

Iacopo Bassano

Il "San Girolamo nel deserto"
di Iacopo Bassano
alle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Di Fabrizio Biferali, docente all'Università



Iacopo Bassano, San Girolamo nel deserto. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

La grande originalità iconografica della tela con San Girolamo nel deserto di Iacopo Bassano, conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 1), era stata colta con il suo tipico acume dal compianto William Rearick. Oltre a sottolinearne il "senso di monumentalità", dovuto anche alle dimensioni piuttosto ampie (119 x 154 cm) se si considera che l'opera fu dipinta con ogni probabilità per la devozione di qualche privato, lo studioso avrebbe osservato che "nel dar forma a quest'immagine fortemente realistica, Jacopo tenne conto contemporaneamente della tradizione tedesca di punizione fisica e di quell'armonia ideale, caratteristica di Giovanni Bellini, tra l'eremita e la natura selvaggia all'imboccatura della caverna, in cui il santo ha cercato rifugio dalle tentazioni della civiltà"; l'artista inoltre, forse ispirato dalle varie repliche di questo tema dipinte da Lorenzo Lotto, aveva conferito alla scena "un aspetto psicologico singolarmente moderno, mostrando l'umana riluttanza di Girolamo a continuare ad infliggersi la pena dell'espiazione: tiene infatti la pietra macchiata di sangue dietro la schiena, come se volesse ritardare il più possibile la ripresa del gesto di battersi il petto", mentre "la forte luce concentrata che rivela ogni vena e ruga del corpo invecchiato non fa che sottolineare l'intensa gravità della sua meditazione sul sacrificio di Cristo sulla croce" (1).

La grande originalità iconografica della tela con San Girolamo nel deserto di Iacopo Bassano, conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 1), era stata colta con il suo tipico acume dal compianto William Rearick. Oltre a sottolinearne il "senso di monumentalità", dovuto anche alle dimensioni piuttosto ampie (119 x 154 cm) se si considera che l'opera fu dipinta con ogni probabilità per la devozione di qualche privato, lo studioso avrebbe osservato che "nel dar forma a quest'immagine fortemente realistica, Jacopo tenne conto contemporaneamente della tradizione tedesca di punizione fisica e di quell'armonia ideale, caratteristica di Giovanni Bellini, tra l'eremita e la natura selvaggia all'imboccatura della caverna, in cui il santo ha cercato rifugio dalle tentazioni della civiltà"; l'artista inoltre, forse ispirato dalle varie repliche di questo tema dipinte da Lorenzo Lotto, aveva conferito alla scena "un aspetto psicologico singolarmente moderno, mostrando l'umana riluttanza di Girolamo a continuare ad infliggersi la pena dell'espiazione: tiene infatti la pietra macchiata di sangue dietro la schiena, come se volesse ritardare il più possibile la ripresa del gesto di battersi il petto", mentre "la forte luce concentrata che rivela ogni vena e ruga del corpo invecchiato non fa che sottolineare l'intensa gravità della sua meditazione sul sacrificio di Cristo sulla croce" (1).

Anche Pietro Zampetti, nella mostra veneziana sul Bassano del 1957, aveva messo l'accento sulla luce che caratterizza la scena e che “scende sulla figura oscura di Girolamo e sulle cose che gli stanno d'attorno, provocando improvvisi balenii e diffuse luminiscenze, come nella barba, splendidamente resa”, evidenziando peraltro come tutti i brani di natura (viva o morta che sia) disseminati nella composizione siano permeati da un “ossessionante realismo” che anticipa la pittura del Caravaggio (2). Nel solco tracciato da Zampetti, Edoardo Arslan avrebbe scritto in merito al San Girolamo del Bassano, definito come “uno dei punti più alti della pittura italiana del Cinquecento”, di un realismo e di un contrasto tra luce e ombra che anticipano la maniera caravaggesca (3).

Purtroppo non possediamo alcun dato sulla committenza dell'opera, ricordata alla metà del Seicento da Carlo Ridolfi come un “san Girolamo in meditatione” nella collezione di Ludovico Widmann a Venezia (4), nel cui inventario del 1659 era citata come del “Bassano vecchio” (5), e databile per ragioni stilistiche intorno al 1560 (6), periodo a cui risale anche il San Giovanni Battista nel deserto di Bassano del Grappa (7)(fig. 2). Commissionato nel 1558 dal prete ed ex eterodosso Bartolomeo Testa per una cappella dedicata al Battista nella chiesa di San Francesco, il San Giovanni Battista condivide con il quadro dell'Accademia, oltre al formato orizzontale e alle dimensioni quasi sovrapponibili (114 x 151 cm), l'atmosfera penitenziale e il ruolo da protagonista assegnato al paesaggio. In entrambe le opere, come è stato scritto, il pittore si è cimentato con un “dipinto devozionale imperniato su un unico personaggio di impianto anatomico monumentale, saldamente padrone dello spazio naturale semplificato”, anche se nel quadro veneziano siamo di fronte – rispetto a quello bassanese – a “un drammatico realismo analitico a questa data pressoché senza paragoni in Italia” (8).

- 1- W.R. Rearick, Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano, in Jacopo Bassano c. 1510-1592, catalogo della mostra del Museo civico a Bassano del Grappa (5 settembre - 6 dicembre 1992), a cura di B.L. Brown e P. Marini, Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. LVII-CLXXXVIII, in part. pp. CXVIII-CXIX, CXXI, note 192-193.
- 2- Jacopo Bassano, catalogo della mostra di Palazzo Ducale a Venezia (29 giugno - 27 ottobre 1957), a cura di P. Zampetti, Venezia, Alfieri, 1957, pp. 118-119, n. 46.
- 3- E. Arslan, I Bassano, 2 voll., Milano, Ceschina, 1960, vol. I, p. 99.
- 4- C. Ridolfi, Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato, hrsg. von D. Freiherrn von Hadeln, 2 voll., Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914-1924, vol. I, p. 400.
- 5- F. Magani, Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1989, pp. 34, 41. Sulla collezione Widmann cfr. anche L. Borean, Widmann, collezione, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2007, p. 322; L. de Fuccia, «Dilettazione», tradizione e aperture al contemporaneo: la dispersione della collezione Widmann tra Mantova e Venezia, “Rivista d'arte”, s. 5, I, 2011, pp. 255-281.
- 6- Alla fine degli anni sessanta e intorno al 1563 lo hanno datato invece Arslan, I Bassano cit., vol. I, p. 99, e A. Ballarin, Jacopo Bassano 1562-1568, in Id., Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995, a cura di V. Romani, 4 voll., Padova, Bertinello, 1995-1996, vol. I/2, pp. 269-291, in part. p. 273. Cfr. anche S. Moschini Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, 3 voll., Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1955-1970, vol. II, pp. 10-11, n. 10; Titién, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise, catalogo della mostra del Musée du Louvre a Parigi (17 settembre 2009-4 gennaio 2010), sous la direction de V. Delieuvin et J. Habert, Paris, Hazan-Musée du Louvre, 2009, p. 380, n. 80; Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio, catalogo della mostra del Museo civico a Bassano del Grappa (6 marzo-13 giugno 2010), a cura di A. Ballarin e G. Ericati, Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 106-108, n. 28 (G. Ericati).
- 7- A. Sartori, Il San Giovanni Battista nel deserto del Bassano, “Arte veneta”, XII, 1958, pp. 200-201; P. Meilman, Jacopo Bassano's “St. John in the Desert Altarpiece”, “Venezia Cinquecento”, III, 1993, n. 5, pp. 119-139; I Bassano del Museo di Bassano, a cura di G. Ericati e F. Millozzi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016, pp. 56-59, n. 18 (V. Romani).
- 8- L. Bortolotti, La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte e la “Crocifissione” di Treviso, “Venezia Cinquecento”, VII, 1997, n. 13, pp. 39-77, in part. pp. 40-41.

Anche Pietro Zampetti, nella mostra veneziana sul Bassano del 1957, aveva messo l'accento sulla luce che caratterizza la scena e che “scende sulla figura oscura di Girolamo e sulle cose che gli stanno d'attorno, provocando improvvisi balenii e diffuse luminiscenze, come nella barba, splendidamente resa”, evidenziando peraltro come tutti i brani di natura (viva o morta che sia) disseminati nella composizione siano permeati da un “ossessionante realismo” che anticipa la pittura del Caravaggio (2). Nel solco tracciato da Zampetti, Edoardo Arslan avrebbe scritto in merito al San Girolamo del Bassano, definito come “uno dei punti più alti della pittura italiana del Cinquecento”, di un realismo e di un contrasto tra luce e ombra che anticipano la maniera caravaggesca (3). Purtroppo non possediamo alcun dato sulla committenza dell'opera, ricordata alla metà del Seicento da Carlo Ridolfi come un “san Girolamo in meditatione” nella collezione di Ludovico Widmann a Venezia (4), nel cui inventario del 1659 era citata come del “Bassano vecchio” (5), e databile per ragioni stilistiche intorno al 1560 (6), periodo a cui risale anche il San Giovanni Battista nel deserto di Bassano del Grappa (7) (fig. 2). Commissionato nel 1558 dal prete ed ex eterodosso Bartolomeo Testa per una cappella dedicata al Battista nella chiesa di San Francesco, il San Giovanni Battista condivide con il quadro dell'Accademia, oltre al formato orizzontale e alle dimensioni quasi sovrapponibili (114 x 151 cm), l'atmosfera penitenziale e il ruolo da protagonista assegnato al paesaggio. In entrambe le opere, come è stato scritto, il pittore si è cimentato con un “dipinto devozionale imperniato su un unico personaggio di impianto anatomico monumentale, saldamente padrone dello spazio naturale semplificato”, anche se nel quadro veneziano siamo di fronte – rispetto a quello bassanese – a “un drammatico realismo analitico a questa data pressoché senza paragoni in Italia” (8).

- 1- W.R. Rearick, Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano, in Jacopo Bassano c. 1510-1592, catalogo della mostra del Museo civico a Bassano del Grappa (5 settembre - 6 dicembre 1992), a cura di B.L. Brown e P. Marini, Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. LVII-CLXXXVIII, in part. pp. CXVIII-CXIX, CXXI, note 192-193.
- 2- Jacopo Bassano, catalogo della mostra di Palazzo Ducale a Venezia (29 giugno - 27 ottobre 1957), a cura di P. Zampetti, Venezia, Alfieri, 1957, pp. 118-119, n. 46.
- 3- E. Arslan, I Bassano, 2 voll., Milano, Ceschina, 1960, vol. I, p. 99.
- 4- C. Ridolfi, Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato, hrsg. von D. Freiherrn von Hadeln, 2 voll., Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914-1924, vol. I, p. 400.
- 5- F. Magani, Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1989, pp. 34, 41. Sulla collezione Widmann cfr. anche L. Borean, Widmann, collezione, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2007, p. 322; L. de Fuccia, «Dilettazione», tradizione e aperture al contemporaneo: la dispersione della collezione Widmann tra Mantova e Venezia, “Rivista d'arte”, s. 5, I, 2011, pp. 255-281.
- 6- Alla fine degli anni sessanta e intorno al 1563 lo hanno datato invece Arslan, I Bassano cit., vol. I, p. 99, e A. Ballarin, Jacopo Bassano 1562-1568, in Id., Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995, a cura di V. Romani, 4 voll., Padova, Bertinello, 1995-1996, vol. I/2, pp. 269-291, in part. p. 273. Cfr. anche S. Moschini Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, 3 voll., Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1955-1970, vol. II, pp. 10-11, n. 10; Titién, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise, catalogo della mostra del Musée du Louvre a Parigi (17 settembre 2009-4 gennaio 2010), sous la direction de V. Delieuvin et J. Habert, Paris, Hazan-Musée du Louvre, 2009, p. 380, n. 80; Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio, catalogo della mostra del Museo civico a Bassano del Grappa (6 marzo-13 giugno 2010), a cura di A. Ballarin e G. Ericati, Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 106-108, n. 28 (G. Ericati).
- 7- A. Sartori, Il San Giovanni Battista nel deserto del Bassano, “Arte veneta”, XII, 1958, pp. 200-201; P. Meilman, Jacopo Bassano's “St. John in the Desert Altarpiece”, “Venezia Cinquecento”, III, 1993, n. 5, pp. 119-139; I Bassano del Museo di Bassano, a cura di G. Ericati e F. Millozzi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016, pp. 56-59, n. 18 (V. Romani).
- 8- L. Bortolotti, La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte e la “Crocifissione” di Treviso, “Venezia Cinquecento”, VII, 1997, n. 13, pp. 39-77, in part. pp. 40-41.



Fig. 2. Iacopo Bassano, San Giovanni Battista nel deserto. Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

Nonostante la non comune iconografia, il San Girolamo nel deserto è stato ignorato nei due pur pionieristici studi sul simbolismo religioso della pittura del Bassano a firma di Bernard Aikema e Paolo Berdini (9), il quale ha dedicato però ampio spazio al San Giovanni Battista nel deserto (10). Il quadro di Venezia costituisce un vero e proprio unicum dal punto di vista iconografico, tanto che il suo stesso autore, nella Crocifissione con la Vergine e i santi Maria Maddalena, Giovanni evangelista e Girolamo di Treviso (11)(fig. 3), dipinta nel 1562-1563 per l'altar maggiore della scomparsa chiesa delle monache domenicane di San Paolo, avrebbe raffigurato il Padre della Chiesa in modo assai più tradizionale: profondamente assorto nella lettura della Bibbia da lui stesso tradotta, ma con lo sguardo rivolto finanche al memento mori sotto forma di un teschio, e con la mano sinistra portata al petto con un gesto devoto nonché allusivo alla sua dura penitenza nel deserto. San Girolamo ha qui la duplice funzione di "medium tra lo svolgersi della tragedia [...] e lo spettatore, il fedele, rendendogli disponibile il beneficio del sangue di Cristo", e di "necessaria mediazione catechistica del sapiente, del teologo in grado di interpretare correttamente e di spiegare ai semplici il senso di concetti altrimenti incomprensibili, o destinati a essere fraintesi" (12). Nel 1569, ma in chiave ormai controriformistica, il pittore avrebbe nuovamente rappresentato san Girolamo in una tela ancora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia proveniente dalla chiesa dei padri riformati di Asolo, dove era stata installata sull'altar maggiore (13). Il santo è inginocchiato devotamente davanti a un crocifisso ed è circondato dai suoi tipici attributi di traduttore della Bibbia (tra cui anche uno scrittoio con tanto di calamaio) e di cardinale (il cappello rosso appeso a sinistra sopra il leone) e tiene nella mano destra la pietra con cui si colpirà il petto, mentre in alto campeggia in un gorgo di luce una Madonna con il Bambino circondata da cherubini; nel paesaggio sullo sfondo infine, a ricordare la forza d'animo e la pazienza di Girolamo, si intravede un asino a testa bassa che trasporta la sua soma (fig. 4). Nel San Girolamo nel deserto all'Accademia, in cui egli appare immerso in una severa solitudine senza alcuna compagnia se non quella di un piccolo crocifisso annodato a un tronco secco e spezzato simboleggiante il vecchio uomo al quale subentrerà il nuovo, cui allude infatti il verde virgulto in basso, il santo dalmata è completamente concentrato nella sua meditazione e sembra non mostrare il minimo interesse per tutto ciò che lo circonda o per la presenza di un ideale spettatore.

Nonostante la non comune iconografia, il San Girolamo nel deserto è stato ignorato nei due pur pionieristici studi sul simbolismo religioso della pittura del Bassano a firma di Bernard Aikema e Paolo Berdini (9), il quale ha dedicato però ampio spazio al San Giovanni Battista nel deserto (10). Il quadro di Venezia costituisce un vero e proprio unicum dal punto di vista iconografico, tanto che il suo stesso autore, nella Crocifissione con la Vergine e i santi Maria Maddalena, Giovanni evangelista e Girolamo di Treviso (11)(fig. 3), dipinta nel 1562-1563 per l'altar maggiore della scomparsa chiesa delle monache domenicane di San Paolo, avrebbe raffigurato il Padre della Chiesa in modo assai più tradizionale: profondamente assorto nella lettura della Bibbia da lui stesso tradotta, ma con lo sguardo rivolto finanche al memento mori sotto forma di un teschio, e con la mano sinistra portata al petto con un gesto devoto nonché allusivo alla sua dura penitenza nel deserto. San Girolamo ha qui la duplice funzione di "medium tra lo svolgersi della tragedia [...] e lo spettatore, il fedele, rendendogli disponibile il beneficio del sangue di Cristo", e di "necessaria mediazione catechistica del sapiente, del teologo in grado di interpretare correttamente e di spiegare ai semplici il senso di concetti altrimenti incomprensibili, o destinati a essere fraintesi" (12). Nel 1569, ma in chiave ormai controriformistica, il pittore avrebbe nuovamente rappresentato san Girolamo in una tela ancora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia proveniente dalla chiesa dei padri riformati di Asolo, dove era stata installata sull'altar maggiore (13). Il santo è inginocchiato devotamente davanti a un crocifisso ed è circondato dai suoi tipici attributi di traduttore della Bibbia (tra cui anche uno scrittoio con tanto di calamaio) e di cardinale (il cappello rosso appeso a sinistra sopra il leone) e tiene nella mano destra la pietra con cui si colpirà il petto, mentre in alto campeggia in un gorgo di luce una Madonna con il Bambino circondata da cherubini; nel paesaggio sullo sfondo infine, a ricordare la forza d'animo e la pazienza di Girolamo, si intravede un asino a testa bassa che trasporta la sua soma (fig. 4). Nel San Girolamo nel deserto all'Accademia, in cui egli appare immerso in una severa solitudine senza alcuna compagnia se non quella di un piccolo crocifisso annodato a un tronco secco e spezzato simboleggiante il vecchio uomo al quale subentrerà il nuovo, cui allude infatti il verde virgulto in basso, il santo dalmata è completamente concentrato nella sua meditazione e sembra non mostrare il minimo interesse per tutto ciò che lo circonda o per la presenza di un ideale spettatore.

9- B. Aikema, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform*, ca. 1535-1600, Princeton, Princeton University Press, 1996; P. Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

10- Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano cit.*, pp. 40-59.

11- Jacopo Bassano c. 1510-1592 cit., pp. 103-105, n. 37 (V. Romani); Bortolotti, *La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte cit.*, pp. 47 e sgg.

12- Bortolotti, *La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte cit.*, p. 68.

13- Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia cit.*, vol. II, pp. 12-13, n. 12; A. Ballarin, *Un nuovo dipinto biblico-pastorale. Jacopo Bassano 1562-1573*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016, pp. XI, LVII.

9- B. Aikema, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform*, ca. 1535-1600, Princeton, Princeton University Press, 1996; P. Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

10- Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano cit.*, pp. 40-59.

11- Jacopo Bassano c. 1510-1592 cit., pp. 103-105, n. 37 (V. Romani); Bortolotti, *La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte cit.*, pp. 47 e sgg.

12- Bortolotti, *La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte cit.*, p. 68.

13- Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia cit.*, vol. II, pp. 12-13, n. 12; A. Ballarin, *Un nuovo dipinto biblico-pastorale. Jacopo Bassano 1562-1573*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016, pp. XI, LVII.



Fig. 3. Iacopo Bassano, Crocifissione. Treviso, Museo civico.

Abbandonati in ordine sparso si vedono ai piedi del vecchio santo i consueti attributi della sua asceti quali il teschio, ripreso di scorcio nell'angolo in basso a sinistra, i due volumi dell'antico e del nuovo Testamento e la clessidra, collocati in prossimità del tronco con il crocifisso, mentre la pietra con cui viene spesso rappresentato nell'atto di percuotersi il petto è tenuta nella mano destra e – come già notato da Rearick – nascosta nella penombra dietro la schiena. Tra il 1544 e il 1546, e perciò in anticipo di diversi anni rispetto al suo collega, Lotto aveva dato vita ad almeno due versioni simili del San Girolamo penitente (14)(figg. 5-6) in cui il santo appare quasi completamente nudo, privo di aureola, inginocchiato sopra il manto con le braccia aperte a replicare il piccolo crocifisso posto a terra di fronte al quale si prosterna e cui si affianca un vangelo aperto, mentre il vecchio Testamento rimane chiuso, il leone del miracolo si scorge sullo sfondo, il cappello cardinalizio è relegato al margine o addirittura assente e gli strumenti dell'asceti penitente – pietra e flagello – giacciono negletti al suolo. Si tratta di un'immagine volta a suggerire la superiorità della fede sulle opere e della grazia sulla legge, ossia l'esigenza di affidare le proprie speranze di salvezza esclusivamente alla redenzione della croce, l'unico mezzo per recuperare la perduta innocenza edenica cui alludono sia la nudità del vegliardo sia il serpente che si ritrae tra le rocce.

Abbandonati in ordine sparso si vedono ai piedi del vecchio santo i consueti attributi della sua asceti quali il teschio, ripreso di scorcio nell'angolo in basso a sinistra, i due volumi dell'antico e del nuovo Testamento e la clessidra, collocati in prossimità del tronco con il crocifisso, mentre la pietra con cui viene spesso rappresentato nell'atto di percuotersi il petto è tenuta nella mano destra e – come già notato da Rearick – nascosta nella penombra dietro la schiena. Tra il 1544 e il 1546, e perciò in anticipo di diversi anni rispetto al suo collega, Lotto aveva dato vita ad almeno due versioni simili del San Girolamo penitente (14)(figg. 5-6) in cui il santo appare quasi completamente nudo, privo di aureola, inginocchiato sopra il manto con le braccia aperte a replicare il piccolo crocifisso posto a terra di fronte al quale si prosterna e cui si affianca un vangelo aperto, mentre il vecchio Testamento rimane chiuso, il leone del miracolo si scorge sullo sfondo, il cappello cardinalizio è relegato al margine o addirittura assente e gli strumenti dell'asceti penitente – pietra e flagello – giacciono negletti al suolo. Si tratta di un'immagine volta a suggerire la superiorità della fede sulle opere e della grazia sulla legge, ossia l'esigenza di affidare le proprie speranze di salvezza esclusivamente alla redenzione della croce, l'unico mezzo per recuperare la perduta innocenza edenica cui alludono sia la nudità del vegliardo sia il serpente che si ritrae tra le rocce.

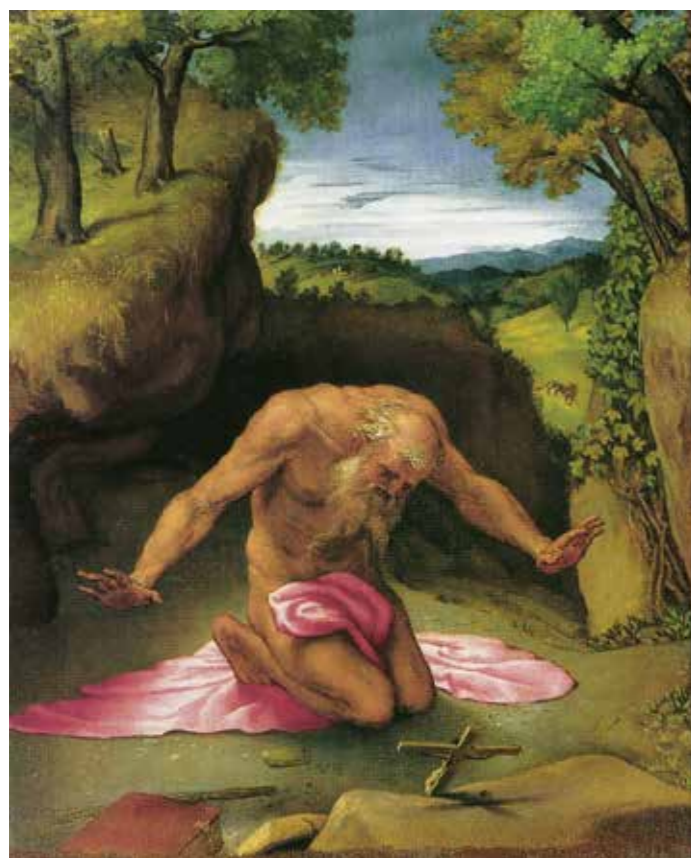


Fig. 5. Lorenzo Lotto, San Girolamo penitente. Roma, Galleria Doria Pamphilj.



Fig. 6. Lorenzo Lotto, San Girolamo penitente. Madrid, Museo nacional del Prado.

14- M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 283-284; M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 390-391. Un terzo originale lottesco, venduto a un'asta di Sotheby's il 9 dicembre 1992, è stato segnalato da B. Aikema, *Lorenzo Lotto. Ancora un «San Girolamo»*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona, Il Lavoro editoriale, 1993, pp. 303-305.

14- M. Firpo, Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 283-284; M. Firpo, F. Biferali, Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 390-391. Un terzo originale lottesco, venduto a un'asta di Sotheby's il 9 dicembre 1992, è stato segnalato da B. Aikema, Lorenzo Lotto. Ancora un «San Girolamo», in Studi per Pietro Zampetti, a cura di R. Varese, Ancona, Il Lavoro editoriale, 1993, pp. 303-305.



Fig. 4. Iacopo Bassano, San Girolamo penitente e Madonna con il Bambino e angeli in gloria. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Non molto differente è il significato di altre due opere raffiguranti San Girolamo penitente, databili entrambe verso il 1555, quali un'incisione di Battista Franco in cui la pietra giace abbandonata a terra (15) (fig. 7) e un piccolo olio su rame (24 x 16 cm) attribuito a Marcello Venusti e oggi presso una collezione privata (16)(fig. 8). Assorto in una profonda meditazione dentro un eremo formato da rocce che lo isolano dal paesaggio circostante, con lo sguardo rivolto al crocifisso che impugna con la mano destra, san Girolamo è qui accompagnato dall'inseparabile leone ed è circondato dai due libri del vecchio e del nuovo Testamento, da un teschio, dal cappello cardinalizio e dalla pietra. L'immagine dipende da un perduto modello di Michelangelo, un disegno che ispirò Venusti e la cui paternità buonarrotiana è confermata dall'iscrizione su un'incisione di Sebastiano Di Re, stampata a Roma da Antoine Lafréry nel 1557 e copiata dal quadretto: "M[ICHAEL] ANG[ELVS] IN[VENIT] / MARCEL[LVVS] PIN[XIT] / Seb[astianus] a Reg[ibus] clo[diensis] incid[it] / ROMAE M.D.LVII / Cum privilegio". Destinato alla devozione privata al pari del San Girolamo nel deserto del Bassano, con cui condivide anche il raro simbolismo religioso, il quadro di Venusti mostra i due attributi del cappello e del sasso abbandonati a terra: egli infatti, come è stato scritto, appare "totalmente indifferente alla pietra e al cappello cardinalizio posti a terra in primo piano, con il loro riferimento simbolico al valore meritorio delle opere e all'autorità gerarchica e normativa della Chiesa, e anche ai libri della sacra Scrittura che giacciono chiusi al suolo, mentre il suo sguardo e la sua intensa riflessione si concentrano soltanto sulla croce e sul sacrificio di Cristo quale promessa di universale redenzione elargita a chiunque voglia affidare alla fede le sue speranze di salvezza" (17). Commissionato forse da qualche dotto personaggio non insensibile alle spinose questioni dottrinali e teologiche che in quegli anni dilaniavano l'Europa e l'Italia, il quadro presenta un'iconografia – ispirata a un prototipo di Michelangelo – che ben si inserisce nel percorso artistico e religioso finale del sommo artista toscano, i cui ultimi anni furono tormentati dal pensiero costante della morte e dal continuo rivolgersi al beneficio di Cristo le sue speranze di salvezza (18).

15- F. Biferali, M. Firpo, Battista Franco «pittore veneziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 206-207.

16- M. Firpo, Un «San Girolamo penitente» di Marcello Venusti su disegno di Michelangelo, in Id., Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 63-76, già pubblicato in Storie di artisti, storie di libri. L'Editore che insegna la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini, Roma, Donzelli, 2008, pp. 157-166; L'uomo del concilio. Il cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo, catalogo della mostra del Museo diocesano a Trento (4 aprile-26 luglio 2009), a cura di R. Pancheri e D. Primerano, consulenza scientifica di M. Firpo, Trento, Temi, 2009, pp. 226-227, n. 35 (R. Pancheri).

17- Firpo, Un «San Girolamo penitente» cit., pp. 73-74.

18- Firpo, Biferali, Immagini ed eresie cit., pp. 271 e sgg.

Non molto differente è il significato di altre due opere raffiguranti San Girolamo penitente, databili entrambe verso il 1555, quali un'incisione di Battista Franco in cui la pietra giace abbandonata a terra (15)(fig. 7) e un piccolo olio su rame (24 x 16 cm) attribuito a Marcello Venusti e oggi presso una collezione privata (16)(fig. 8). Assorto in una profonda meditazione dentro un eremo formato da rocce che lo isolano dal paesaggio circostante, con lo sguardo rivolto al crocifisso che impugna con la mano destra, san Girolamo è qui accompagnato dall'inseparabile leone ed è circondato dai due libri del vecchio e del nuovo Testamento, da un teschio, dal cappello cardinalizio e dalla pietra. L'immagine dipende da un perduto modello di Michelangelo, un disegno che ispirò Venusti e la cui paternità buonarrotiana è confermata dall'iscrizione su un'incisione di Sebastiano Di Re, stampata a Roma da Antoine Lafréry nel 1557 e copiata dal quadretto: "M[ICHAEL] ANG[ELVS] IN[VENIT] / MARCEL[LVVS] PIN[XIT] / Seb[astianus] a Reg[ibus] clo[diensis] incid[it] / ROMAE M.D.LVII / Cum privilegio". Destinato alla devozione privata al pari del San Girolamo nel deserto del Bassano, con cui condivide anche il raro simbolismo religioso, il quadro di Venusti mostra i due attributi del cappello e del sasso abbandonati a terra: egli infatti, come è stato scritto, appare "totalmente indifferente alla pietra e al cappello cardinalizio posti a terra in primo piano, con il loro riferimento simbolico al valore meritorio delle opere e all'autorità gerarchica e normativa della Chiesa, e anche ai libri della sacra Scrittura che giacciono chiusi al suolo, mentre il suo sguardo e la sua intensa riflessione si concentrano soltanto sulla croce e sul sacrificio di Cristo quale promessa di universale redenzione elargita a chiunque voglia affidare alla fede le sue speranze di salvezza" (17). Commissionato forse da qualche dotto personaggio non insensibile alle spinose questioni dottrinali e teologiche che in quegli anni dilaniavano l'Europa e l'Italia, il quadro presenta un'iconografia – ispirata a un prototipo di Michelangelo – che ben si inserisce nel percorso artistico e religioso finale del sommo artista toscano, i cui ultimi anni furono tormentati dal pensiero costante della morte e dal continuo rivolgersi al beneficio di Cristo le sue speranze di salvezza (18).

15- F. Biferali, M. Firpo, Battista Franco «pittore veneziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 206-207.

16- M. Firpo, Un «San Girolamo penitente» di Marcello Venusti su disegno di Michelangelo, in Id., Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 63-76, già pubblicato in Storie di artisti, storie di libri. L'Editore che insegna la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini, Roma, Donzelli, 2008, pp. 157-166; L'uomo del concilio. Il cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo, catalogo della mostra del Museo diocesano a Trento (4 aprile-26 luglio 2009), a cura di R. Pancheri e D. Primerano, consulenza scientifica di M. Firpo, Trento, Temi, 2009, pp. 226-227, n. 35 (R. Pancheri).

17- Firpo, Un «San Girolamo penitente» cit., pp. 73-74.

18- Firpo, Biferali, Immagini ed eresie cit., pp. 271 e sgg.



Fig. 7. Battista Franco, San Girolamo penitente. New York, The Metropolitan Museum of Art.

La tipologia iconografica utilizzata dal Bassano e prima di lui da Lotto, da Battista Franco e da Venusti, in cui – seppur in maniera criptica – il messaggio religioso insisteva sul primato della fede sulle opere, sarebbe stata spazzata via con la lenta, ma inesorabile affermazione della Controriforma, come dimostra il San Girolamo penitente dipinto dal Veronese intorno al 1580, conservato anch'esso alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e in origine nella chiesa di Sant'Andrea della Zirada (19)(fig. 9). Il carattere drammatico ed espiatorio dell'immagine, colto con la sua solita sensibilità dal Ridolfi, secondo il quale "sotto rustica capanna il santo cardinale sta leggendo e percuotendosi con dura selce il petto" (20), è accentuato dall'iperrealismo degli attributi ascetici e sapienziali del santo come la pietra ancora impregnata del suo sangue, i libri che rimandano alla sua traduzione della Bibbia, il crocifisso, la clessidra, il manto e il cappello da cardinale. Il luminoso paesaggio sullo sfondo oltre la capanna, dove si ergono una chiesa con un campanile e un obelisco colpiti da una luce metafisica, allude alla simbolica meta finale che Girolamo, ma con lui anche il fedele che ne contempla l'esempio attraverso il dipinto, raggiungerà solamente dopo un percorso disseminato di solitudine, digiuni, astinenze, veglie, macerazione fisica, tormento spirituale e intenso studio delle Scritture, insomma attraverso le opere. È il San Girolamo del Veronese il modello di santo e asceta promosso in epoca postridentina, un granitico esempio di devoto e pio cristiano che la pedagogia controriformistica si sarebbe sforzata di rendere accetto agli occhi e al cuore dei fedeli anche per mezzo di immagini come questa: immagini in cui non trovano ormai più spazio le oscure allegorie tipiche del manierismo, ma in cui ogni elemento iconografico ha la sua precisa funzione didattica e deve risultare di immediata comprensione per il pubblico. Del resto sarebbe stato lo stesso cardinale Gabriele Paleotti, nel suo Discorso intorno alle immagini sacre et profane pubblicato a Bologna nel 1582, a sottolineare che "una delle principali laudi che sogliono darsi ad uno autore o professore di qualche scienza è ch'egli sappia chiaramente esplicitare i suoi concetti et le materie, se bene alte et difficili, renderle col suo facil modo di parlare intelligibili a tutti et piane. Il medesimo possiamo affermare in universale del pittore e tanto più quanto l'opere sue servono principalmente per libro degl'idioti, alli quali bisogna sempre parlare aperto et chiaro" (21).

La tipologia iconografica utilizzata dal Bassano e prima di lui da Lotto, da Battista Franco e da Venusti, in cui – seppur in maniera criptica – il messaggio religioso insisteva sul primato della fede sulle opere, sarebbe stata spazzata via con la lenta, ma inesorabile affermazione della Controriforma, come dimostra il San Girolamo penitente dipinto dal Veronese intorno al 1580, conservato anch'esso alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e in origine nella chiesa di Sant'Andrea della Zirada (19)(fig. 9). Il carattere drammatico ed espiatorio dell'immagine, colto con la sua solita sensibilità dal Ridolfi, secondo il quale "sotto rustica capanna il santo cardinale sta leggendo e percuotendosi con dura selce il petto" (20), è accentuato dall'iperrealismo degli attributi ascetici e sapienziali del santo come la pietra ancora impregnata del suo sangue, i libri che rimandano alla sua traduzione della Bibbia, il crocifisso, la clessidra, il manto e il cappello da cardinale. Il luminoso paesaggio sullo sfondo oltre la capanna, dove si ergono una chiesa con un campanile e un obelisco colpiti da una luce metafisica, allude alla simbolica meta finale che Girolamo, ma con lui anche il fedele che ne contempla l'esempio attraverso il dipinto, raggiungerà solamente dopo un percorso disseminato di solitudine, digiuni, astinenze, veglie, macerazione fisica, tormento spirituale e intenso studio delle Scritture, insomma attraverso le opere. È il San Girolamo del Veronese il modello di santo e asceta promosso in epoca postridentina, un granitico esempio di devoto e pio cristiano che la pedagogia controriformistica si sarebbe sforzata di rendere accetto agli occhi e al cuore dei fedeli anche per mezzo di immagini come questa: immagini in cui non trovano ormai più spazio le oscure allegorie tipiche del manierismo, ma in cui ogni elemento iconografico ha la sua precisa funzione didattica e deve risultare di immediata comprensione per il pubblico. Del resto sarebbe stato lo stesso cardinale Gabriele Paleotti, nel suo Discorso intorno alle immagini sacre et profane pubblicato a Bologna nel 1582, a sottolineare che "una delle principali laudi che sogliono darsi ad uno autore o professore di qualche scienza è ch'egli sappia chiaramente esplicitare i suoi concetti et le materie, se bene alte et difficili, renderle col suo facil modo di parlare intelligibili a tutti et piane. Il medesimo possiamo affermare in universale del pittore e tanto più quanto l'opere sue servono principalmente per libro degl'idioti, alli quali bisogna sempre parlare aperto et chiaro" (21).

19- F. Biferali, Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma, Roma, Artemide, 2013, pp. 96-97.

20- Ridolfi, Le meraviglie dell'arte cit., vol. I, p. 325.

21- G. Paleotti, Discorso intorno alle immagini sacre et profane, ristampa anastatica della I edizione (Bologna, 1582), con premessa di P. Prodi, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1990, pp. 209v-210r.

22- Ivi, p. 76v.

19- F. Biferali, Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma, Roma, Artemide, 2013, pp. 96-97.

20- Ridolfi, Le meraviglie dell'arte cit., vol. I, p. 325.

21- G. Paleotti, Discorso intorno alle immagini sacre et profane, ristampa anastatica della I edizione (Bologna, 1582), con premessa di P. Prodi, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1990, pp. 209v-210r.

22- Ivi, p. 76v.

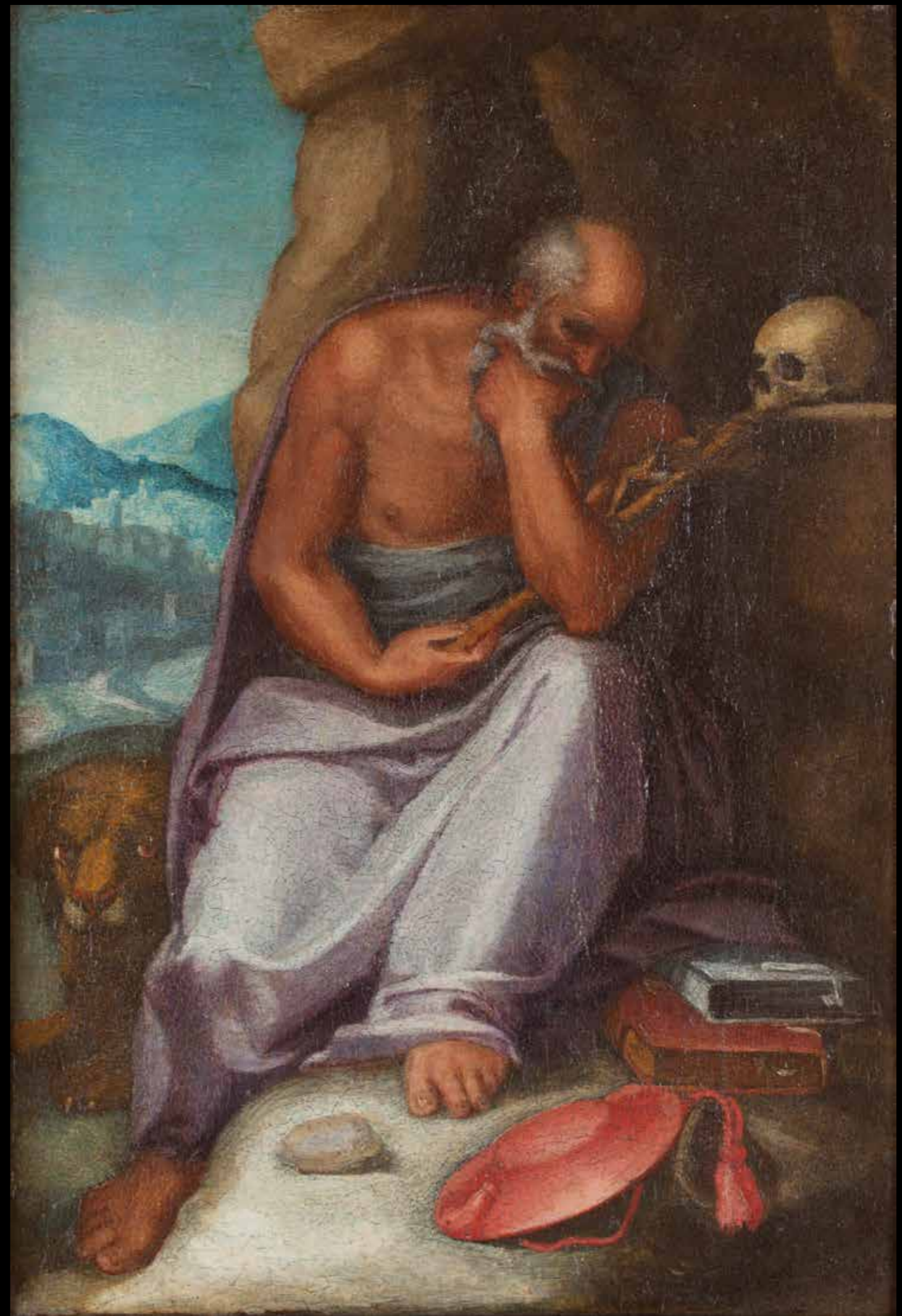


Fig. 8. Marcello Venusti, San Girolamo penitente. Collezione privata.



Fig. 10. Agostino Carracci, Comunione di san Girolamo. Bologna, Pinacoteca nazionale.

Non era più il caso per gli artisti, dopo la conclusione del concilio di Trento nel 1563 e la conseguente fioritura di una copiosa ed erudita trattatistica controriformata ad opera di professionisti della censura quali Giovanni Andrea Gilio o di austeri vescovi in odore di santità quali Carlo Borromeo, di alludere in quadri o statue al beneficio di Cristo e alla sua superiorità sulle opere. Proprio sul valore meritorio delle opere, invece, tanto la pittura quanto la scultura a soggetto sacro dovevano insistere con la maggior efficacia possibile, dal momento che – come scriveva ancora il Paleotti – “il sentire narrare il martirio d’un santo, il zelo et costanza d’una vergine, la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l’esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta et nell’altro lato Christo inchiodato egli è pur vero che tanto accresce la divotione et compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo” (22). Da qui in avanti il passo sarebbe stato breve per la nascita di opere come la Comunione di san Girolamo di Agostino Carracci (fig. 10), un’immagine dipinta alla fine del secolo in cui del santo raffigurato dal Bassano, da Lotto, da Battista Franco e da Venusti mentre contempla con ardore il crocifisso, dimentico di tutto il resto, non sarebbe rimasta che l’effigie di un vecchio decrepito, fiaccato da decenni di dura vita eremitica, che si porta con devozione le mani sul cuore e sta per ricevere il suo ultimo sacramento eucaristico da un sacerdote con un sontuoso paramento liturgico in puro stile posttridentino.

Non era più il caso per gli artisti, dopo la conclusione del concilio di Trento nel 1563 e la conseguente fioritura di una copiosa ed erudita trattatistica controriformata ad opera di professionisti della censura quali Giovanni Andrea Gilio o di austeri vescovi in odore di santità quali Carlo Borromeo, di alludere in quadri o statue al beneficio di Cristo e alla sua superiorità sulle opere. Proprio sul valore meritorio delle opere, invece, tanto la pittura quanto la scultura a soggetto sacro dovevano insistere con la maggior efficacia possibile, dal momento che – come scriveva ancora il Paleotti – “il sentire narrare il martirio d’un santo, il zelo et costanza d’una vergine, la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l’esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta et nell’altro lato Christo inchiodato egli è pur vero che tanto accresce la divotione et compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo” (22). Da qui in avanti il passo sarebbe stato breve per la nascita di opere come la Comunione di san Girolamo di Agostino Carracci (fig. 10), un’immagine dipinta alla fine del secolo in cui del santo raffigurato dal Bassano, da Lotto, da Battista Franco e da Venusti mentre contempla con ardore il crocifisso, dimentico di tutto il resto, non sarebbe rimasta che l’effigie di un vecchio decrepito, fiaccato da decenni di dura vita eremitica, che si porta con devozione le mani sul cuore e sta per ricevere il suo ultimo sacramento eucaristico da un sacerdote con un sontuoso paramento liturgico in puro stile posttridentino.



Fig. 9. Paolo Veronese, San Girolamo penitente. Venezia, Gallerie dell'Accademia.