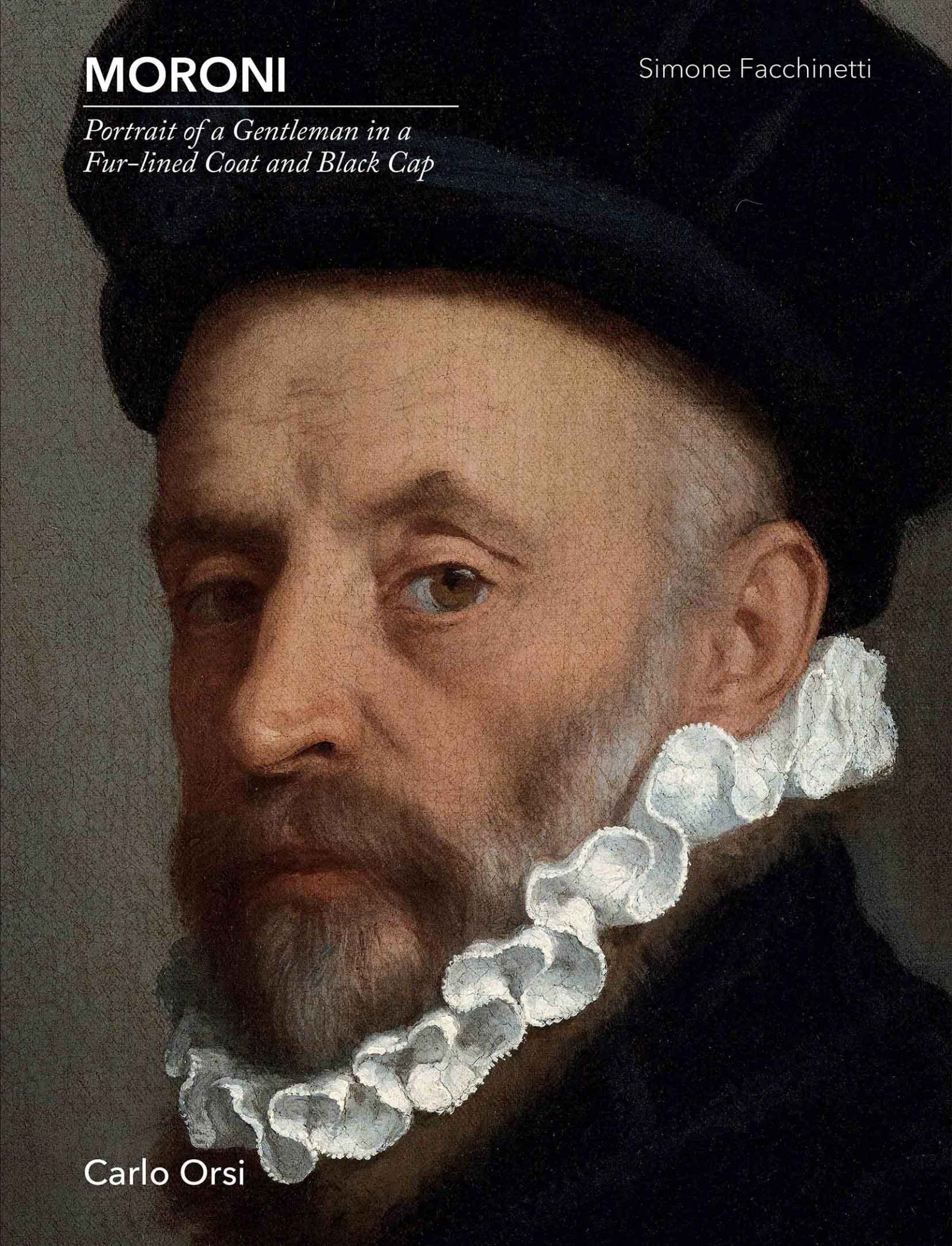


MORONI

Simone Facchinetti

*Portrait of a Gentleman in a
Fur-lined Coat and Black Cap*

Carlo Orsi



Simone Facchinetti

A Masterpiece by Giovanni Battista Moroni

*Portrait of a Gentleman in a
Fur-lined Coat and Black Cap*

Catalogue edited by
Ferdinando Corberi

Carlo Orsi
September 2019

Contents:

Eastlake in Bergamo
p. 4

Morelli in Bellagio
p. 7

Elegible, inelegible and eligible for oneself
p. 8

20th century history
p. 10

Style and date
p. 12

Birth of a model
p. 13

Technique
p. 17

Moroni: a short biography
p. 20

Italian text
p. 22

Bibliography
p. 26



GIOVANNI BATTISTA MORONI

(Albino, c. 1521 – 1579/80)

Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap

Oil on canvas, 65 x 55 cm, (25⁵/₈ x 21⁵/₈ in)

Eastlake in Bergamo

Provenance

Federico Frizzoni von Salis, Bergamo and Bellagio, from at least 1854 to 1893; Thence Bergamo, by descent; Simone Lutomirski, Milan, from at least 1920 to 1939; Giovanni Rasini, Milan, from 1939 to 1952; Thence, by descent to the present owners.

Literature

A. LOCATELLI, *Guida artistico-monumentale di Bergamo e sua Provincia, con storia patria*, Bergamo 1854, pp. 122-123; J. ANDERSON, *Frizzoneria in Bergamo*, in *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Presented on Her Eightieth Birthday*, vol. II, Budapest 1999, p. 246; S. AVERY-QUASH, *The travel notebooks of Sir Charles Eastlake*, vol. I, London 2011, pp. 247, 597.

¹ AVERY-QUASH 2011, I, p. 247.

² DAVIES 1961, pp. 514-515.

Earliest surviving description of Giovanni Battista Moroni's *Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap* is that of Charles Lock Eastlake. The recently appointed director of the National Gallery in London first visited Federico Frizzoni von Salis's collection in Bergamo in 1855, jotting down a brief impression of the picture: "Morone – fine portrait – bearded man white ruff – black bonnet dress edged with fur – half fig. small size – 2 F high 1 F. – 8 cloth"¹.

A "fine portrait", by Eastlake's standards, meant a splendid work and revealed a concrete interest in it on his part. We should not forget that his notes were based on personal familiarity with Europe's leading private collections, which he sieved through with a view to enriching the collection of his museum in London.

That same year, Eastlake managed to acquire one of the Frizzoni collection's absolute gems, a *Madonna and Child Enthroned* by Cosmè Tura that had been the central panel in the Roverella polyptych, although it only entered the National Gallery's collection after his death².



³ AVERY-QUASH 2011, I, p. 246.

Eastlake also laid eyes for the first time on Moroni's *Tailor* (Fig. 1) in 1855, describing it as "an emblematic portrait of a young man as a tailor"³. The picture's realism was too explicit and so the subject matter proved beyond a Victorian's ability to classify. He judged it to be, not the portrait of a simple tailor, but an allegorical portrait of a young aristocrat in tailor's garb.



Fig. 1: Giovanni Battista Moroni, *The Tailor*, London, National Gallery

The three Frizzoni brothers – Antonio (1803–76), Giovanni (1805–49) and Federico (1807–93) – lived by the Colonne di Prato in Bergamo, at numbers 1154 and 1155. They each had their own art collection, all of them described in a guidebook of the day. The entry for Federico's

collection well nigh drips with praise: "The taste for old master paintings which Signor Frizzoni has proven capable of combining with wonder, yet without pompously displaying his knowledge, can easily be seen in his very select Picture Gallery. Having chosen to be brief, I shall thus mention only a few of his chief pictures, which are: a marvellous altarpiece by Bonvicino (known as Moretto), held to be his last work; one by Boltraffio, by Borgognone (the earlier one); [...] three portraits by Giovanni Battista Moroni"⁴. One of them was the *Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap*.

⁴ LOCATELLI 1854, pp. 122-123. For the pictures mentioned, see below in the text.

Morelli in Bellagio

By 1855, building had already been going on for some years on the fine villa that Federico Frizzoni commissioned from architect Rodolfo Vantini in Bellagio on the shores of Lake Como⁵, but in any event Giovanni Morelli tells us that the building was ready by the autumn of 1857. This great connoisseur was virtually one of the family and so it is only natural that it should be he who compiled the "List of Pictures in the Gallery of Signor Federico Frizzoni"⁶.

The occasion must have been provided by the paintings' transfer from Bergamo to Bellagio and the ensuing decoration of the picture gallery in the new villa. Our portrait is clearly mentioned, listed as a "Portrait of a Man" under no. 32 in the entry for "Morone". It is worth pointing out that it hung in the "Sala di Quadri Maggiori", the room housing the paintings considered to be most important, above the doorway close to an altarpiece with the *Entombment* now in the Metropolitan Museum of Art in New York. Fully 16 paintings graced the side walls of the room, Moroni's *Tailor* dominating all others on one wall and a work by Boltraffio now in Budapest⁷ on the other, while a portrait by Girolamo Bassano looked down from above the door on visitors exiting the room.

⁵ Construction, which began in 1851, continued well beyond the architect Vantini's death in 1856: RAPAGGI 2011, pp. 351-352.

⁶ ANDERSON 1999, pp. 243-251. Certain remarks made by Anderson regarding the paintings' identification may be found in PLEBANI 2015, p. 31, note 26, and I would add here: St. *William of Vercelli with a Cistercian Monk* and the *Archangel Michael* (nos. 14, 16), both considered to be by Borgognone (though Morelli gave them to Bramantino), are Bernardo Zenale's panels in the Gallerie degli Uffizi; Enea Salmeggia's St. *Catherine* (n. 35) is currently in the Poletti collection in Milan. For relations between Morelli and Federico Frizzoni, see AGOSTI 1985, p. 22.

⁷ *Madonna and Child with St. John the Baptist and the Donor Bassiano da Ponte*, Budapest, Szépművészeti Múzeum: FIORIO 2000, pp. 131-133, n. A23.

Whoever devised the collection layout (possibly Vantini himself) took care to place numerous portraits (including this one) in that position. From above, the sitters looked down on the observer rather than the other way around. It was virtually impossible to admire them from close up and to appreciate their painterly qualities, but their position lent them the dignity and *gravitas* of aristocratic ancestors.

Elegible, inelegible and eligible for oneself

The *Tailor*, which entered the National Gallery's collection in 1862, was Moroni's first painting to cross that gallery's hallowed threshold. Eastlake visited Bellagio on 31 August, staying with the Frizzoni family until 1 September. He did not yet know the turn that things would take, and indeed it was not until a month later that he managed to acquire a painting fated to become an icon. His wife Elisabeth Rigby noted in a page in her diary on 17 October 1862, the day after the deal was sealed: "This will be a popular picture"⁸.

⁸ *Journals* 1895, II, p. 173.

What we can ascertain from an analysis of the notebooks is that by that time, compared to 1855, Eastlake's opinions were far more confident and definite. He knew exactly what he wanted. When he described a painting, he dwelt on its subject, its condition, and finally, with a resolute gesture, he either approved it or rejected it. If he showed the thumbs down sign, it was "inelegible" (by National Gallery standards). Almost all of the paintings in the Frizzoni collection were considered ineligible apart from the *Tailor*, which was "quite eligible".

Our *Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap* is described thus: "Bellagio – Villa Frizzoni [...] Moroni – Head – black cap – black dress with dark fur – narrow white ruff at neck – not sufficiently good – seen near found to be generally in good state – cap carefully painted –

el. s."⁹. The final abbreviation stands for "eligible for oneself", meaning it was good enough for Eastlake's private collection but not for the museum. This is interesting, because it shows that the picture touched a chord deep down in him and appealed to his own personal taste.

Before his death, Eastlake had managed to procure a second Moroni



portrait for the National Gallery, known as *The Lawyer* (Fig. 2), which he purchased from Alexandre de Pourtalès-Gorgier's heir in Paris in 1865. If we look closely, we can see that this is in effect a larger, more magniloquent and expressive version of the *Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap* that Eastlake would have liked for himself.

Fig. 2: Giovanni Battista Moroni, *The Lawyer*, London, National Gallery

20th century history

The painting's subsequent collecting history can be reconstructed on the basis of a number of papers in the Rasini family's collection, from which we may infer that on Federico Frizzoni's death in 1893, it was handed down through his heirs before finally being bought by Simone Lutomirski,



Fig. 3: Giovanni Battista Moroni, *Bust of a Young Man*, Milan, Pinacoteca di Brera

a Milan collector who acquired a group of Frizzoni pictures which subsequently passed *en bloc* into the collection of Count Giovanni Rasini. In 1920 Soprintendente Ettore Modigliani listed the Moroni in Lutomirski's possession, considering it to be of national importance and interest. Rasini was to buy it for 100,000 lire exactly twenty years later.

To set that price in context, we have but to consider the prices fetched by other works in Frizzoni's collection. Three panels by Bartolomeo Vivarini were sold for 550,000 lire¹⁰; three panels by Ambrogio Bergognone went for 250,000 lire¹¹; and a *Sacred Conversation* by Giovanni Cariani fetched 350,000 lire. The latter work brings us back to the beginning of our story



because it had once belonged to Charles Lock Eastlake, who had traded it, very advantageously, for the Frizzoni Cosmè Tura¹². All the paintings mentioned so far hung in the main drawing room of Count Rasini's residence. Yet despite the illustrious figures who visited his Milan home, the Moroni painting remained unknown to scholars until today.

¹⁰ *St. John the Baptist, St. Catherine of Alexandria, St. Nicholas of Tolentino*: three panels from the upper register of a dismembered panel: BERENSON 1957, I, p. 201.

¹¹ *The Risen Christ, St. Peter and St. Paul*: three panels from the upper and central registers of a polyptych from the Dominican church of Santi Stefano e Domenico in Bergamo: S. FACCHINETTI, G. VALAGUSSA, in *Botticelli, Bellini, Guardi* 2010, p. 34, n. 4.

Fig. 4: Giovanni Battista Moroni, *Bust of a Gentleman*, St. Petersburg, State Hermitage Museum

¹² PALLUCCHINI, ROSSI 1983, pp. 132-133, n. 58.

Style and date

Out of a total of over one hundred and twenty portraits, we know the identity of only about forty of Moroni's sitters; and it has been possible to identify most of those on the strength of their early provenance alone. All it has taken has been a clue, even a later clue as long as it could be



Fig. 5: Giovanni Battista Moroni, *Portrait of Vincenzo Guarinoni*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art

traced back to a historical context in which to begin an investigation. Our *Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap* is one of those with no name, but that does not prevent us from exploring its style and date on the basis of considerations relating to fashion.

The man wears a long, fur-lined black robe. Soft fur surrounds the buttons on the central opening, the collar and the shoulder seam. We find this kind of garment in several of Moroni's portraits, for example in the Pinacoteca di Brera's *Bust of a Young Man* (Fig. 3), in the *Bust of a Gentleman* in the Hermitage (Fig. 4) and in a *Portrait of a Gentleman with a Beard* in a private collection, signed and dated 1561¹³.

The white fabric ruff framing the face of the *Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap* follows the contour of his chin and ear. Compared to the more restrained, regular and neat collars in his portraits painted between the 1550s and the mid-1560s, the shape here is more pronounced, livelier and altogether less tidy. The cap too, by comparison with the more restrained models of earlier years, is a showy accessory similar to those worn by the sitters in the paintings now in the National Gallery in Ottawa and the Institute of Arts in Detroit. The most striking similarities, however, are to be found in a superb portrait in the Brooks Museum of Art in Memphis (Fig. 6). All of these paintings may be dated to the artist's later career, after 1570¹⁴.

¹³S. FACCHINETTI, A. NG, in *Moroni* 2019, pp. 130-133, n. 19. The other two exemplars mentioned can also be dated to the early 1560s: GREGORI 1979, pp. 269-270, n. 119; 280, n. 137.

¹⁴GREGORI 1979, pp. 293, n. 168; 255, n. 98; 280, n. 136.

Birth of a model

From his earliest portraits, Moroni experimented with an approach that was to become increasingly unique to his mode of expression as time went by, primarily on account of the pose in which he portrayed his sitter, the bust set diagonally to create an illusion of depth and the head turned in a three-quarter position, perfectly motionless apart from the eyes set in the opposite direction as though seeking to engage the observer's gaze. It is this illusion of movement that captures our attention. And then there is the background, invariably played out in neutral shades of grey to eliminate all residual distraction from the face we have before us: its physical appearance, its concentration, and ultimately, its psychological makeup shining through.

If we begin with the earliest half-bust portraits, now in the Pinacoteca Nazionale di Siena but painted in Trent in the 1540s, we will see that the elements we have described thus far (the pose and the background) are all there, even if only in embryonic form. A comparison with the *Bust of a Young Man* in Siena serves to measure the progress that the artist made



Fig. 6: Giovanni Battista Moroni, *Bust of a Gentleman*, Memphis, Brooks Museum of Art

over the following thirty years. The most striking aspect, in addition to the virtuoso self-confidence he has built up, is the handling of the chiaroscuro in his backgrounds, slashed by a blade of light coming down diagonally down from above. This additional ploy served to expand the portrait's setting, as indeed photographers do today when they adjust the lights in

their studio, and Moroni was to develop it throughout his career, achieving full maturity in the *Tailor* (Fig. 1) and in the *Lawyer* (Fig. 2). In the *Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap* he adopts the same slanting light, the tenuous shadow cast and the diaphanous brightness spreading, by contrast, around the sitter's head. These features of his style were identified by Roberto Longhi to define his modernity, and thus by extension the

way for Caravaggio. Thus we see the sitter set against a characteristically light, neutral ground and brought to life only by the shadow that causes him to stand out more or less sharply against that ground.”¹⁵

¹⁵ LONGHI 1910-1911, p. 25.

Technique

One of the technical aspects characteristic of Moroni's paintings is the way



Figs. 7-8: Photograph taken during restoration by Carlotta Beccaria in 2019, showing the nails on the front of the canvas (with detail). Courtesy of Carlotta Beccaria

guaranteed future success of his work: “Moroni’s anecdotic style of portrait was to play a huge role in Caravaggio’s formative years. Moroni’s realistic simplicity very often led him to remove all idea of landscape, developing new, specific forms of setting as a genre, which unquestionably paved the



he fixes his canvas. Painters generally stretched their canvas and nailed it to the edges of the stretcher frame, but Moroni preferred to fix his onto the front of the frame (Figs 7-8). This unusual process naturally entails certain visual irritants, such as the nail heads which remain visible. Despite

Figs. 9-10: Giovanni Battista Moroni, *Canon Ludovico Terzi* (photograph taken before restoration in 1978), London, National Gallery (with detail)

the care he took to paint them, they still reflect the light differently from the adjacent canvas; but we should also consider that when each work was complete, they were concealed by the frame. This bizarre feature is a habit which Moroni passed on to one of his pupils, as we shall soon see.

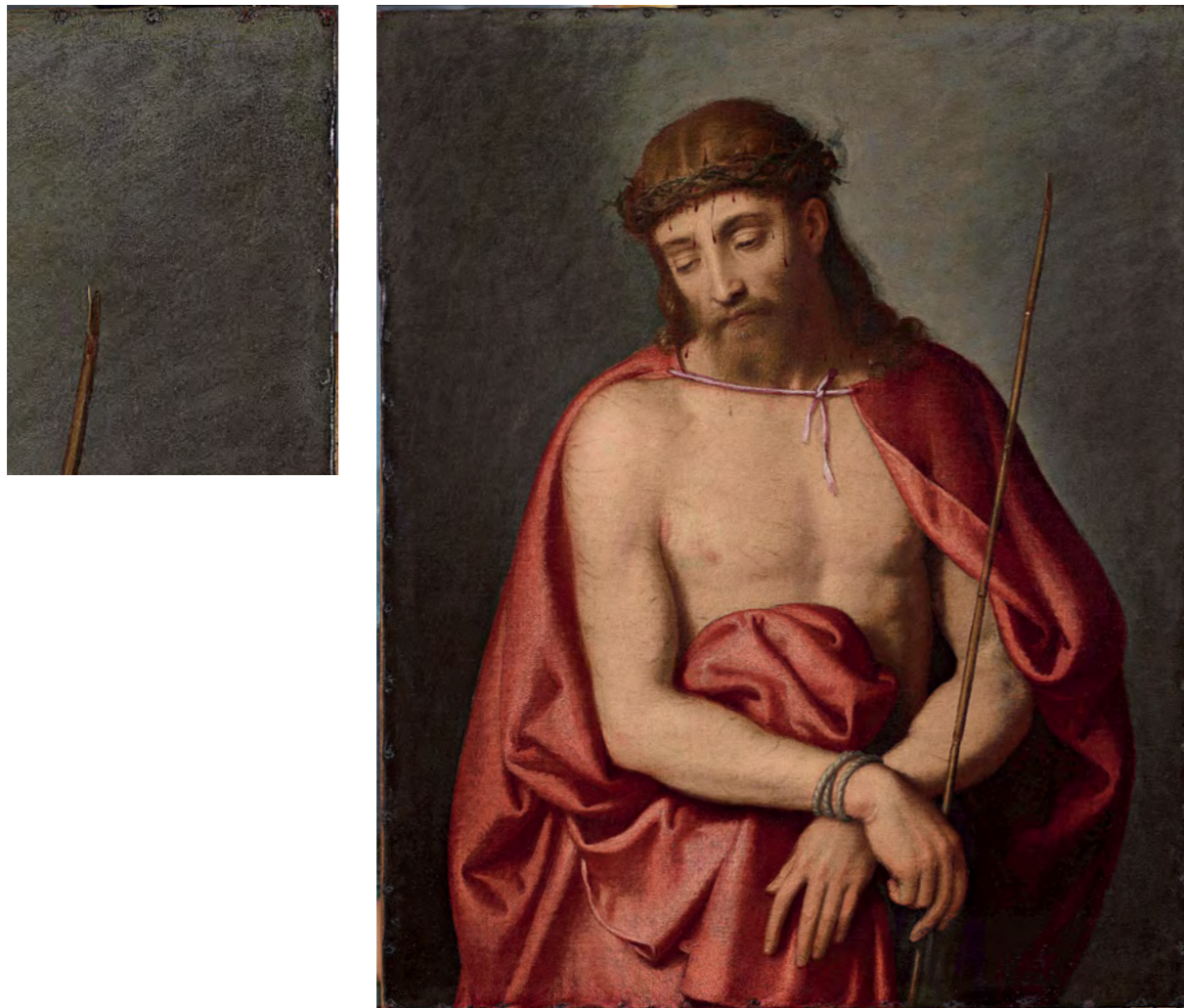
It is extremely rare to track down a Moroni painting with its original

on the front. I also know of a second picture, never relined, which has preserved this characteristic, and that is the *Ecce Homo* in the Museo Adriano Bernareggi in Bergamo (Figs. 11-12).

A number of portraits traditionally attributed to Moroni have now been more convincingly given to Giovan Paolo Lolmo¹⁷, a painter who

¹⁶ BOMFORD 1979, pp. 34-42.

¹⁷ TANZI 2016; FACCHINETTI 2017, p. 11.



Figs. 11-12: Giovanni Battista Moroni, *Ecce Homo*, Bergamo, Museo Adriano Bernareggi (with detail)

edges, because in most cases they have been trimmed or folded back around the stretcher frame. There are exceptions, pictures that have remained intact for over four centuries such as the portrait of *Canon Ludovico Terzi* in the National Gallery in London¹⁶ (Figs. 9-10). Given that the support has never been relined, they have maintained their nails



must have frequented Moroni's workshop because he inherited his nailing technique. The *Portrait of Cristoforo da Novate* in the Accademia Carrara (Figs. 13-14) has the same characteristics as those that we have observed thus far.

Figs. 13-14: Giovanni Paolo Lolmo, *Portrait of Cristoforo da Novate*, Bergamo, Accademia Carrara (with detail)

Moroni: A short Biography

Giovanni Battista Moroni was born in Albino shortly after 1520. He is recorded in the workshop of Alessandro Bonvicino, known as Moretto, in Brescia from the early 1540s. He was summoned to Trent while the city was hosting the Council, to paint the portraits of Prince Bishop Cristoforo Madruzzo's two nephews. He produced his most important public work



Fig. 10: Giovanni Battista Moroni, *Assumption of the Virgin* (detail with possible self-portrait of the artist), Milan, Pinacoteca di Brera

for the church of Santa Maria Maggiore in Trent. In the course of his early career he worked for the cream of the Bergamo and Brescia nobility, the Brembati, Albani and Avogadro families, who were joined over time by the Terzi, Grumelli and Spini families. He rapidly made a name for himself as a portrait artist when called on to depict the public figures of his day such as Gabriel de la Cueva, the future Governor of Milan, or the Podestas of Bergamo such as Vittorio Michiel and Antonio Navagero. He had found stable employment in his native region by the early 1550s, accepting numerous commissions, almost all of them depicting religious subjects, for churches in the diocese of Bergamo. His altarpieces perfectly capture the mood of the Counter-

Reformation, his “timeless painting” reflecting the absolute clarity of religious orthodoxy. For his last work, unfinished at his death in 1579 or ‘80, he turned for his inspiration to Michelangelo’s *Last Judgment*. His posthumous reputation is based on his natural, documentary, almost modern and extremely realistic style of portraiture.

Un capolavoro di Giovanni Battista Moroni Il Gentiluomo in pelliccia e cappello nero

Simone Facchinetti

Eastlake a Bergamo

La più antica descrizione del *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero* di Giovanni Battista Moroni risale a Charles Lock Eastlake. Nel 1855 il neo-direttore della National Gallery di Londra aveva fatto la sua prima visita alla collezione di Federico Frizzoni von Salis a Bergamo, appuntandosi una breve impressione del quadro: “Morone – fine portrait – bearded man white ruff – black bonnet dress edged with fur – half fig. small size – 2 F high 1 F. – 8 cloth”¹.

Dunque: “fine portrait”. Per gli standard di Eastlake equivaleva a una promozione e a una concreta dimostrazione di interesse. Non va dimenticato che queste note derivavano dalla conoscenza diretta delle principali collezioni private europee, setacciate con lo scopo di arricchire le raccolte del museo britannico.

In quello stesso anno Eastlake si era assicurato per sé uno dei fiori all’occhiello della collezione Frizzoni: la *Madonna con il Bambino in trono* di Cosmè Tura, elemento centrale del polittico Roverella. Solo dopo la sua morte la tavola sarebbe entrata a far parte della National Gallery².

Sempre nel 1855 Eastlake aveva incrociato gli occhi, per la prima volta, con quelli del *Sarto* di Moroni (Fig. 1), considerato “an emblematic portrait of a young man as a tailor”³. Il realismo dell’immagine era troppo esplicito, il soggetto risultava quindi inclassificabile per un uomo dell’età vittoriana: giudicato non il ritratto di un semplice sarto ma quello allegorico di un giovane rampollo dell’aristocrazia, travestito da sarto.

I tre fratelli Frizzoni, Antonio (1803-1876), Giovanni (1805-1849) e Federico (1807-1893), abitavano presso le Colonne di Prato a Bergamo, ai numeri civici 1154 e 1155. Tutti possedevano distinte collezioni d’arte, segnalate in una guida del tempo. Il brano dedicato a quella di Federico suona come un panegirico: “Il gusto prediletto all’antica pittura, che allo stupore seppe unire il signor Frizzoni, senza far pompa delle sue cognizioni, scorgesi di leggieri nella sceltissima sua Pinacoteca. Prefissami la brevità, accennerò quindi soltanto ad alcuni dei principali, i quali sono: una stupenda ancona del Bonvicino (detto Moretto), ritenuta essere l’ultima sua opera; una di Boltraffio, di Borgognone (l’antico); [...] tre ritratti di Giovanni Battista Moroni”⁴. Uno è il *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero*.

Morelli a Bellagio

Nel 1855 era iniziata, già da qualche anno, la costruzione della villa che Federico Frizzoni si era fatto costruire dall’architetto Rodolfo Vantini a Bellagio, sulle sponde del lago di Como⁵. Secondo Giovanni Morelli l’edificio non sarebbe stato pronto prima dell’autunno del 1857. Il grande conoscitore era di casa presso la famiglia Frizzoni, quindi è del tutto naturale che sia stato lui a redigere l’“Elenco dei Quadri componenti la Galleria del Signor Federico Frizzoni”⁶.

L’occasione deve essere coincisa con il trasferimento dei dipinti da Bergamo a Bellagio e il conseguente allestimento della quadreria presso la nuova villa. Ovviamente il nostro ritratto è menzionato: col numero 32, alla voce “Morone”: “Ritratto d’uomo”. È utile sapere che era collocato nella “Sala di Quadri maggiori”, cioè quelli ritenuti più importanti. Era posto sopra la porta d’ingresso, vicino alla pala con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* di Alessandro Bonvicino detto il Moretto, attualmente al Metropolitan Museum of Art di New York. Sulle pareti laterali della sala erano distribuiti ben 16 dipinti. Su una svettava, sopra tutti, il *Sarto* di Moroni, sull’altra un’opera di Boltraffio

ora a Budapest⁷. Uscendo, sempre sopra la porta, occhieggiava un ritratto di Girolamo Bassano.

Chi aveva curato l’allestimento della raccolta (forse lo stesso Vantini) si era premurato di collocare molti ritratti (compreso il nostro) in quella posizione. Dall’alto i personaggi guardavano l’osservatore, non viceversa. Era praticamente impossibile ammirarli da vicino e apprezzarne le qualità pittoriche. Considerata la posizione, acquistavano la dignità e la gravità di nobili avi.

Elegibile, inelegibile and eligible for oneself

Il 1862 è l’anno dell’ingresso del *Sarto* alla National Gallery. È il primo quadro di Moroni a varcare le ovattate stanze del museo britannico. Eastlake era arrivato a Bellagio il 31 agosto, per trattarsi dai Frizzoni fino al 1° settembre. Ancora non sapeva come sarebbero andate a finire le cose. Solo un mese più tardi avrebbe messo le mani su un dipinto destinato a diventare un’icona popolare. La moglie Elizabeth Rigby aveva appuntato in una pagina di diario “This will be a popular picture”, in data 17 ottobre 1862, il giorno successivo alla chiusura della trattativa⁸.

Quello che possiamo accertare dall’analisi dei taccuini è che in quel momento, rispetto al 1855, Eastlake era molto più sicuro e *tranchant* nei giudizi. Sapeva esattamente ciò che voleva. Quando descriveva i dipinti si soffermava sul soggetto, lo stato di conservazione e infine, con un gesto risoluto, li promuoveva o li bocciava. Se mostrava il pollice verso erano “inelegibles” (secondo gli standard della National Gallery). Quasi tutti i quadri della raccolta Frizzoni erano stati ritenuti tali, tranne il *Sarto*: “quite eligible”.

Il nostro *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero* risulta descritto così: “Bellagio – Villa Frizzoni [...] Moroni – Head – black cap – black dress with dark fur – narrow white ruff at neck – not sufficiently good – seen near found to be generally in good state – cap carefully painted – el. s.”⁹. L’abbreviazione finale stava per “eligible for oneself”: significa che poteva andar bene per la collezione privata di Eastlake, non per il museo. Questo fatto è piuttosto interessante perché dimostra che il quadro toccava, nel profondo, le corde del suo gusto.

Prima della scomparsa Eastlake aveva fatto in tempo a assicurare alla National Gallery un secondo ritratto di Moroni, il cosiddetto *Avvocato* (Fig. 2), acquistato a Parigi, nel 1865, dall’erede di Alexandre de Pourtalès-Gorgier. A pensarci bene è la versione più grande, magniloquente ed espressiva del *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero* che Eastlake avrebbe voluto per sé.

Vicende novecentesche

Le successive vicende collezionistiche del dipinto si ricostruiscono grazie ad alcune carte, conservate presso la famiglia Rasini. Si deduce che alla scomparsa di Federico Frizzoni, nel 1893, era stato tramandato agli eredi, fino all’acquisto da parte di Simone Lutomirski. Il collezionista milanese aveva ritirato un gruppo di opere Frizzoni von Salis poi transitate, in blocco, nella raccolta del conte Giovanni Rasini.

Nel 1920 il soprintendente Ettore Modigliani aveva notificato il Moroni in possesso di Lutomirski, considerandolo di importanza e di interesse nazionali. Esattamente vent’anni dopo Rasini lo aveva acquistato al prezzo di 100.000 lire. Per farsi un quadro più completo dei valori economici in gioco conviene riportare la stima delle singole opere di provenienza Frizzoni: tre tavole di Bartolomeo Vivarini 550.000 lire¹⁰; tre tavole di Ambrogio Bergognone 250.000 lire¹¹; infine una *Sacra conversazione* di Giovanni Cariani 350.000 lire. Con quest’opera ritorniamo all’inizio della nostra storia perché essa era stata di Charles Lock Eastlake, il quale l’aveva scambiata, molto favorevolmente, con il Cosmè Tura Frizzoni¹².

⁷ *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista, Sebastiano e il donatore Bassiano da Ponte*, Budapest, Szépművészeti Múzeum: FIORIO 2000, pp. 131-133, n. A23.

⁸ *Journals* 1895, II, p. 173.

⁹ AVERY-QUASH 2011, I, p. 597.

¹⁰ *San Giovanni Battista, Santa Caterina d’Alessandria, San Nicola da Tolentino*: sono i tre elementi superiori di un polittico smembrato: BERENSON 1957, I, p. 201.

¹¹ *Cristo risorto, San Pietro e San Paolo*: sono i tre elementi apicali e centrali di un polittico proveniente dalla chiesa domenicana dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo: S. FACCHINETTI, G. VALAGUSSA, in *Botticelli, Bellini, Guardi* 2010, p. 34, n. 4

¹² PALLUCCHINI, ROSSI 1983, pp. 132-133, n. 58.

¹ AVERY-QUASH 2011, I, p. 247.

² DAVIES 1961, pp. 514-515.

³ AVERY-QUASH 2011, I, p. 246.

⁴ LOCATELLI 1854, pp. 122-123. Per i quadri menzionati vedi più avanti nel testo.

⁵ La costruzione, iniziata nel 1851, è andata avanti oltre la scomparsa dell’architetto Vantini, avvenuta nel 1856: RAPAGGI 2011, pp. 351-352.

⁶ ANDERSON 1999, pp. 243-251. Alcune precisazioni alle identificazioni dei dipinti formulate dalla Anderson si leggono in PLEBANI 2015, p. 31, nota 26. Altre le aggiungo qui: il *San Guglielmo da Vercelli e un monaco cistercense* e l’*Arcangelo Michele* (nn. 14, 16), entrambi ritenuti di Borgognone (ma stornati da Morelli nel catalogo di Bramantino), sono le tavole di Bernardo Zenale alle Gallerie degli Uffizi; la *Santa Caterina* di Enea Salmeggia (n. 35) è attualmente in collezione Poletti a Milano. Sui rapporti tra Morelli e Federico Frizzoni: AGOSTI 1985, p. 22.

Tutti i dipinti menzionati fin qui erano conservati nel salone principale dell'abitazione del conte Rasini. Nonostante le illustri frequentazioni della casa milanese il dipinto di Moroni è rimasto finora sconosciuto agli studi.

Stile e datazione

Su una totalità di oltre 120 ritratti conosciamo l'identità solamente di una quarantina di personaggi immortalati da Moroni. Nella maggior parte dei casi è stato possibile accertarne l'anagrafe grazie alla loro provenienza antica. Bastava una traccia, anche tarda, purché riconducibile a un contesto storico da cui fare iniziare le indagini. Il nostro *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero* rientra nella percentuale di quelli senza nome. Ciò non ci impedisce di approfondirne stile e datazione, partendo da qualche considerazione sulla moda.

L'uomo indossa un robone nero foderato di pelliccia. Il morbido pelo profila l'abbottonatura del taglio centrale, il colletto e l'attaccatura delle maniche. È un abito che ritroviamo in diversi esemplari della ritrattistica moroniana: dal *Busto di giovane* della Pinacoteca di Brera (Fig. 3), al *Busto di gentiluomo* dell'Ermitage al (Fig. 4), fino al *Ritratto di gentiluomo con barba*, in collezione privata, firmato e datato 1561¹³.

La lattuga di tessuto bianco che incornicia il volto del *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero* si adegua al profilo del mento e alla sporgenza dell'orecchio. Rispetto ai colletti più contenuti, regolari e ordinati, presenti in opere che si scalano tra gli anni '50 e la prima metà degli anni '60, la forma è più pronunciata, mossata e confusa. Anche il cappello, in confronto a quelli più contenuti degli anni precedenti, è divenuto un accessorio vistoso, simile a quelli indossati dai personaggi ritratti nei dipinti della National Gallery di Ottawa o dell'Institute of Arts di Detroit. Le somiglianze maggiori si notano con il superbo ritratto del Brooks Museum of Art di Memphis (Fig. 6). Sono tutti esemplari risalenti agli anni più avanzati dell'attività del pittore, successivi al 1570¹⁴.

Genesi di un modello

Sin dai ritratti più antichi Moroni sperimenta un taglio impaginativo che, nel corso del tempo, diventerà sempre più peculiare delle sue scelte espressive. Innanzitutto per la posa in cui immortala il modello: con il busto posto in diagonale a misurare lo spazio in profondità, la testa ruotata di tre quarti, perfettamente immobile, ad esclusione degli occhi, orientati all'estremità opposta a cercare quelli dell'osservatore. È questa illusione di movimento che cattura l'attenzione dello spettatore. Poi c'è il fondo, sempre giocato sulle tonalità neutre del grigio, impiegato con lo scopo di eliminare ogni eventuale distrazione dal volto che abbiamo di fronte: l'aspetto fisico, la concentrazione e, infine, la sua psicologia apparente.

Se partiamo dai più antichi ritratti a mezzo busto conservati alla Pinacoteca Nazionale di Siena, ma eseguiti a Trento nel corso degli anni '40, notiamo che gli elementi che abbiamo descritto fin qui (taglio impaginativo e fondo) sono presenti, seppure solo in potenza. Proprio il confronto con il *Busto di giovane* di Siena serve a misurare la strada percorsa dal pittore nei trent'anni successivi. L'aspetto che più colpisce, oltre alla virtuosa sicurezza esecutiva raggiunta, è il trattamento chiaroscurale del fondo, tagliato da una lama di luce che scende in diagonale dall'alto. È uno stratagemma ulteriore che serve ad amplificare la messa in scena del ritratto, come fa il fotografo quando governa le luci in uno studio di posa. Anche questo espediente ha avuto un'evoluzione nel percorso di Moroni, toccando il suo apice nel *Sarto* (Fig. 1) e nell'*Avvocato* (Fig. 2). Nel *Gentiluomo in pelliccia e cappello nero* è adottata la stessa soluzione con la luce spiovente, la leggera ombra portata e quel chiarore che, per contrasto, si allarga, diafano, intorno alla testa. Sono caratteristiche che Roberto Longhi

aveva isolato, con lo scopo di sottolinearne l'aspetto moderno, quindi destinato a maggiore futuro: "Il ritratto aneddotico Moroniano è d'una importanza grandissima per la formazione di Caravaggio. La sua semplicità realistica porta Moroni assai spesso alla soppressione di risonanze paesistiche, e a nuove determinazioni specifiche d'ambiente in senso di genere, che vera e propriamente, preparano Caravaggio. Così vediamo ridotto l'individuo, posto sopra un fondo neutro chiaro caratteristico, la cui vita non è data che dall'ombra che la staglia più o meno recisamente"¹⁵.

Tecnica

Uno degli aspetti tecnici che caratterizzano i dipinti di Moroni riguarda il fissaggio della tela. In genere i pittori la tendono e la inchiodano sui bordi del telaio. Moroni preferiva fissarla al vivo, sulla faccia anteriore (Figg. 7-8). Questo procedimento inusuale comportava qualche ovvio elemento di disturbo poiché le teste dei chiodi rimanevano in vista. Nonostante il pittore si premurasse di dipingerle esse riflettevano la luce diversamente, rispetto alla tela adiacente. Bisogna anche considerare che alla fine del lavoro erano coperte dalla battuta della cornice. Quella che abbiamo descritto è una peculiarità moroniana ereditata da un suo allievo, come vedremo alla fine.

È molto raro rintracciare un quadro di Moroni provvisto dei bordi originali. Nella maggior parte dei casi essi sono stati rifilati, oppure ripiegati sul telaio. Esistono delle eccezioni, opere rimaste intonse per oltre quattro secoli, come nel caso del *Canonico Ludovico Terzi* della National Gallery di Londra¹⁶ (Figg. 9-10). Poiché il supporto non è mai stato foderato esso ha mantenuto anche la chiodatura frontale. Conosco una seconda opera, in prima tela, che ha preservato questa caratteristica: l'*Ecce Homo* del Museo Adriano Bernareggi di Bergamo (Figg. 11-12).

Alcuni ritratti tradizionalmente attribuiti a Moroni hanno trovato un più coerente inserimento nel catalogo di Giovan Paolo Lolmo¹⁷. Questo pittore deve aver frequentato la bottega moroniana, ereditando anche la tecnica della chiodatura. Il *Ritratto di Cristoforo da Novate* dell'Accademia Carrara (Figg. 13-14) presenta le stesse caratteristiche che abbiamo osservato fin qui.

Moroni: Biografia

Giovanni Battista Moroni nasce ad Albino poco dopo il 1520. A partire dai primi anni '40 è documentato a Brescia, presso la bottega di Alessandro Bonvicino detto il Moretto. È chiamato a Trento, quando la città era sede del Concilio, per eseguire i ritratti dei due nipoti del Principe Vescovo Cristoforo Madruzzo. In Santa Maria Maggiore, sempre a Trento, lascia la sua più importante opera pubblica. Nei primi anni della sua attività si lega alle principali famiglie della nobiltà bergamasca e bresciana: i Brembati, gli Albani, gli Avogadro; a cui si aggiungono, nei tempi successivi, i Terzi, i Grumelli, gli Spini. Si afferma rapidamente come uno specialista nel genere del ritratto, chiamato a immortalare personalità pubbliche del tempo, come Gabriel de la Cueva, futuro Governatore di Milano, oppure i Podestà di Bergamo, Vittorio Michiel e Antonio Navagero. A partire dai primi anni Cinquanta risulta stabilmente documentato nella sua terra di origine. Da lì risponde a numerose commissioni pubbliche, quasi esclusivamente di soggetto religioso, destinate alle chiese della Diocesi di Bergamo. Sono pale d'altare perfettamente calate nel nuovo clima della Controriforma. Una "pittura senza tempo" improntata al cliché dell'assoluta chiarezza e dell'ortodossia religiosa. L'ultima opera, rimasta interrotta a causa della morte, avvenuta tra il 1579 e il 1580, è calcata sul modello del *Giudizio Universale di Michelangelo*. La fortuna postuma del pittore è legata al ritratto documentario, naturale, modernamente detto realistico.

¹³S. FACCHINETTI, A. NG, in *Moroni* 2019, pp. 130-133, n. 19. Anche gli altri due esemplari menzionati si collocano all'inizio del settimo decennio del Cinquecento: GREGORI 1979, pp. 269-270, n. 119; 280, n. 137.

¹⁴GREGORI 1979, pp. 293, n. 168; 255, n. 98; 280, n. 136.

¹⁵LONGHI 1910-1911, p. 25.

¹⁶BOMFORD 1979, pp. 34-42.

¹⁷TANZI 2016; FACCHINETTI 2017, p. 11.

Bibliography

LOCATELLI 1854

A. LOCATELLI, *Guida artistico-monumentale di Bergamo e sua Provincia, con storia patria*, Bergamo 1854.

Journals 1895

Journals and correspondance of Lady Eastlake, ed, C. EASTLAKE SMITH, 2 vols., London 1895.

LONGHI 1910-1911

R. LONGHI, *I preparatori del naturalismo (1910-1911)*, in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, ed. F. FRANGI, C. MONTAGNANI, Milan 1995, pp. 11-32.

BERENSON 1957

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 vols., London 1957.

DAVIES 1961

M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The earlier Italian schools*, London 1961.

BOMFORD 1979

D. BOMFORD, *Moroni's 'Canon Ludovico di Terzi'. An Unlined Sixteenth-Century Painting*, in "National Gallery Technical Bulletin", 3, 1979, pp. 34-42.

GREGORI 1979

M. GREGORI, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 95-377.

PALLUCCHINI, ROSSI 1983

R. PALLUCCHINI, F. ROSSI, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983.

AGOSTI 1985

G. AGOSTI, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 1-83.

ANDERSON 1999

J. ANDERSON, *Frizzoneria in Bergamo*, in *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Presented on Her Eightieth Birthday*, II, Budapest 1999, pp. 233-252.

FIORIO 2000

M. T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milan 2000.

Botticelli, Bellini, Guardi 2010

Botticelli, Bellini, Guardi... Chefs-d'œuvre de l'Accademia Carrara de Bergame, exhibition catalogue, Paris 2010.

AVERY-QUASH 2011

S. AVERY-QUASH, *The travel notebooks of Sir Charles Eastlake*, 2 vols., London 2011.

RAPAGGI 2011

A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia 2011.

PLEBANI 2015

P. PLEBANI, *Vicende collezionistiche del Sarto di Giovan Battista Moroni*, in *Giovan Battista Moroni. Il Sarto*, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo 2015, pp. 21-31.

TANZI 2016

M. TANZI, *Gli sposi bergamaschi*, Cremona 2016.

FACCHINETTI 2017

S. FACCHINETTI, *Inediti bergamaschi*, Bergamo 2017.

Moroni 2019

Moroni. The Riches of the Renaissance Portraiture, exhibition catalogue, New York 2019.

The painting was restored by
Carlotta Beccaria in Milan in 2019

Photographic editing:
Pixel Studio, Bresso (Milan)

English translation:
Stephen Tobin

Printed in September 2019

©Carlo Orsi Antichità srl
Milano 2019

ISBN: 978-88-941120-3-0