



ROMANINO
E IL BUON
SAMARITANO

IL RITORNO
DI UN QUADRO
SCOMPARSO

FONDAZIONE
TASSARA

ROMANINO
E IL BUON
SAMARITANO

IL RITORNO
DI UN QUADRO
SCOMPARSO

MITA
CENTRO CULTURALE

in occasione della esposizione del dipinto a Brescia,
30 maggio - 14 luglio 2024

A CURA DI

Giovanni Valagussa

MOSTRA PROMOSSA DA

Fondazione Tassara
Mita - Centro Culturale

CONTRIBUTI

Flavio Pasotti,
Presidente Fondazione Tassara
Monsignor Giacomo Canobbio
Consigliere di Fondazione
Giovanni Valagussa
Consigliere di Fondazione e Curatore

FONDAZIONE
TASSARA



FONDATARE

Romain Zaleski

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Flavio Pasotti

CONSIGLIERI

Pierpaolo Camadini
Giacomo Canobbio
Francesca Bazoli
Massimo Ghetti
Franco Polotti
Felice Scalvini
Anna Maria Tassara
Giovanni Valagussa
Wladimir Zaleski

REVISORI DEI CONTI

Fabio Coticelli
Pietro Morandini



SI RINGRAZIA COME SPONSOR TECNICO

Ciaccio Arte
Broker Insurance Group

CREDITI FOTOGRAFICI

Febo Film s.r.l.

PROGETTO GRAFICO

wa_étude

GRAFICHE

DS Grafica

STAMPA

Litos S.r.l., Gianico
Maggio 2024
ISBN 978-88-94871-30-2

Romanino, *Il buon Samaritano* e la Fondazione Tassara

La affascinante storia di questo meraviglioso dipinto di Girolamo Romanino la troverete nelle pagine che seguono curate da Giovanni Valagussa. Valga qui lasciare testimonianza del come e del perché Fondazione Tassara con questa acquisizione “pare” uscire, ma “pare” solamente, dal suo focus sul mondo del tessile internazionale e passare fugacemente alla pittura.

Entrammo in contatto con questo Romanino nei primi mesi del 2023 e al primo sguardo ci rendemmo conto della profondità espressive di quel “buon Samaritano”, della sua determinata pietas nel soccorso, della grande dignità mostrata nel prendersi cura di uno sconosciuto, della poderosa potenza dell’amore per il prossimo che proietta nel nostro animo: uno sguardo indiscreto, quello offerto dal quadro, su un atto, il suo, che, se a Brescia, sarebbe rimasto certamente riservato nella tradizione della *mediocritas* che sta nel nostro *Genius loci*. Seguirono mesi di silenziose verifiche tecniche, di ricerca delle fonti, di confronti con quelle istituzioni che potevano avere interesse nella operazione che provavamo a condurre. Era l’Anno di *Bergamo Brescia Capitale della Cultura*, uno di quegli eventi che hanno fatto scoprire ai bresciani con orgoglio la propria vocazione artistica e collezionistica, mai sopita nei secoli ma spesso taciuta, silenziosa e in troppi pochi casi proiettata a divenire un autentico patrimonio comune. In più eravamo duramente impegnati nella realizzazione di Mita, il Centro Culturale della Fondazione che, partendo dalla valorizzazione dei tappeti della Collezione Zaleski, sta offrendo alla città proiezione internazionale di alto profilo e occasioni di crescita culturale del tutto originali. Dopo una trattativa di più di un anno con appuntamenti e discussioni davanti a quel Romanino al quale mandavamo sguardi affascinati, nel mese di aprile del 2024 abbiamo raggiunto un non facile accordo. La apertura in Mita della cassa che lo ha protetto nel trasporto, sotto le luci a bassa intensità della grande sala, è stato un momento di struggente emozione che vogliamo ora condividere con i visitatori.

Il dipinto ha per noi molti significati: da un lato è il perfetto interprete dello spirito filantropico che sta incastonato in Fondazione Tassara, l’attenzione e l’agire per il prossimo senza fare distinguo. Lo facciamo in modi molto diversi tra loro, dall’arte al teatro, alla musica, alla scuola, ai processi di integrazione dei giovani nuovi italiani, agli interventi a fianco di realtà territoriali che abbiano progetti di sostegno simili nella finalità, nella attenzione alla umanità senza distinzioni.

Ugualmente riportarlo “a casa” dopo quasi due secoli, farlo riscoprire, metterlo a disposizione di Brescia, significa far comprendere che Fondazione Tassara è oggi un attore importante del ricchissimo patrimonio civico del volontariato, della filantropia, della assistenza quotidiana al bisogno della città e della provincia: è un atto di generosità attraverso l’arte, nello spirito di Romain Zaleski che volle e sostiene la Fondazione; è la dimostrazione del linguaggio universale del Romanino al punto che quel “buon Samaritano” può essere tranquillamente considerato il simbolo delle straordinarie e secolari virtù civiche del nostro territorio: quelle che ognuno di noi silenziosamente coltiva.

Flavio Pasotti
Presidente Fondazione Tassara



Monsignor Giacomo Canobbio

La Vita tra Ruolo e scoperta di opportunità

«Un dottore della Legge si alzò per metterlo alla prova: «Maestro, che devo fare per ereditare la vita eterna?». Gesù gli disse: «Che cosa sta scritto nella Legge? Che cosa vi leggi?». Costui rispose: «Amerai il Signore Dio tuo con tutto il tuo cuore, con tutta la tua anima, con tutta la tua forza e con tutta la tua mente e il prossimo tuo come te stesso». E Gesù: «Hai risposto bene; fa' questo e vivrai». Ma quegli, volendo giustificarsi, disse a Gesù: «E chi è il mio prossimo?». Gesù riprese: «Un uomo scendeva da Gerusalemme a Gerico e incappò nei briganti che lo spogliarono, lo percossero e poi se ne andarono, lasciandolo mezzo morto. Per caso, un sacerdote scendeva per quella medesima strada e quando lo vide passò oltre dall'altra parte. Anche un levita, giunto in quel luogo, lo vide e passò oltre. Invece un samaritano, che era in viaggio, passandogli accanto lo vide e n'ebbe compassione. Gli si fece vicino, gli fasciò le ferite, versandovi olio e vino; poi, caricatolo sopra il suo giumento, lo portò a una locanda e si prese cura di lui. Il giorno seguente, estrasse due denari e li diede all'albergatore, dicendo: Abbi cura di lui e ciò che spenderai in più, te lo rifonderò al mio ritorno. Chi di questi tre ti sembra sia stato il prossimo di colui che è incappato nei briganti?». Quegli rispose: «Chi ha avuto compassione di lui». Gesù gli disse: «Va' e anche tu fa' lo stesso».

VANGELO SECONDO LUCA, 10, 25-37

La vita tra ruolo e scoperta di opportunità. Soprattutto in gruppi sociali organizzati le persone si ritagliano un ruolo o se lo sentono affidato. Attuandolo si vive la propria responsabilità sociale, che nello stesso tempo libera dal senso di onnipotenza e rispetta il ruolo e la responsabilità di altri. Non sarebbe difficile a questo riguardo richiamarsi all'immagine del corpo che San Paolo utilizza in 1 Corinti 12: ognuno nel suo posto contribuisce al buon funzionamento del tutto. In tal modo si evitano prevaricazioni e si permette a ognuno di sentirsi valorizzato. Sintomatico che nella individuazione e nella presentazione delle persone molte volte si utilizzi la funzione che esse svolgono: il parroco di, il vescovo di, il ragioniere, il medico... Tale prospettiva, se assunta in forma unilaterale, rischia di far identificare la persona con il ruolo e alla fine di bloccare la possibilità che la medesima persona giunga a sviluppare potenzialità che vanno oltre il ruolo. Che la prospettiva sia troppo angusta lo si coglie da tre indizi: il disagio che si prova quando si è identificati con una funzione (dà fastidio essere catalogati in una categoria, benché, se questa ha un riconoscimento sociale, faccia piacere appartenervi; dà lustro!); la deresponsabilizzazione quando appare una necessità non legata al proprio ruolo ("non tocca a me"); la riduzione degli spazi vitali di interesse. In effetti la persona vale più del ruolo che svolge, e la vita è più ampia della funzione sociale che si offre. Se le persone si identificassero con il ruolo, vorrebbe dire che potrebbero essere presto sostituite con macchine (cosa che sta avvenendo, peraltro). Il ruolo è finalizzato a offrire un servizio alla società sulla base di bisogni prestabiliti e permette alla persona una limitata creatività: quella che il ruolo permette. In tal senso, se diventa unico criterio di azione, produce mortificazione della persona.

Queste notazioni possono essere viste sullo sfondo del brano di Luca 10,25-37. Da esso si può scoprire che la volontà di Dio non si scopre nell'attuazione rigida del ruolo, ma nelle circostanze che provocano apertura, benché sconvolgano i piani. E non è ovvio che sia così.

Lo si coglie dal passaggio che si nota dalla domanda dello scriba (“e chi è il mio prossimo?”) alla conclusione della parabola (“il prossimo è colui che ha avuto compassione”), che è tipica solo dell’evangelista Luca. Marco e Matteo presentano infatti solo la domanda dello scriba, peraltro in forma non polemica, come invece si presenta in Luca. Con la parabola Gesù rompe l’ovvietà anche del modo di pensare l’amore del prossimo.

Alla ricerca del prossimo. Lo scriba nel porre la domanda a Gesù (cfr. v. 29) si pone nella scia della ricerca abituale dei dottori della legge, che disquisivano su chi dovesse essere ritenuto ‘prossimo’ per il pio Israelita. Nella tradizione ebraica si andava da chi era appartenente alla propria famiglia, al proprio popolo, al forestiero. In quest’ultimo caso si trattava già di una notevole apertura. In ogni caso il prossimo era sempre un’altra persona più o meno vicina. Gesù ribalta la prospettiva: la domanda che alla fine rivolge allo scriba mira a fargli comprendere che è lui che deve/può diventare prossimo. Ciò significa che prossimo si diventa con una decisione che nasce dal lasciarsi provocare da una situazione di bisogno. Si tratta di un processo nel quale si rimodella il proprio comportamento, che a sua volta rimodella la persona. Non a caso, lo scopo della parabola, che provoca l’interlocutore a prendere posizione, è quello di far cambiare il modo di pensare e di comportarsi: la domanda con la quale la parabola è introdotta e quella di Gesù a conclusione costringe lo scriba a decidersi per un personaggio del racconto e quindi a decidere di sé. Ora egli sa che può essere prossimo come lo è stato il samaritano. La provocazione è tanto più forte se si tiene conto di come fossero considerati i samaritani in Israele: persone contaminate per il fatto che si erano mescolate con altri popoli. A uno scriba non può che apparire provocatorio che un ‘impuro’ venga proposto da Gesù come modello di chi si fa prossimo: l’esemplarità di un estraneo non appartiene alla mentalità di un dottore della legge.

Su questa notazione si potrebbe recuperare anche la valenza cristologica della parabola, più volte sottolineata dai Padri della Chiesa: il samaritano è Cristo che si prende cura dell’umanità ferita e l’affida alla Chiesa fino al suo ritorno. L’interpretazione allegorica ha lo scopo di mettere ancora più in evidenza che nel farsi prossimo si ripropone il comportamento di Gesù. Si tratta poi di una serie di azioni, che traducono la compassione del v. 33. Questa non consiste in un semplice moto del sentimento, benché il verbo greco utilizzato (*esplangisthe*) indichi il moto delle viscere tipico di quando si prova un’emozione forte. Questa è solo l’avvio, ma se ci si fermasse a questa non si verrebbe in soccorso a chi è in situazione di bisogno, non ci si prenderebbe cura di lui. Questa comprende un serie di atti che mirano a ridare vita al malcapitato: le azioni recensite dal narratore sono dieci (vedere, avere compassione, avvicinarsi, fasciare le ferite, versare olio e vino, caricare sulla sua cavalcatura, portarlo in albergo, prendersi cura, tirar fuori i denari, darli all’albergatore).

Alla ricerca della volontà di Dio. La domanda iniziale dello scriba rivolta a Gesù (“che cosa devo fare per avere la vita eterna?”), pur finalizzata a mettere alla prova il Maestro, denota una ricerca di vita eterna. Nella tradizione ebraica il raggiungimento della vita eterna era possibile a chi facesse la volontà di Dio, osservasse cioè i comandamenti. La sintesi di questi era racchiusa nel famoso *shemah*, la preghiera quotidiana del pio israelita contenuta in Deuteronomio 6,5, cioè nell’amore di Dio e del prossimo. Colpisce che lo scriba non si soffermi sull’amore di Dio, quasi già sappia chi sia Dio e come con lui ci si debba comportare. In effetti, la questione dibattuta, come già si faceva osservare, riguardava l’identificazione del prossimo. La risposta cui la parabola conduce è che questo non va ricercato all’esterno di sé, ma in se stessi, una volta che ci si sia lasciati provocare dalla situazione che si è presentata. Nel raffronto tra il sacerdote, il levita e il samaritano appare evidente che il prossimo è il terzo.

Ma perché gli altri due non sono tali? Il racconto di per sé non risponde alla nostra domanda. La risposta si può tuttavia desumere dalla comprensione di sé che l’uno e l’altro

potrebbero aver avuto: quella legata al ruolo. Non era compito né del sacerdote né del levita farsi carico delle miserie sociali: la loro funzione era culturale, e per il sacerdote anche legale. In essi la funzione prevale sulla manifestazione della volontà di Dio che appare nella situazione di bisogno. In tal modo essi attuano la volontà di Dio rispettando il proprio ruolo. Nulla da eccepire: a ciascuno il suo compito! Ma basta questo per compiere la volontà di Dio? Dipende da come la si intenda. Se questa è preconstituita sulla base della funzione, non ci sarà alcuna circostanza che la possa svelare: tutto è già chiaro. Anche lo scriba che pone la domanda a Gesù sa bene quale sia il suo compito. Gesù però conduce oltre: la volontà di Dio non la si conosce in concreto una volta per tutte; si impara a conoscerla dalle circostanze e lasciandosi indicare lo stile fondamentale dallo stesso Gesù. Sicché non basta più la legge antica per vivere: occorre fare proprio il modo di essere di Gesù, ma nella forma concreta che la vita presenta. In altri termini, il discernimento della volontà di Dio si attua domandandosi come Gesù si comporterebbe in questa circostanza. Ebbene, soprattutto nel vangelo di Luca, Gesù è colui che si fa prossimo ai miseri, cifra di una umanità ferita, per prendersi cura di loro. Emblematico l'avvio del ministero di Gesù nella sinagoga di Nazareth (Luca 4,16 ss.) con la citazione di Isaia, e più in generale la ricerca che Gesù attua dei poveri, peccatori, diseredati. Ora, se si vuole avere la vita eterna, si dovrà assumere come esemplare di azione lo stesso Gesù, poiché la volontà di Dio si manifesta in lui. Non si può dimenticare, al riguardo, sia l'inno di Filippesi 2,6-11, con la cornice esortativa che lo introduce, sia 2 Corinti 8,9. Nei due casi si descrive l'atteggiamento di Gesù finalizzato a dare vita all'umanità. Sicché, chiunque sia effettivamente alla ricerca della volontà di Dio non potrà immaginare che essa sia iscritta solo nel ruolo, pur importante, che svolge; dovrà piuttosto domandarsi se non ci sia qualcosa che eccede il ruolo, poiché l'amore per Dio comporta l'amore per chi si trova in situazione di bisogno. A fronte di tale affermazione potrebbe sorgere l'interrogativo: ciò vale anche quando il ruolo non lo prevede? La domanda sorge da una concezione del ruolo, oppure dal desiderio di giustificarsi, come fa lo scriba (Luca 10,29). La vera questione riguarda piuttosto il senso del ruolo. Questo potrebbe essere un luogo nel quale ci si difende. In tal caso non sarebbe più modellato su Gesù. In ultima analisi, tra i discepoli di Gesù ogni ruolo ha una funzione comune: far trasparire la cura di lui per l'umanità. Indiscutibile che anche l'attuazione del proprio ruolo è un modo di esercitare l'amore – se così non fosse, si diventerebbe funzionari di una organizzazione, con la conseguenza di far inaridire il cuore – tuttavia, se l'anima della propria attività è l'amore, non sarà difficile lasciarsi provocare dalle situazioni che richiedono amore, cioè cura di chi è ferito in qualsiasi forma. Da qui possono derivare conseguenze sia per quanto attiene alle priorità da attribuire al proprio compito nella società sia per quanto attiene allo stile con il quale lo si esercita. Relativamente al primo aspetto, benché ci si lamenti molte volte di dover dedicare troppo tempo a occupazioni preconstituite da altri e quindi di essere 'funzionari', forse ci si potrebbe domandare se si abbiano occhi aperti per accorgersi delle autentiche necessità delle persone. Per quanto attiene al secondo aspetto, ci si potrebbe domandare se la fretta non porti in alcune circostanze a non prendersi cura effettivamente delle persone. Il samaritano della parabola era in viaggio – gli interpreti lo identificano con un mercante – eppure 'vede' e si prende cura consumando tempo e denaro. Ovvio che può fare la seconda cosa perché 'vede', ma in modo diverso dai primi due (nei tre casi si usa il participio presente *idon*, vedendolo, ma mentre i primi due 'passano oltre', il terzo si avvicina): costoro non si lasciano provocare a compassione; il samaritano vede quindi in modo diverso; vuol dire che non vede solo con gli occhi, ma con il cuore – le viscere, fa intendere il verbo usato nel v. 33 – e il cuore non resta indifferente di fronte alle persone ferite, anche se quel che si fa non è iscritto nel ruolo.



Girolamo Romanino
Il buon Samaritano, 1540 circa
olio su tela, cm. 120 x 155





Giovanni Valagussa
Girolamo Romanino, *Il buon Samaritano*

L'ICONOGRAFIA

Questa parabola evangelica è rappresentata piuttosto raramente nell'arte figurativa italiana ed europea in genere. Le ragioni della sua poca fortuna potrebbero essere varie e non è qui il luogo di analizzarle compiutamente, ma certamente non deve aver giovato il contenuto anti-ecclesiastico, quasi sprezzante nei confronti delle figure del sacerdote e del levita, benché appartenenti alla gerarchia religiosa ebraica. Difficile dire se realmente questo di Girolamo Romanino sia il primo dipinto ad illustrare il tema, già presente peraltro nelle miniature tardo-medievali, ma sicuramente si tratta di uno dei casi in cui la narrazione è svolta in modo più articolato ed efficace, inserendo nell'immagine ogni elemento e ogni sfumatura psicologica del racconto evangelico; e anzi aggiungendo alcuni passaggi, come vedremo, quasi integrativi ed esplicativi, che si dispongono anche visivamente attorno all'episodio principale. Dunque, possiamo ben riconoscere al centro il fatto decisivo, il cuore del racconto: a terra ci appare il viandante giudeo, spogliato dei suoi abiti e ferito, con un aspetto quasi cadaverico nel tono grigiastro della pelle, sofferente e incapace di reagire. Su di lui si china il 'buon Samaritano' che è un personaggio benevolo e attento, impegnato nel gesto di versare delicatamente qualcosa da una fiasca – probabilmente dell'olio o del vino, come nel testo della parabola – su una ferita del malcapitato per pulirla e disinfettarla. Già il tipo stesso della lacerazione, una ferita al costato, non pare casuale e potrebbe implicare un riferimento alla stessa ferita subita da Cristo in croce.

Il Samaritano veste un bell'abito rosso vivo e porta in testa un piccolo copricapo a turbante, ma soprattutto ha una splendida spada al fianco, elemento non trascurabile per una ipotesi di committenza, come poi vedremo. Alle spalle del gruppo dei due protagonisti principali appare un cavallo, possente e indagatore, che fissa lo sguardo verso di noi spettatori, stando in piedi all'ombra di un albero che segna esattamente il centro dello spazio dell'immagine. Se già l'accento alla piaga al costato conteneva un riferimento cristologico, anche il gran tronco scuro potrebbe essere un riferimento simbolico, in posizione così centrale, proprio al legno della croce. Costruito così lo spazio centrale su una struttura quasi piramidale, Romanino ambienta gli altri passaggi del racconto a destra e a sinistra, dividendo con precisione antefatti e conseguenze. A destra notiamo infatti un paesaggio che si perde alla distanza in nebbie azzurrine, dove si distinguono i profili lontani di edifici di una città, probabilmente l'idea della Gerusalemme dalla quale il viaggiatore era partito, ma più simile come contesto naturale a un ambiente di Prealpi lombarde, fitte di boschi e di nebbie. Venendo più vicini da questo scenario lontano, possiamo distinguere nell'ombra scurissima degli alberi le agitate figure dei due aggressori in fuga, quasi diabolici nei loro gesti scattanti e comunque armati come soldatucci del tempo di Romanino, visto che di quello meglio visibile distinguiamo il cappello piumato, il mantello svolazzante, la spada al fianco e la lancia in spalla. Ma sempre in questa zona di destra, quelle delle premesse negative del racconto, vediamo anche, e assai bene, i due religiosi che camminano lungo il sentiero e passano oltre sdegnosi e impettiti, racchiusi in abiti neri, del tutto indifferenti al poveraccio quasi moribondo che hanno appena sfiorato, quasi senza accorgersene: nulla permette di distinguere tra il sacerdote o il levita, anche se il primo è concentra-

PARTICOLARE

Il viandante e il buon Samaritano con il cavallo alle spalle.

to nella lettura ed è ormai più distante, mentre il secondo mostra uno straordinario calzino rosso, che pur non essendo riconducibile con certezza a un elemento di moda dell'epoca, non può non evocare l'uso cardinalizio di questo accessorio. Il racconto prosegue poi dall'altro lato, sulla sinistra, con la descrizione ben riconoscibile della conclusione positiva della parabola: il trasporto del malcapitato a una locanda si svolge nell'evidenza di ogni dettaglio, dal cavallo sul quale il ferito è accasciato fino al pagamento da parte del Samaritano del prezzo dell'ospitalità, con un gesto preciso nelle mani dell'oste. Da questa parte il paesaggio è composto di case rustiche descritte con cura nei muri semplici di pietre e mattoni, e con dettagli deliziosi come il tettuccio e l'insegna sull'ingresso della locanda, che ci portano direttamente nel primo Cinquecento. Più criptico è il piccolo episodio in lontananza che presenta un vecchio e un bambino, seduto il primo davanti a casa, e diligente il secondo nel suo abitino bianco. Una conclusione che manca nel testo evangelico, ma che potrebbe essere una sorta di conferma narrativa, quasi che lì in quel momento avvenisse il primo racconto della storia, al bambino che poi ne sarebbe stato il testimone. Anche l'ultimo scorcio che completa il paesaggio verso sinistra è da interpretare, ma potrebbe essere una ragionevole fine del racconto, con il viaggiatore ormai guarito che si incammina con un piccolo fardello in spalla e sta raggiungendo finalmente la sua meta dove lo attendono due amichevoli personaggi, alle porte di una città.



PARTICOLARI

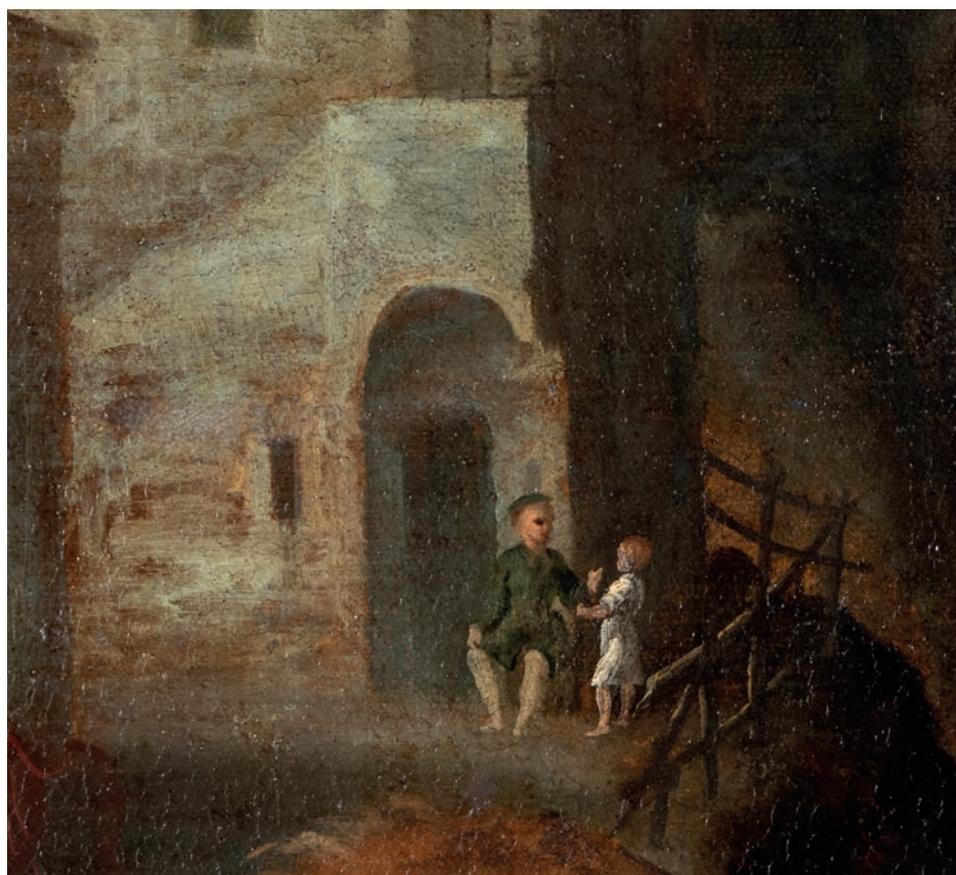
Il buon Samaritano trasporta alla locanda il viandante.

Nella pagina a destra,
Il sacerdote e il levita con i due malfattori sulla sinistra.



UN'IPOTESI SULLA COMMITTENZA

La scelta della raffigurazione di un episodio così particolare non può essere evidentemente casuale e non è difficile ipotizzare che possa essere messa in relazione a un atto di beneficenza, forse un lascito o un testamento che viene così celebrato con un riferimento al Vangelo. Purtroppo non conosciamo però nessuna informazione sull'origine di quest'opera, la cui committenza privata è comunque confermata anche dal formato non da altare, ma da dimora o da sede di confraternita. Qualche ipotesi però si potrebbe avanzare cogliendo i dettagli più anomali della raffigurazione, cioè quelli che non dipendono strettamente dalla narrazione evangelica. Il Samaritano protagonista in particolare ha un viso quasi ritrattistico, che indurrebbe a considerarlo il possibile committente, anche in virtù dell'abito sgargiante e soprattutto della spada al fianco, elemento del tutto nuovo rispetto al racconto della parabola. Immaginare che fosse uno straniero a Brescia nel primo Cinquecento, forse un comandante militare divenuto ricco e in grado di destinare un lascito importante a qualche associazione benefica, non è del tutto improbabile. La sottolineatura dell'origine straniera e 'inferiore' del Samaritano nella parabola troverebbe una sorta di rivincita in questa affermazione del proprio ruolo sociale positivo, finalmente riconosciuto. La spada inoltre, evidentissima e ben descritta, non è una spada da lato rinascimentale italiana, ma sembra piuttosto, con la sua lama vistosamente ricurva in punta, una spada Dussack, originaria dell'Europa centrale, forse della Boemia, e diffusa nel Cinquecento ma ancora rara in Italia nei primi decenni del secolo. Può darsi che dunque il misterioso committente avesse questa origine e che magari volesse anche indicare una sua conversione, visto che il cavallo così ben presente sotto l'albero evocativo della croce potrebbe ricordare la conversione



PARTICOLARI

Il vecchio e il bambino
seduti davanti a casa.

*Nella pagina a destra,
Spada Dussack.*





del centurione romano al momento della morte di Cristo: un'ipotesi da formulare con cautela ma non del tutto impossibile. Non rimane che cercare nelle pieghe della storia bresciana di primo Cinquecento un personaggio del genere, ricordando ad esempio il caso non del tutto dissimile del committente Contino de Mamolis, comandante di origine albanese di una compagnia di tremila mercenari, che offrì la spesa delle pitture sul tramezzo della chiesa dell'Incoronata a Martinengo come ringraziamento per l'ospitalità ricevuta in paese dal 1624 al 1627. Un secondo dettaglio piuttosto curioso è il vistoso cappello rosso con piuma bianca che il buon Samaritano ha posto sotto alla testa del ferito, per sollevargli il capo. È più difficile in questo caso formulare ipotesi possibili, ma non sembra necessario aver raffigurato lì un cappello, quando il sostegno per il poveretto poteva essere qualsiasi altro oggetto come una stoffa ripiegata o un ciuffo d'erba. La somiglianza del solido cappello rosso con quello che caratterizza le immagini di san Girolamo potrebbe essere un ulteriore indizio, per un personaggio di questo nome.

L'INCISIONE DI GEORG PENCZ

Questo dipinto così anomalo non sembra avere derivazioni, copie o ulteriori interpretazioni oggi note. Ne esiste soltanto una incisione di Georg Pencz, datata 1543 ed eseguita dunque probabilmente durante o subito dopo il secondo viaggio in Italia del pittore e incisore tedesco, nato attorno al 1500 a Norimberga e morto nel 1550 a Lipsia¹. Il rapporto con questa raffigurazione è stato segnalato da David Landau² e poi ripreso da Chiara Parisio e da Alessandro Nova³, ma piuttosto curiosamente da entrambi in termini di derivazione del dipinto dalla incisione. Questa interpretazione sembra in realtà piuttosto improbabile e non giustificata dal rapporto tra le due opere. È sicuramente opportuno, infatti, riprendere lo spunto di Carlo Bertelli che in una relazione che accompagna il nostro dipinto osserva come 'fu certamente esposto in un luogo pubblico. Altrimenti non l'avrebbe potuto vedere il pittore e incisore Georg Pencz, allievo di Durer, che ne derivò una sua stampa'. Dello stesso parere era già David Landau, nel 1978. In effetti la stampa, come argomenta Bertelli, sembra distinguersi dal dipinto per alcune modifiche, che vale la pena di sviluppare qui caso per caso, partendo proprio da quella indicazione generale. Se infatti notiamo l'impostazione



Georg Pencz, incisione, 1543.

PARTICOLARE

*Nella pagina a sinistra,
Il viandante e il cappello rosso
con piuma bianca.*

complessiva della scena nell'incisione possiamo vedere come siano stati eliminati o ridotti tutti gli elementi non strettamente attinenti alla parabola evangelica: l'invenzione romaniniana viene edulcorata e in qualche modo regolarizzata per stemperarne il contenuto polemico e probabilmente per cancellare il riferimento al personaggio specifico del committente. Così il ferito e soprattutto il Samaritano sono molto meno caratterizzati nei lineamenti del viso, mentre la spada presenta una generica lama ricurva meno riconoscibile ed è scomparso anche il gran cappello piumato posto come supporto alla testa del malcapitato steso a terra; allo stesso modo il cavallo che era così evidente nel dipinto viene spostato dietro il tronco dell'albero e ridotto di misura, visto che non faceva parte della narrazione originaria. E soprattutto sulla destra il sacerdote e il levita – veri elementi di scandalo – diventano molto più marginali nella stampa, andando quasi a confondersi a lato con una raffigurazione di natura dove il levita pare quasi un contadino di passaggio, con una banale zappa appoggiata in spalla. Coerenti con la narrazione della parabola ritroviamo invece ben presenti i malfattori, intenti a spartirsi il bottino e rifocillarsi in una capanna di frasche, mentre in lontananza si chiude subito l'apertura paesaggistica, senza le distese lontane del dipinto. Anche sulla sinistra la scena si limita alla conclusione dell'episodio evangelico, con l'arrivo alla locanda ma senza gli altri sviluppi in episodi successivi che già abbiamo notato, con una descrizione più essenziale anche degli edifici e del paesaggio di sfondo. Se queste differenze così marcate devono avere un senso è plausibile che si debba individuarlo nella volontà di prendere spunto dall'opera di Romanino, nata probabilmente per un'occasione precisa come si è provato a definire in precedenza, rendendola però più generale e più adatta a illustrare il testo evangelico, senza intenti polemicamente troppo palesi.

VICENDA CRITICA

Sconosciute le origini, è probabile che il dipinto sia stato eseguito a Brescia dove riappare nella prima citazione nota, quando Giovanni Battista Carboni lo vede nella collezione Maffei prima del 1760. Nella stessa raccolta, che passa per eredità ai conti Fenaroli col matrimonio di Beatrice Erizzo Maffei (1804 o 1822 - ?) con Bartolomeo Fenaroli Avogadro⁴, rimane probabilmente fino alla fine dell'Ottocento quando – forse dopo alcuni passaggi sul mercato antiquario – viene acquistato nel 1925 da Pietro Toesca e reso noto nello stesso anno dal Nicodemi. Dalla figlia Ilaria Toesca giunge agli eredi fino all'acquisizione attuale da parte di Fondazione Tassara. Citato unanimemente come opera del Romanino nella bibliografia, non numerosissima, è stato esposto alle mostre sul pittore a Brescia nel 1965 e a Trento nel 2006. La datazione generalmente proposta è attorno al 1540, già indicata da Gaetano Panazza nella mostra del 1965, anche se nella monografia sul pittore di Alessandro Nova del 1994 si preferisce spostarla al 1544 circa, rovesciando – probabilmente in modo erroneo, come si è detto – il rapporto con l'incisione di Georg Pencz, La tela è composta di due parti, con cucitura verticale al centro. Al verso si nota una vecchia foderatura, mentre un restauro recente nel 2018 ha alleggerito la patina ambrata della vecchia verniciatura, recuperando una cromia vivace e limpida.

BIOGRAFIA

Girolamo Romano o di Romano, detto Romanino, nasce probabilmente a Brescia nel 1485, provenendo da una famiglia che doveva avere origini o legami con il paese di Romano di Lombardia, presso Bergamo. La sua formazione non è del tutto chiarita e si svolge probabilmente su esempi veneto-lombardi, con una predilezione per il realismo padano di Vincenzo Foppa, aggiornato però sul moderno linguaggio levigato e tenero del cremonese Boccaccio Boccaccino. Prima impresa di grande significato sono

le quattro *Storie della Passione* che fanno parte del celebre ciclo nel Duomo di Cremona, eseguite e firmate nel 1519-1520. Un linguaggio che diventa ricco di suggestioni nordiche e una libertà narrativa di grande impatto, realistica e quasi violenta nella drammatizzazione delle vicende descritte, avvicina in questo momento Romanino alle parallele esperienze di Dosso Dossi a Ferrara, e di Pordenone, Altobello Melone e Gian Francesco Bembo nella stessa Cremona, questi ultimi tutti attivi nel gran ciclo del Duomo della città. Subito dopo, nel 1521, rientrato a Brescia, lavora con Moretto alla Cappella del Sacramento in San Giovanni evangelista, mentre del 1524 sono gli sportelli e la cantoria del Duomo di Asola. Di questo periodo sono anche alcuni splendidi ritratti che hanno posto talvolta problemi attributivi non facili, specialmente nel contatto con Altobello Melone, a volte a lui vicinissimo nei modi pittorici. Negli anni successivi si scalano altri dipinti di ambito bresciano, ma dal 1530 il Romanino si trasferisce a Trento dove inizia i lavori di decorazione all'interno del Castello del Buonconsiglio, commissionati dal vescovo Bernardo Cles: un ciclo straordinario per novità e efficacia espressiva, in grado di spaziare su vari temi con soluzioni formali spesso sconcertanti per un realismo brusco, sostenuto da eccezionale qualità pittorica. L'indubbio influsso anche nordico assimilato a Trento conduce al capolavoro del ciclo di Santa Maria della neve a Pisogne sul lago d'Iseo, databile al 1534, dove lo scatenamento delle Sibille della volta o la concitazione delle grandi scene sulle pareti crea uno stato di furibonda agitazione, lontanissima ormai dalle premesse rinascimentali e pienamente inserita nel fenomeno di una maniera settentrionale drammatica e quasi deformante. Di poco tempo dopo devono essere gli affreschi di Breno in Valcamonica, databili attorno al 1540 così come la tela con l'episodio del buon Samaritano. Più tardi arriva il ciclo di Bienno e poi l'ultima attività, fino alla scomparsa a Brescia nel 1566.

NOTE

¹ Su di lui si veda la monografia recente di Katrin Dyballa, *Georg Pencz : Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014.

² DAVID LANDAU, 1978, p. 57-59.

³ CHIARA PARISIO, 1988, p. 275; ALESSANDRO NOVA, 1994, p. 323.

⁴ GARDNER, 2005, p. 41; la collezione Maffei è citata anche, ma senza che sia nominato questo dipinto di Romanino, da P. BROGNOLI, *Nuova Guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 211; O. MÜNDLER, *The travel diaries of Otto Mündler*, 1855, in: *The volume of the Walpole Society*, 51. 1985, pp. 69-254, alle pp. 86, 174; J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, a cura di T. BORENIUS, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the fourteenth to the sixteenth century*; in 3 volumes illustrated. London: MURRAY, 1912, vol. III, alle pp. 286, 388; A. MORANDOTTI, *La mostra di pittura antica del 1799 e alcune fonti insolite per la storia del collezionismo fra Bergamo, Brescia e altri centri lombardi*, in *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. PACCANELLI, M.G. RECANATI, F. ROSSI, Bergamo 1999, pp. 71-82; a p. 78 nota 37.

BIBLIOGRAFIA

G.B. CARBONI, *Le Pitture e Sculture di Brescia che sono esposte al pubblico. Con un'appendice di alcune Gallerie Private*, Brescia, Bossini, 1760, p. 153; G. NICODEMI, *Girolamo Romanino*, Brescia 1925, p.198; W. SUIDA, *Romanino, Girolamo*, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. vol. XXVIII, Lipsia 1934, p.550; M. L. FERRARI, *Romanino*, Brescia 1961, p. 317; G. PANAZZA, *Mostra di Girolamo Romanino*, Brescia 1965, n. 61, p.120, fig. 126; C. BOSELLI, *La mostra del Romanino*, in "Arte veneta", XIX, 1965, p. 208; R. BOSSAGLIA, *Il Romanino, bilancio di una mostra*, in "Arte lombarda", X, secondo semestre, 1965, p. 165; H. KIEL, *Italien-Brescia*, in "Pantheon" XXIII, p. 269; D. LANDAU, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano 1978, pp. 57-59, fig.20; F. FRANGI, *Romanino, Gerolamo*, in G. BRIGANTI, a cura di, *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, pp. 823-824; C. PARISIO, *Alcune considerazioni a margine della mostra sul Moretto*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1988, p.275; A. NOVA, *Romanino*, Torino 1994, p. 323; E.E. GARDNER, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, III, Verona 2005, p. 41; E. CHINI in: *Romanino, pittore in rivolta del Rinascimento*, Trento 2006, p. 208 e fig. p. 209.

ROMANINO E IL BUON SAMARITANO

IL RITORNO
DI UN QUADRO
SCOMPARSO

FONDAZIONE
TASSARA

Euro 5,00

