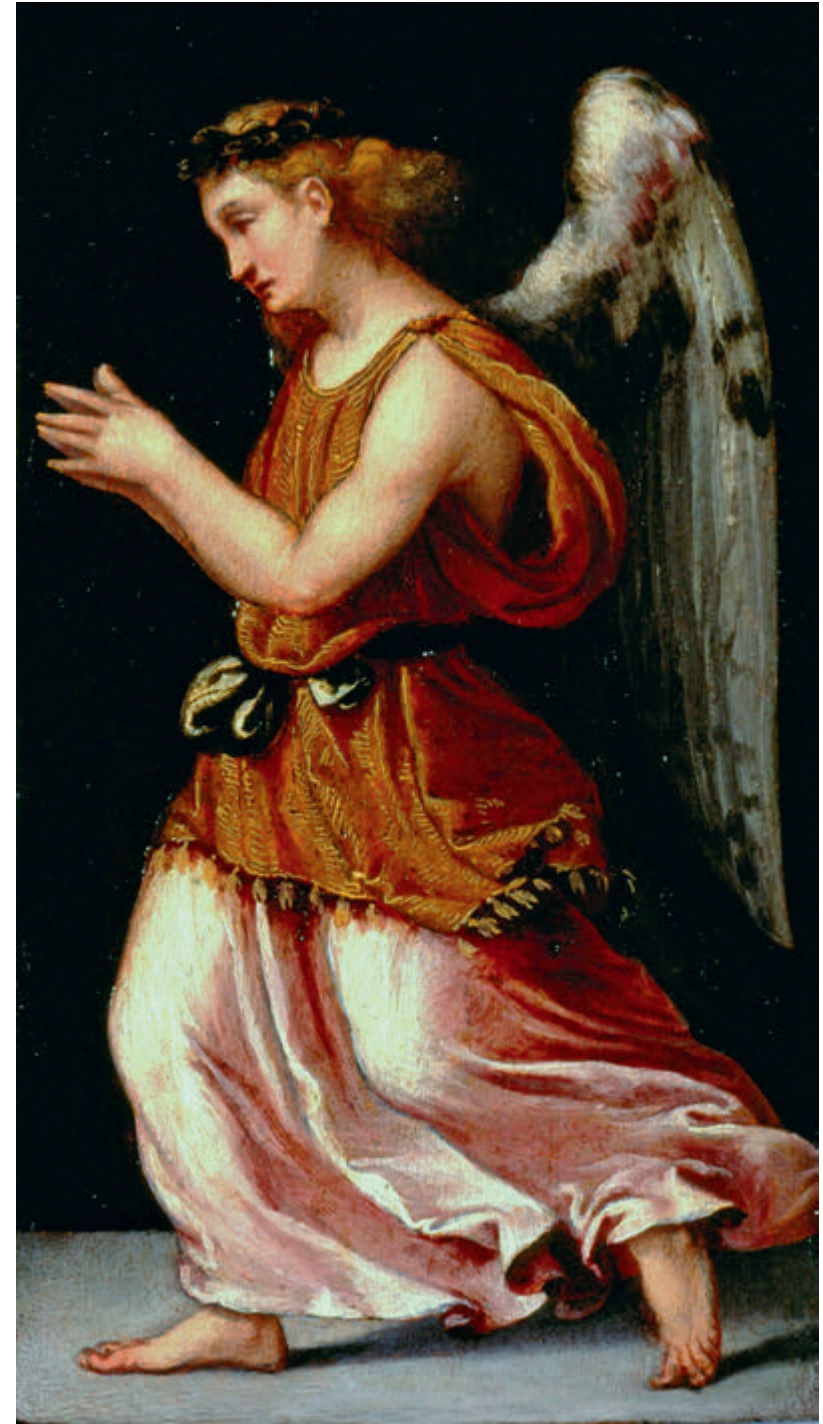
4. Giovan Battista Moroni, *San Faustino*, 1545-1550 circa, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



5. Giovan Battista Moroni, *San Giovita*, 1545-1550 circa, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



6. Giovan Battista Moroni, *Angelo in preghiera*, 1545-1550 circa, collezione privata



7. Giovan Battista Moroni, *Angelo in preghiera*, 1545-1550 circa, collezione privata



qualità di cui può dar conto il confronto tra la poco nota *Adorazione dei pastori* di Moretto oggi agli Uffizi (fig. 10) e la sua replica variata, conservata in collezione privata, realizzata non molto dopo la metà del secolo dal suo allievo ormai emancipato¹¹ (fig. 11)

Non si devono tuttavia sottovalutare i rischi connessi al lavoro di dissezione chirurgica interno al catalogo morettesco a cui si è appena fatto riferimento, che per sua natura obbliga a scontrarsi con il più insidioso dei problemi aperti della giovinezza di Moroni. Quello cioè riguardante la messa a fuoco della sua produzione autonoma riferibile agli anni quaranta (e in special modo alla stagione a monte delle due pale trentine del 1548), premessa indispensabile, come ognuno può comprendere, per qualsiasi sforzo teso a individuare le incursioni del pittore bergamasco nell'operosa officina di Moretto.

Il discorso ritorna dunque inevitabilmente al punto di partenza e alla carenza di certezze sull'itinerario iniziale di Giovan Battista rispetto al quale, giunti a questo punto, credo tuttavia si possa almeno tentare di mettere insieme qualche tassello, aggiungendo alcune nuove riflessioni alle rare suggestioni già emerse negli studi. A questo riguardo, mi pare innanzitutto utile soffermarsi brevemente sulle due opere trentine del 1548, delle quali non mi sembra si sia mai sottolineato a sufficienza lo scarto che le differenzia dalla produzione matura di Moroni. A fronte della condotta disegnativa nervosa e delle preziosità di superficie e quasi miniaturistiche che, come si è detto, si ritrovano costantemente nelle opere realizzate dai pieni anni Cinquanta in avanti, le due pale datate rivelano infatti una stesura distesa e atmosferica, oltre che una concezione formale più dilatata, e dunque più schiettamente morettesca, di cui dà conto specialmente la *Santa Chiara*, con la sua sagoma solenne e monumentale placidamente collocata contro il cielo striato dalle nuvole¹².

Sulla scorta di questo riscontro risulta lecito immaginare una collocazione molto precoce, ancora entro gli anni quaranta, anche per altre opere moroniane dai simili caratteri, a partire dalla *Madonna in gloria adorata da San Pietro, San Paolo, San Giovanni Evangelista e un altro santo* della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Orzivecchi, la cui datazione giovanile trova peraltro

11 Per il dipinto di Moroni: P.Plebani, in *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, p.212, n.37, che giustamente ne coglie la dipendenza dall'esemplare di Moretto oggi agli Uffizi, proveniente dalla collezione Contini Bonacossi. Non registrato nel catalogo completo del pittore redatto da Begni Redona, quest'ultimo dipinto va confermato senza incertezze al Bonvicino (F.Frangi, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cinisello Balsamo 1986, p.200; G.Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001, p.66).

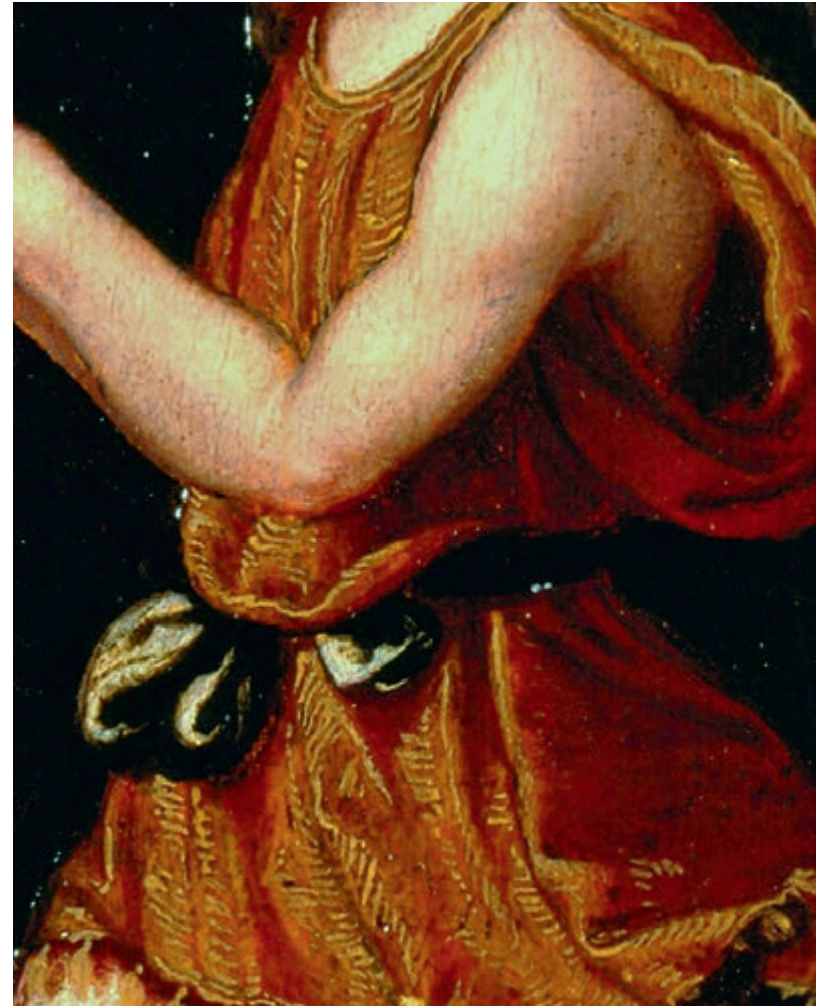
12 Sul dipinto si veda ora D.Cattoi, in *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, catalogo della mostra di Trento a cura di D.Cattoi e D.Primerano, Trento 2014, pp.188-191, n.4.3.



8. Giovan Battista Moroni, *Natività*, 1540-1545 circa, Galleria Matteo Lampertico, Milano, particolare

un elemento a proprio favore nell'originaria destinazione bresciana della pala, verosimile indizio di una sua esecuzione in tempi in cui l'artista ancora gravitava professionalmente nell'orbita di Moretto. Già in questa direzione conduceva del resto la lettura del dipinto fornita da Mina Gregori nella sua fondamentale monografia sull'artista¹³, all'interno della quale la studiosa proponeva con buone ragioni di avvicinare a questo frangente anche la *Crocefissione* della chiesa dei Santi sette fratelli martiri di Ranica, della quale rilevava il carattere sperimentale e anomalo, proprio perché più

¹³ Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, pp.291-293, n.167.



9. Giovan Battista Moroni, *Angelo in preghiera*, 1545-1550 circa, collezione privata, particolare

arioso e pausato, rispetto al catalogo sacro dell'artista¹⁴. A fronte di queste proposte già ventilate, un nuovo contributo alla questione risulta offerto da una serie di cinque dipinti su tavola di piccolo formato di Moroni che mi è accaduto di riunire qualche anno fa¹⁵, riconoscendo in essi la decorazione smembrata di un tabernacolo a tempietto di cui non ci è nota la storia antica. Composto dai *Santi Faustino e Giovita* della Pina-

¹⁴ Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, p.297, n.178.

¹⁵ F.Frangi, in *Da Romanino a Moretto e Ceruti. Tesori ritrovati della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra di Brescia a cura di E.Lucchesi Ragni e R.Stradiotti, Cornuda 2006, pp.94-101, nn.5-6.



10. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Adorazione dei pastori*, 1540 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi



11. Giovan Battista Moroni, *Adorazione dei pastori*, 1550-1555 circa, collezione privata

coteca Tosio Martinengo di Brescia (figg. 4,5), dal *Profeta Elia* del Musée des Beaux Arts di Cognac e da due *Angeli in preghiera* in collezione privata (figg. 6,7), il piccolo nucleo parrebbe nuovamente esigere, tuttavia, una provenienza bresciana, suggerita sia dalla storia collezionistica delle due tavolette della Tosio, sia soprattutto dalla loro iconografia, che chiama in causa i santi protettori della città lombarda. Tenendo a mente questo dato appare tanto più significativo rilevare, nei cinque dipinti, peculiarità per molti aspetti analoghe a quelle delle opere appena considerate, alle quali bene si accostano in particolare i due *Angeli in preghiera*, che pur rivelando già la riconoscibile sigla di Moroni nei volti allungati e nella ricercatezza dei dettagli, mettono in mostra una stesura ancora pastosa e intenerita, dai toni fortemente moretteschi. Non è a caso, del resto, che le due figu e si rivelino un riadattamento in formato ridotto dei dipinti di analogo soggetto usciti dalla bottega di Moretto intorno al 1540 e oggi conservati alla National Gallery di Londra¹⁶.

16 N.Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, Londra 2004, pp. 167-171. I due

Tra gli argomenti a favore di una collocazione molto precoce del tabernacolo smembrato non va sottovalutata la presenza, in quasi tutte le tavole che lo compongono, di un particolare modo di lumeggiare le vesti e le armature brune delle figu e con dei brevi tratti paralleli color oro, che traducono fedelmente in pittura i tocchi a biacca dall'analogo andamento apprezzabili nei disegni giovanili del 1543 e in quelli che ne condividono epoca e orientamento stilistico. Riconoscibile anche nell'angelo dell'*Annunciazione* di Trento, questa singolare prerogativa riveste un particolare significato nell'ottica del nostro discorso, dal momento che essa costituisce una nota qualificata anche dell'opera che qui si intende presentare: una pacata rappresentazione della *Natività* di medio formato¹⁷, destinata quasi certamente alla devozione privata, al centro della quale compare un delicato angioletto

angeli decoravano le facce interne delle ante di un altare a sportelli che sulle facce esterne ospitavano le immagini di *San Giuseppe* e *San Girolamo*, anch'esse conservate nel museo londinese. Tutti e quattro i dipinti non sembrano presentare i requisiti della piena autografia orettesca.

17 Olio su tela, 83 x 76 cm



12. Giovan Battista Moroni, *Natività*, 1540-1545 circa, Galleria Matteo Lampertico, Milano, particolare

in adorazione del Bambino, vestito con una tunica bruna vivacizzata da una trama di lumeggiature dorate a tratteggio davvero identica a quella che si è notata nelle opere appena analizzate (figg. 8,9)

Prima di ragionare sugli altri requisiti di stile del nuovo dipinto, vale la pena di illustrarne brevemente la sommessima regia, non priva peraltro di qualche singolarità sul piano iconografico, riconoscibile proprio nell'inserimento di quel piccolo angelo adorante e isolato¹⁸ e nel rilievo assegnato al dettaglio di natura morta al centro della tela, con la borraccia e la sacca dei viveri, presenza più consueta nell'ambientazione delle raffigurazioni del Riposo durante la fuga in Egitto¹⁹. Nessun dubbio invece che si tratti del momento della nascita del Redentore, al quale fanno riferimento in modo inequivo-

¹⁸ Più comunemente si registra infatti la presenza accanto al Bambino di una piccola schiera di angeli, come accade ad esempio nella *Natività* giovanile di Bergognone in collezione privata: N.Righi, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra di Pavia a cura di G.C.Sciolla, Milano 1998, p.160, n.16. La fonte letteraria che ispirò queste incursioni angeliche fu verosimilmente il vangelo apocriefo dello Pseudo Matteo.

¹⁹ Considerato che il dipinto raffigura la Natività, quei dettagli vanno evidentemente interpretati come un riferimento al viaggio compiuto dalla Sacra Famiglia per approdare alla capanna.



13. Giovan Battista Moroni, *Adorazione dei pastori*, 1550-1555 circa, collezione privata, particolare

cabile non solo il bue e l'asino in secondo piano sulla destra e l'episodio dell'annuncio dell'angelo pastori sul fondo, ma anche l'ambientazione della scena sulle quinte di una capanna fatiscente, addossata ad un edificio classico in rovina, allusivo al superamento dell'epoca pagana avvenuto con l'approdo sulla terra del Figlio di Dio.

È invece con ogni evidenza alla figura della Vergine, intesa quale 'rosa mistica', che rimanda il ramo di rose selvatiche arrampicato sul palo accanto a lei, mentre tanto alla Madre quanto al Figlio e alla sua futura Passione sembrano alludere i cespugli di margherite bianche, di aquilegia e di non-tiscordardime che si dispongono nel praticello in primo piano.

La descrizione meticolosa e un poco ingenua di questi inserti floreali bene suggella la generale intonazione poetica del dipinto, contraddistinto da un realismo pacato e da un assetto compositivo di assoluta semplicità, sorprendentemente immune da qualsiasi tentazione manierista: tutte qualità che, ad una data ormai prossima alla metà del secolo, rappresentano una scelta quantomeno controcorrente, accolta però con convinzione dai maggiori esponenti della scuola pittorica bresciana, non escluso ovviamente Moretto. E che proprio il linguaggio di quest'ultimo si ponga come il riferimento primario della tela lo dimostrano già ad un primo sguardo le



14. Giovan Battista Moroni, *Natività*, 1540-1545 circa, Galleria Matteo Lampertico, Milano, particolare

due figu e principali, tra le quali specialmente la Vergine rivela una dipendenza inequivocabile dal Bonvicino, riconoscibile non solo nella tipologia del volto ma anche in certi effetti pittorici apprezzabili sul manto azzurro stellato e sulla veste rossa²⁰. Per quanto all'interno della produzione nota

²⁰ È però utile rilevare, a documentare il radicamento bresciano della tela, che la posa della figu a presenta anche una singolare corrispondenza con quella dell'analoga protagonista nelle pale con *l'Adorazione dei pastori* realizzate da Giovan Girolamo Savoldo intorno al 1540 e conservate a Brescia, Venezia e Terlizzi (F.Frangi, *Savoldo. Catalogo completo*, Firenze 1992, pp.127-132, nn.40-42).



15. Giovan Battista Moroni, *Adorazione dei pastori*, 1550-1555 circa, collezione privata, particolare

dell'artista bresciano non si riscontri un'immagine mariana dalle identiche fattezze, mi pare possano sorgere pochi dubbi sul fatto che questa Vergine compunta riprenda fedelmente un preciso modello del repertorio morettesco, forse addirittura acquisito in modo 'meccanico' per il tramite di un cartone, come farebbe pensare anche il leggero divario proporzionale rispetto alle dimensioni più contenute del San Giuseppe.

A fronte di questi plateali riecheggiamenti non mancano però nella tela Schiettamente morettesche sono invece le mazzature che animano la veste rossa di Maria, sottolineandone la consistenza vellutata.



16. Giovan Battista Moroni, *Natività*, 1540-1545 circa, Galleria Matteo Lampertico, Milano, particolare



17. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Adorazione dei pastori*, 1540 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi, part colare



18. Giovan Battista Moroni, *Adorazione dei pastori*, 1550-1555 circa, collezione privata, particolare

segnali di scelte stilistiche autonome, tutte orientate in modo più o meno perentorio verso le consuetudini del giovane Moroni, in linea con quanto già aveva evidenziato il dettaglio rivelatore delle lumeggiature dorate. Restando in quella porzione della scena, non è infatti difficile cogliere la pertinenza al repertorio del pittore delle tipologie leggermente macrocefale dell'angioletto adorante e soprattutto del Bambino, per le quali forniscono infiniti termini di confronto le schiere di angeli e cherubini che corredano le pale d'altare moroniane, come accade ad esempio nell'*Assunta*, ancora relativamente precoce, della chiesa di San Leone a Cenate Sopra²¹. Ma ciò che conta notare, in quelle due presenze infantili, è anche il tonso soffuso e delicatamente chiaroscurato del trattamento pittorico, capace di restituire la tenerezza delle carni con la stessa efficacia ammirata nelle tavolette del

²¹ Gregori, *Giovan Battista Moroni*, ...cit., 1979, p.249, n.87.

tabernacolo smembrato, e in particolare nei due *Angeli in preghiera*.

Risultati di segno analogo scaturiscono poi dall'analisi degli altri brani del dipinto, a partire dalla fis onomia assorta del San Giuseppe (fig. 16), nella quale già sembra entrare in gioco la tendenza di Moroni a interpretare in senso più marcatamente individuale e quasi ritrattistico le tipologie morettesche. Per non dire del paesaggio, tutto giocato, come sempre sarà nel pittore bergamasco, su tonalità azzurrine e quasi diafane che coinvolgono anche la macchia della vegetazione, in modo da dar vita ad un fondale omogeneo e vaporoso sul quale si stagliano, come le trame di una fil grana, i rami dell'alberello in primo piano: esattamente ciò che si vedrà qualche anno dopo nella *Resurrezione* della chiesa di San Martino a Sovere²².

Resta il fatto, comunque, che dovendo individuare le peculiarità della *Natività* nelle quali l'indole di Moroni si rivela con maggiore nitidezza, la scelta si indirizza subito sui dettagli di profilo più schiettamente naturalistico che nobilitano la tela e che riguardano sia la definizione della tettoia di legno e paglia della capanna, sia la descrizione minuziosa della sacca e della borraccia deposte da Giuseppe sul muretto di mattoni (figg. 12, 14). Entrambi confrontabili con i simili inserti che compariranno, di lì a qualche tempo, nell'*Adorazione dei pastori* di collezione privata (figg. 13, 15), quei brani evidenziano infatti una propensione a soffermarsi sull'umile evidenza materiale delle cose e a raccontarla con amorevole esattezza, che solo un artista destinato a diventare il capofila della "pittura della realtà" in Lombardia poteva avere nel proprio repertorio. Al punto che potrebbero bastare quei frammenti di verità a dare ragione del riferimento della tela a Moroni, che può essere però compreso fi o in fondo solo riconoscendo nell'opera l'esemplare verosimilmente più antico del suo percorso. Lo testimoniano il disarmante candore della scena e, più ancora, l'immagine un poco acerba della Vergine, nella quale il modello morettesco, come accade anche nella Vergine dell'*Annunciazione* di Trento, è recepito in modo più plateale rispetto a quanto avverrà nel seguito della carriera dell'artista. Tanto che, vista da sola, la figura rischierebbe di essere scambiata con una delle tante rappresentazioni mariane degli altri allievi meno qualificati di Moretto, da Luca Mombello ad Agostino Galeazzi, sempre però penalizzate da una secchezza formale e da un'inerzia espressiva di cui qui non v'è traccia.

Non è dunque questa la strada corretta per interpretare le peculiarità di cui dà conto la protagonista del dipinto, che ci offrono piuttosto la conferma di trovarci di fronte, con tutta probabilità, all'opera prima in pittura di Giovan Battista Moroni.

22 Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, p.304, n.193.



19. Giovan Battista Moroni, *Annunciazione*, 1548, Trento, Museo Provinciale del Castello del Buonconsiglio



20. Giovan Battista Moroni, *Santa Chiara d'Assisi*, 1548, Trento, Museo Diocesano Tridentino

Giovan Battista Moroni: an Early Nativity

It is no mystery that the most elusive season in the whole career of Giovan Battista Moroni coincides with his periods of learning and of youth. Born in Albino around 1521¹, in the Valserriana valley north of the city of Bergamo, the painter only became famous – in our eyes, at least – from the end of the 1540's onwards. It was not until this period that there first appeared his signed and dated paintings, his two altarpieces featuring the *Annunciation* and *Saint Clare of Assisi*, that had been realised for the Church of Saint Michael the Archangel in Trent in 1548².

Should we decide to work backwards from such a high point in the career of an artist who was around twenty-seven years of age, the difficulties before us would immediately appear to be almost unsurmountable. It is therefore by no mere chance that more or less recent studies have never attempted to reconstruct the painter's earlier career path. Such studies would needless to say have rendered less isolated the only real piece of evidence we possess of the artist's production in the first part of his career, that is, his four drawings with *Figures of Saints*, dated 1543, kept in the Pinacoteca Tosio Martinengo in Brescia, now recognised most definitely as being by Moroni³.

We are not helped in such an attempt by the information available on the early life of Giovan Battista. The latter information is limited to one sole date that is full of a whole host of implications. I am referring here to the documented move of the artist's family to the area near the city of Brescia, to Azzano Mella to be precise, in 1532, in the footsteps of the artist's father, Francesco, a builder by profession. Although documentary evidence informs us that in 1537 Francesco returned to Albino, the consequences of the period in Brescia turned out to be more consistent for his painter son for whom that experience set the scene for what was to become the most decisive episode of his artistic training: the arrival in the workshop of Alessandro Bonvicino, the *Moretto*, often cited as Giovan Battista's *maestro* in old histories, starting off from the important information given by Carlo Ridolfi⁴ halfway through the Seventeenth century.

With few indications that would provide further chronological details of that disciple/pupil relationship, all things point to that relationship still being in existence in 1543, the year of the four above-mentioned drawings, conceived (and this is also valid for further drawings bearing no date from presumably the same time⁵) by carefully copying with definite strokes – as if it were a question of acquiring and recording models for posterity – as many figures as the *Moretto* had just put into circulation in his altarpieces. They almost resembled academy studies that the painter from Bergamo would repeatedly use in order to fill with saints his images of altars without carrying on such a practice in his later, more artistically mature, years. This is a circumstance that alone tells us how almost the whole parable of Moroni as a painter of sacred scenes was carried out within an implicit devotion to the affable and mellow formula preferred by the *maestro* of Brescia.

For suggestions, bibliographical information and the loan of photographic material, I would like to thank Domizio Cattoi, Francesca De Gramatica, Simone Facchinetti and Domenica Primerano.

1 G.Tiraboschi, *Giovan Battista Moroni: note biografiche*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, Bergamo exhibition catalogue edited by S.Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004, p.282.

2 The two paintings are today kept, respectively, at the Museo Provinciale of the Castello del Buonconsiglio and the Museo Diocesano Tridentino in Trent.

3 In the drawings there are the images of the *Saints Paul, Anthony Abate* and twice the image of *Saint Jerome*. Concerning these images please see A.Litta, in *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, pp.116-123, nos.6-9.

4 In what appears to be the first account of the painter in early historiography, Ridolfi firmly states that Moroni "was the disciple of Alessandro Bonvicino, known as the *Moretto* from Brescia": C.Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648, edited by D.F. von Hadeln, Berlino 1914-1924, I, p.147.

5 I am referring to the *Assunta* of the Galleries of the Accademia in Venice and the document with *Saint John the Evangelist, Saint Peter, Saint Paul* and a devotee from the Pinacoteca Tosio Martinengo (A.Litta, in *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, pp.124-127, nn.10-11).

Returning to the more concrete circumstances of Giovan Battista's life, in order to track down a chronological anchorage following the artist's arrival in Brescia as an adolescent we have to move right on up to the two altarpieces of Trent in 1548, almost certain evidence of a sojourn spent in the city – having recently become the seat of the Council – in which Moroni returned for a second time a little later from 1551 and 1552. Both the altarpiece with the *Madonna in Glory and the Four Doctors of the Church*, still in the Church of Saint Mary Major and the magnificent portraits of *Gian Ludovico* and *Gian Federico Madruzzo*, nephew of the prince and bishop of Trent, Cristoforo Madruzzo, today respectively kept at the Art Institute of Chicago and the National Gallery of Washington, hail back to this period. These latter are two works that for reasons of style may almost be included among the artist's early portraiture painting, a period during which they are only preceded by the *Gentleman of the Savelli Household* at the Museu Calouste Gulbenkian in Lisbon and by few other examples of his work. Such recognition of this exceptional area of the artist's work (portraiture) also proves that his earlier artistic production is indeed little documented.

Indeed, it is towards the middle of the painter's periods in Trent – more precisely, around 1549 – that the first two archive papers implicitly refer. After having been mentioned in his town of Albino in March of that year, Moroni was again recorded in the month of June in a document that was equally significant in that it proved his presence in Brescia with the *Moretto* and a further less talented pupil, Agostino Galeazzi, who had been invited just like Giovan Battista as a witness in an outstanding matter in which their common *maestro* had been involved⁶. This is proof, therefore, of an artistic relationship between Bonvicino and Moroni that went far beyond the normal period of apprenticeship. The continuation of their relationship would shortly after be seen in the large painting of Saint Mary Major in Trent, conceived by assembling as if in a sort of patchwork two different *Moretto* altarpieces from a few years before. One was used to depict the Doctors of the Church and the other to show the *Madonna in Glory*⁷.

In as much as it is able to prove anything at all, the information collected so far possesses almost everything that we may ever know of the early career of the artist or, in less general terms, of the period that coincided with the first decade of his career, roughly from 1540 and the years immediately following the first half of the century⁸. It is thus evident that there remain several questions concerning this part of the artist's career, starting off from the period relative to his work in *Moretto's* workshop and to the role actually played by Moroni in such a context. This is a subject upon which Camillo Boselli, Gaetano Panazza and, above all, Mina Gregori, have attempted to contribute over the last few decades, exploring the painter from Brescia's production of sacred art around the 1540's and seeking to identify any artistic intervention carried out by Giovan Battista – highly recognisable in some cases⁹. Proof, in particular, of this is the altarpiece with the *Trinity Crowning the Virgin, with the Saints Peter and Paul and the Allegories of Justice and Peace*, destined for the church in Brescia of Saint Peter in Oliveto¹⁰, in which the figure of the ungraceful angel at the centre of the painting and some parts of the earthly protagonists of the scene betray peculiarities that would appear to echo sacred work by Moroni. This is also revealed by the works of Moroni from the mid-50's onwards. These are works in which all the harmony and maturity contained within *Moretto's* later works is interpreted in a more

⁶ Tiraboschi, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, pp.283, 288.

⁷ M.Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, III*, Bergamo 1979, pp.305-306, n.196.

⁸ This was also the period of the lost decorative frescoes that Moroni had carried out in 1549 at Palazzo Spini in Albino (F.M.Tassi, *Vite de pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793, I, p.164).

⁹ On this matter please see Gregori, *Giovanni Battista Moroni...cit.*, 1979, pp.291-293, n.167, who also considers the rare contributions provided by previous historical research, including that of Boselli and Panazza. No agreement has been found with the hypotheses put forward by S.Guerrini, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, in 'Brixia Sacra', n.s. XXI, 1986, pp.17-19, and by E.M.Guzzo, *Arte in Valtrompia*, in 'Brixia Sacra', n.s. XXII, 1988, pp.27-31.

¹⁰ Concerning the painting, today at the Centro Pastorale Paolo VI in Brescia, please see the notes by P.V.Begni Redona, *Alessandro Bonvicino il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, pp.498-501 n.129, who records the previous opinions by Camillo Boselli, Gaetano Panazza and Mina Gregori on Moroni's probable collaboration on the altarpiece.

incisive style with bold strokes that accompany a greater pungency of detail with colder and more polished colours. These are indeed qualities that may be compared with the lesser known *Adoration of the Shepherds* by *Moretto* today at the Uffizi and its repeat version now in a private collection in Bergamo, painted after the first half of the century by his pupil¹¹.

However, we should not underestimate the risks connected to surgically dissecting *Moretto's* aforementioned works, which, by their very nature might conflict with or become entangled with the more insidious problem of Moroni's youth; that is, the problem of identifying the autonomous works, as anyone might readily understand, from the 1540's (especially the period around the two Trent altarpieces from 1548), an absolute precondition when trying to identify the influences of Moroni within *Moretto's* workshop.

Everything therefore returns to the original starting point and the lack of proof and certainty regarding Giovan Battista's early career. At this point, I believe that we can at least attempt to place together some pieces of the puzzle, adding new reflections to the rare pieces of information that have emerged from studies. In this light, I feel it would be useful to pause briefly on the two Trent works of 1548 since I do not think that the differences between them and Moroni's later work have ever been adequately focused upon. If we look at the agitated style and preciousness of the almost miniaturist works that, as we have mentioned, were constantly found in those works created in the 1550's onwards, the two altarpieces depict a more tranquil and atmospheric appeal and above all a formality that is more dilated. This is a much more straightforward *Moretto* style, as witnessed in the *Saint Clare* with its solemn and monumental outline that is so peacefully set against the cloudy sky¹².

On the basis of this comparison it would be perfectly legitimate to come up with an even earlier date – even before the end of the 1540's – for other works by Moroni bearing similar characteristics such as *The Madonna in Glory adored by Saints Peter, Paul, John the Evangelist and another Saint* in the Church of Saints Peter and Paul at Orzivecchi. A potentially earlier date for this work also benefits from the original destination for the work which was to be in Brescia, a clue to its execution being during the period in which the artist worked within *Moretto's* circle. Mina Gregori's study of the painting in her fundamental monograph of the artist¹³ also pointed in this particular direction. In her study of the artist, she put forward several very good reasons for suggesting that the *Crucifixio* in the Church of the Seven Brother Martyrs in Ranica could also be similarly dated. She mentioned the work's experimental and anomalous character which was the result of its airy and more method-like style, compared to other sacred works by the artist¹⁴.

In view of these proposals, new considerations to the question have been offered by a series of five small paintings by Moroni that I happened to bring together a few years ago¹⁵ on the basis of my recognising the disjointed decoration of a temple-like tabernacle whose early history is not known to us. Made up of *Saints Faustinus and Jovita* of the Pinacoteca Tosio Martinengo in Brescia, of the *Prophet Eljia* of the Musée des Beaux Arts in Cognac and of two *Angels in Prayer* in a private collection, this small group of paintings would appear, one again, to come from the area of Brescia. This is both supported by the collection history of the two Tosio paintings and, above all, by their iconography which reflects the fact that the saints were the Patron Saints of this particular city in Lombardy. Bearing this latter fact in mind, it is of even more significance that the five paintings resemble –

¹¹ On Moroni's painting: P.Plebani, in *Giovan Battista Moroni...cit.*, 2004, p.212, n.37, who correctly notes its dependence on the work by *Moretto* today at the Uffizi, from the Contini Bonacossi collection. Not recorded in the complete catalogue of works of the painter by Begni Redona, this painting is without any shadow of doubt by Bonvicino (F.Frangi, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cinisello Balsamo 1986, p.200; G.Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001, p.66).

¹² Concerning the painting please see D.Cattoi, in *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, Trent exhibition catalogue edited by D.Cattoi e D.Primerano, Trento 2014, pp.188-191, n.4.3.

¹³ Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, pp.291-293, n.167.

¹⁴ Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, p.297, n.178.

¹⁵ F.Frangi, in *Da Romanino a Moretto e Ceruti. Tesori ritrovati della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Brescia exhibition catalogue edited by E.Lucchesi Ragni e R.Stradiotti, Cornuda 2006, pp.94-101, nn.5-6.

from certain points of view – the paintings previously considered, in particular the *Angels in Prayer*, which although similar in the long faces and considerable detail to the style of Moroni, is both soft and mellow with very evident Moretti – esque undertones. Furthermore, it is by no mere chance that the two figures appear to be a smaller re-adaptation of paintings of a similar subject from *Moretto's* workshop around 1540 and now at the National Gallery in London¹⁶.

Among those arguments in favour of an earlier date for the disjointed tabernacle we should not underestimate the presence in almost all the paintings – of which it is made up – of a particular way to lighten up the brown clothes and weaponry of the figures with short golden parallel strokes that are able to skilfully translate into painting the white leaden strokes found in his earlier drawings in 1543. Such styles may also be recognised in the Angel in the *Annunciation* in Trent therefore further contributing significantly to our current examination and particularly relevant to the work that we intend to present: a placid medium-sized representation of the *Nativity*¹⁷, destined almost certainly for private devotion, in the centre of which there is a delicate little angel in adoration of the Christ Child, dressed in a brown tunic lightened up by gold strokes, identical to the ones we have previously analysed.

Before examining other peculiarities related to the style of this new painting it would be advisable to briefly illustrate its subdued appearance, which however is not without a few peculiarities from an iconographical point of view that are recognisable in that adoring lone little angel¹⁸ and in the still life relief at the centre of the painting with the flask and bag of supplies. This is something which is more normally present in depictions of the Rest on the flight into Egypt¹⁹. No amount of doubt however surrounds the moment of the birth of Christ the Redeemer, to which unequivocally refer not only the bull and the donkey on the right just beyond the foreground but also the episode of the shepherd angels' announcement in the background. The setting of the scene in a dilapidated hut, leaning against a classical building in ruins, and alludes to the passing of a pagan age with the arrival on Earth of the Son of God.

The branch of wild roses climbing on the pole against the figure of the Virgin Mary alludes indeed to the Mother of Christ, whilst the bushes of white daisies, columbine and forget-me-nots in the meadow in the foreground also allude to the Virgin Mary, Jesus and the Passion.

The meticulousness of these floral details as well as their touch of *naïveté* conclude the general poetic intonation of the painting, distinguished by its placid realism and by its utterly simple composition. Surprisingly, it is also totally lacking in any Manneristic influences. These are all qualities in paintings that, if dated to halfway through the Sixteenth century, are counter-current yet wholly in line with the works of the greatest painters from Brescia, not excluding *Moretto*, of course. The fact that the artistic “language” of the latter may be cited as the prime reference of the painting is proven at just one glance by the main figures, among which especially the Virgin Mary whose depiction bears an uncanny resemblance to Bonvicino, as may be seen in her face and in certain pictorial effects on the starry blue cloak and the red dress²⁰. Even though there are no identical features in the image of Mary

16 N.Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London 2004, pp. 167-171. The two angels decorated the inside parts of an altar with doors. On the outside parts of the altar there were the images of *Saint Joseph* and *Saint Jerome*, also at the museum in London. The four paintings do not seem to possess the characteristics present in *Moretto's* other works.

17 Oil on canvas, 83 x 76 cm

18 The presence next to the Christ Child of a small group of angels, as in Bergognone's *Nativity*, in a private collection, is more commonly recorded: N.Righi, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Pavia exhibition catalogue edited by G.C.Sciolla, Milano 1998, p.160, n.16. The literary source inspiring these angelic inclusions was probably the apocryphal gospel of the Pseudo Mathew.

19 Considering that the painting features the Nativity, these details are interpreted as a reference to the journey towards the hut undertaken by the Holy Family.

20 It is however important to report the roots of the painting in the city of Brescia. The position of the figure also corresponds to the very same figure in the altarpieces with the *Adoration of the Shepherds* by Giovan Girolamo Savoldo from around 1540 and now in Brescia, Venice and Terlizzi (F.Frangi, *Savoldo. Catalogo completo*, Firenze 1992, pp.127-132, nn.40-42). The marbling – underlining the velvety consistency – in the red dress the Virgin Mary

in any other work by the artist from Brescia, I feel that few doubts might arise concerning the fact that this solemn Virgin Mary is indeed a true model from the artistic repertoire of *Moretti*, maybe even “mechanically” used as the vehicle for a set of paintings as would suggest the slight proportional difference regarding the more contained dimensions of the *Saint Joseph*.

In view of these blatant similarities, there is no lack either of any autonomous stylistic preferences, all more or less firmly pointing towards the artistic preferences of the younger Moroni, in line with what has already been shown when the gold lightening was analysed earlier. If we remain in that particular portion of the painting it is not very difficult to observe how much the adoring little angel and above all the Christ Child belong to the painter's repertory of macro-cephalous works. The multitudes of angels and cherubs around the altarpieces by Moroni may also be favourably compared, as for example may be seen in the *Assumption*, a painting that is still relatively early in terms of his career, in the Church of Saint Leo in Cenate Sopra²¹. What however is also particularly significant in those two young figures is the subdued and delicately *chiaroscuro* tone in the painting which reflects the softness of the skin as sublimely as in the paintings in the disjointed tabernacle and in particular in the two *Angels in Prayer*.

There are similar results when we analyse the other parts of the painting, starting off from the engrossed expression of Saint Joseph. Indeed, in the painting we also witness Moroni's tendency to interpret, in a markedly more individual and portrait-like way, the styles of the *Moretto*. To these observations we should also add the appearance of the countryside, as always in the works of the painter from Bergamo, depicted in tones of translucent light blue that also envelop the vegetation in order to breathe life into a homogenous and wispy backdrop upon which stand out the tree branches in the foreground – as if visible in transparency. This is precisely what would be seen a few years later in the *Resurrection* in the Church of Saint Martin in Sovero²².

However, the fact remains that, having to single out the peculiarities of the *Nativity* in which the character of Moroni is revealed with a greater dose clarity, we are immediately drawn to the profile details that are more frankly naturalistic and that enhance the painting and that regard both the definition of the wooden canopy, the straw of the hut and the meticulous detail of the bag and the flask laid by Joseph on the little brick wall. Both are comparable with similar details that would appear later in the *Adoration of the Shepherds* in a private collection in Bergamo. These latter details highlight an inclination to concentrate on the little amount of material evidence available and thus describe it with loving precision, a thing that only an artist destined to become the leading light of “reality painting” in Lombardy might possess in his repertory. Indeed, those fragments of information might just be enough to support Moroni's authorship of the painting. This might be better understood if we view the painting as coming from the early part of the artist's career. Proof of this is the endearing candour of the scene and, more still, the slightly immature image of the Virgin Mary, in which the *Moretti*-esque model (as also in the *Saint Clare* in Trent) is portrayed more blatantly compared to what would happen in the later parts of the artist's career. So much so, if we look only at this particular figure, it might risk being mistaken for one of the many representations of the Virgin Mary carried out by *Moretto's* less talented pupils, such as Luca Mombello and Agostino Galeazzi. However, these painters were often penalised by a more formal dryness and by an expressive inertia that are not present in the current work.

Therefore, this might not be the right way to interpret the peculiarities in and around the main figure of the painting. What such peculiarities do offer us, however, is the fact that we have before our eyes, in all probability, the first work, at least in painting, by Giovan Battista Moroni.

is wearing is also plainly *Moretti*-esque.

21 Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, p.249, n.87.

22 Gregori, *Giovan Battista Moroni...cit.*, 1979, p.304, n.193.



Matteo Lampertico
Arte Antica e Moderna

via Montebello 30
20121 Milano

tel + 39 02 365 865 47

fax + 39 02 365 865 48

info@matteolampertico.it

www.matteolampertico.it