

ANTONIO VANNUGLI

UNA 'VESTALE TUCCIA' "PUDICITIAE TESTIMONIUM" DEL MORETTO IN PALAZZO TAVERNA A ROMA

È finora sfuggita alla letteratura artistica questa tavola raffigurante un personaggio muliebre,¹⁾ conservata con altri dipinti in una saletta dell'appartamento al piano nobile di Palazzo Taverna a Monte Giordano attualmente di proprietà dei marchesi Gallarati Scotti (TAV. X).²⁾ L'attribuzione al "Moretto da Brescia" e l'identificazione della donna come la 'Pudicizia', riportate nel cartiglio sulla cornice, non presentano alcuna difficoltà in quanto sono chiaramente indicate nell'iscrizione posta sulla lastra sorretta dalla figura: "PVDICITIAE/TESTIMONIUM/ALEXADER (sic)/BRIX. F". Ciononostante, lo studio dell'opera merita un approfondimento sia dal punto di vista stilistico sia da quello iconografico.

La donna, dai capelli biondo-rossastri raccolti da una fascia di raso, è seduta e tiene in grembo, sorreggendolo con la mano destra, un crivello di rame pieno d'acqua che non cola dai fori, mentre la mano sinistra sostiene una lastra marmorea con l'iscrizione. La gamba sinistra, piegata a sostenere il crivello, si solleva in modo da far poggiare il piede in scorcio sul margine inferiore del quadro, ottenendo un effetto di *trompe-l'oeil*. La donna indossa una veste avorio a righe bianche, coperta in parte da un velo annodato sulla spalla destra, e un corsetto dalle sottili spilline e con ricami di foglie dorate sul fondo blu; la gonna, color rosso aranciato, presenta una fascia dorata presso il bordo e scopre il lembo della veste dall'orlo sfrangiato. Nell'oscurità del fondo si scorge appena, lungo il margine destro, il profilo di una colonna la cui base è più chiaramente visibile dietro la mano sinistra della donna.

Assolutamente tipica del Moretto è la firma "Alexander Brix. f", che per esempio si ritrova identica nella pala dell'altar maggiore in San Giovanni Evangelista a Brescia e, più o meno variata, in numerose altre opere dell'artista:³⁾ ma quand'anche la tavola non fosse firmata, non mancherebbero certo gli elementi per dimostrarne indiscutibilmente la paternità.⁴⁾

Anzitutto quella particolare evidenza fisica tutta lombarda della figura, dalla struttura così salda e nettamente delineata sul fondo, che nel suo proiettarsi in avanti contro il limite ideale della superficie è colpita da una luce ferma, quasi tagliente, la cui provenienza da destra è chiaramente individuabile; luce che, illuminando gli incarnati, gli abiti di vari tessuti e gli oggetti, ne esalta con vivo realismo la presenza materiale e ne fa risplendere i colori, dal bianco al grigio alle diverse tonalità di giallo dal più pallido paglierino al dorato al rosso scuro, con profondi contrasti rispetto alle parti in ombra.⁵⁾ È peraltro opportuno sottolineare come le ombre risultino in alcuni punti, come il volto, particolarmente pesanti: a parte il generale stato di sporcizia del quadro, ciò può essere dovuto ad un antico intervento, al quale è da imputare anche l'oscuramento del fondo e della superficie della lapide.

Sebbene nei colori sia facile riconoscere un'ascendenza veneta, di Tiziano e ancor più del Lotto, essi sono tuttavia bloccati nella loro natura locale dalla luce, che

non penetrando nelle forme ma arrestandosi radente sulle superfici, sostituisce ad ogni accenno tonale un robusto chiaroscuro di marca foppesca. È dunque al chiaroscuro e ai riflessi che è affidato il compito di qualificare le differenti materie, le carni, i capelli, i marmi, i metalli e soprattutto le stoffe, "dipinte come allo specchio":⁶⁾ sete, velluti, broccati.⁷⁾ Tale particolare, non del tutto risolta conciliazione di colorismo veneto e di luminismo lombardo nella concretezza della materia osservata con fredda lucidità è la principale, inequivocabile prova dell'autografia morettiana della tavola in esame, che per le sue caratteristiche si pone come ennesimo esempio di anticipazione, nell'arte del Bonvicino, del realismo caravaggesco.⁸⁾

Anche i singoli elementi formali sono tutti riconducibili ai modi e agli stilemi del Moretto, ed è agevole trovare, nella sua vasta produzione, validi termini di confronto. Così il volto pieno della donna, inclinato e rivolto in modo da nascondere quasi del tutto l'occhio sinistro, con quello sguardo un po' obliquo e pensoso, ha innumerevoli riscontri, anche nelle ombre sotto il sopracciglio e il labbro inferiore e, più marcate, sotto il mento e sul collo, nelle teste inclinate delle sante morettiane "un poco malinconicamente stanche",⁹⁾ dalla Sant'Agnese nella giovanile pala dell'altar maggiore in San Giovanni Evangelista a Brescia, quasi identica nella posizione e nello sguardo, alla 'Santa Giustina' di Vienna, alla più tarda Santa Cecilia nella pala di San Giorgio in Braida a Verona. Non meno tipiche sono le mani, dalle dita sottili e con i lunghi indici divaricati a sostenere il crivello e la tavola; l'abito accuratamente descritto con grande abilità mimetica richiama, nel velo trasparente annodato su una spalla, esempi come quello, più denso, della 'Santa Giustina', e nel broccato a grandi foglie del corsetto i broccati dei mantelli che paludano personaggi come il San Benedetto nella 'Pala di Sant'Eufemia' della Pinacoteca Tosio-Martinengo.

Il crivello di rame, che posto al centro del quadro fa con la sua forma circolare da fulcro alla composizione e ne definisce la profondità, ha la stessa lucida consistenza fisica e gli stessi riflessi luminosi del bacile, simile per forma e anch'esso pieno d'acqua, della tarda 'Adorazione dei pastori' da Santa Maria delle Grazie. La stessa lastra marmorea infine può essere accostata a diverse altre presenti nei dipinti del Bonvicino, in cui le iscrizioni latine vergate nelle medesime lettere capitali sono come qui concluse da un caratteristico, piccolo pampino: sono quelle sorrette dalla 'Sibilla Eritrea' e dal 'Profeta Isaia' entrambi all'Escorial, da Mosè ed Elia nella pala con il 'Cristo Eucaristico' nella chiesa bresciana dei Santi Nazaro e Celso, nonché quella presente nella pala di Marmellino con il 'Cristo Eucaristico e i Santi Cosma e Damiano'.

Va peraltro rimarcata l'assenza, per il quadro di Palazzo Taverna, di quelle tonalità grigio-argenteo, perlacee che contraddistinguono tanta parte della produzione del pittore

bresciano: infatti, l'insieme cromatico del dipinto, come già si è avuto modo di dire, appare caldo e brillante di gialli e di rossi e pertanto orienta decisamente verso una datazione a quell'improvviso ed effimero ritorno alla vivacità dei colori tizianeschi che, annunciandosi nella pala di Sant'Andrea a Bergamo del 1537, culmina due anni dopo nella 'Pala Rovelli' della Pinacoteca Tosio-Martinengo.¹⁰⁾ Nella prima, i colori del vestito della donna raffigurata nella tavola romana si ritrovano nella gonna di Sant'Eusebia e nell'abito di San Domno, mentre la Madonna, nella posizione del busto e della testa leggermente reclinata nonché delle braccia, il sinistro a sollevare il manto e il destro a cingere il Bambino come il nostro personaggio cinge il crivello, appare quasi come una controparte sacra di quest'ultimo.¹¹⁾ Nella 'Madonna con San Nicola di Bari' commissionata nel 1539 da Galeazzo Rovelli, non solo le stesse cromie si vedono nella fascia a broccato del mantello del santo e una simile atmosfera luminosa si spande per tutto il quadro, ma anche ritornano alcuni particolari già osservati, nel trasparente e leggerissimo velo che copre il capo della Vergine e nella colonna che si eleva lungo il margine destro del quadro.¹²⁾ Le medesime, calde tonalità rosse, gialle e dorate appaiono anche in altre opere degli stessi anni, come nel broccato d'oro della ricordata pala veronese di San Giorgio in Braida datata al 1540, negli abiti smaglianti dei Santi Cosma e Damiano nella pala di Marmentino,¹³⁾ nel saio di Sant'Antonio Abate nel 'Sant'Antonio da Padova con i Santi Antonio Abate e Nicola da Tolentino' della Tosio-Martinengo,¹⁴⁾ nel manto giallo di Santa Cecilia nella 'Pala con le cinque Sante' in San Clemente sempre a Brescia.

Con le opere a cavallo fra il quarto e il quinto decennio la tavola romana condivide, a conferma della datazione proposta, anche quel rinforzar dei contrasti e delle ombre che si accompagna spesso alla vivacità "veneziana" raggiunta dal Moretto in quel periodo, e d'altro canto essa manifesta evidenti due fattori che tenderanno a ripetersi con sempre maggior frequenza nei dipinti degli anni a venire. Il primo consiste nella posizione raccolta in sé e quasi contratta assunta dalla figura per mezzo dell'innalzamento della gamba sinistra, sospinta all'infuori del quadro così da mostrare il piede posato sulla cornice come su un davanzale; tale atteggiamento — già rilevabile in anni precedenti in figure come quella del San Giovanni nella 'Pietà' di Washington, con il piede analogamente posato sul bordo del sepolcro — si diffonde nella consuetudine di far poggiare i piedi dei personaggi su piani diversi, come nella Santa Cecilia della pala di San Giorgio in Braida e nel San Bartolomeo della più tarda pala di Calvisano.¹⁵⁾ In secondo luogo, il dipinto qui pubblicato, nell'isolamento immobile del personaggio muliebre contro il fondo oscuro e quasi indistinto, condivide la tendenza dell'ultimo Moretto a bloccare fino alla cristallizzazione le sue figure, di modo che la donna con il crivello può essere affratellata alla pressappoco coeva 'Salomé' della Tosio-Martinengo nonché all'estrema 'Fede' di Leningrado, che in un'atmosfera gelida si staglia contro il cielo tornato chiaro, e può essere posta alla base di un percorso che culminerà nella muta tragedia sacra del 'Cristo e Angelo' della pinacoteca bresciana e dell' 'Ecce Homo' di Capodimonte.¹⁶⁾

In definitiva, pur nella riconosciuta difficoltà di datare con assoluta precisione le immagini del Bonvicino, la tavola in esame può essere ragionevolmente considerata non lontana dal 1540, alla soglia delle prime manifestazioni di quella duplicità stilistica che tanti problemi ha

creato agli studiosi nel collocare le opere dei suoi ultimi dieci-dodici anni di attività.¹⁷⁾ Ma indipendentemente dalla sua notevole qualità e dalla sua datazione, essa spicca nel ricco *corpus* del bresciano per il suo raffigurare, caso eccezionale se non addirittura unico, un soggetto completamente profano.¹⁸⁾ Qual è dunque il preciso soggetto del quadro?

Intanto, l'identificazione della figura come la Pudicizia appare subito quanto meno incompleta: infatti, come dice l'iscrizione, la donna è "pudicitiae testimonium". A risolvere facilmente il problema dell'identità del personaggio, giunge in aiuto il crivello pieno d'acqua mostrato in grande evidenza, crivello che è noto come l'attributo di Tuccia, la vestale romana che, accusata di aver mancato al voto di verginità, per scagionarsi prese appunto un crivello e corse al Tevere, invocando la dea Vesta affinché garantisse la sua innocenza permettendole di portare l'acqua attinta nel fiume fino al tempio senza che uscisse dai fori, cosa che prodigiosamente avvenne. Tale riconoscimento è determinante perché consente ora di identificare la tavola di Palazzo Taverna con la "Tucia Vergine vestale che porta l'acqua col Cribro in mano di (...) Moretto" ricordata nel 1592 dal Morigia nel palazzo di Prospero Visconti a Milano, donde in epoca imprecisata dovette passare ai Taverna che dopo il 1888 la portarono a Roma.¹⁹⁾

L'episodio della vestale Tuccia è narrato da diversi scrittori della classicità, da Tito Livio a Dionigi d'Alcarnasso a Plinio il Vecchio a Valerio Massimo, per passare poi nelle pagine di Sant'Agostino e, mille anni dopo, nei versi del Petrarca;²⁰⁾ cosicché alla fine del Cinquecento il Ripa, ispirandosi alle immagini rinascimentali di Tuccia, assumerà il crivello — metafora fin troppo trasparente dell'integrità fisica della vestale — quale attributo della Castità che Tuccia venne ad impersonare.²¹⁾ Non sono rare infatti le raffigurazioni della vestale romana in epoca rinascimentale e barocca:²²⁾ se tuttavia ci si limita, conformemente a quanto qui più interessa, al Quattrocento e alla prima metà del Cinquecento, si rileva facilmente come la grande maggioranza delle immagini rappresenti Tuccia e la sua vicenda in forma prettamente narrativa. È questo il caso della piccola figura del Filarete sulla porta bronzea della Basilica di San Pietro, di una tavola di scuola del Pinturicchio apparsa a Londra presso Sotheby's nel 1932, della perduta storia graffita a Roma da Polidoro e Maturino su una facciata a Montecavallo, dell'ovale nel fregio della Sala delle Aquile in Campidoglio.²³⁾ Passando all'Italia settentrionale, narrative sono le rappresentazioni dipinte su fronti di cassone, come quella di scuola bolognese del 1460 circa ricordata dallo Schubring in collezione Lanckoroński a Vienna, quella di Matteo Balducci a Rouen, il tondo del Montagna nel Museo Poldi-Pezzoli e la tavola attribuita a Nicola Giolfino nella Galleria Tadini a Lovere;²⁴⁾ oppure ancora l'incisione da un disegno del Parmigianino siglata F.P. e quella riferita ad Antonio da Trento che presenta in controparte la composizione della prima, entrambe con la sola figura di Tuccia in cammino; nonché il piatto di maiolica dipinto intorno al 1530 da un "Maestro F.R." di Faenza, nel 1932 presso lo Schlossmuseum di Berlino.²⁵⁾ L'elenco si conclude con il perduto affresco dell'Amalteo nel demolito Palazzo del Consiglio dei Nobili a Belluno, il medaglione del Pordenone nel tamburo della cupola principale in Santa Maria di Campagna a Piacenza, la tela del Tintoretto oggi a Glasgow ed infine — per volgersi ad un'area culturalmente in stretto contatto con l'ambiente bresciano — il perduto chiaroscuro affrescato

da Marcello Fogolino nel cortile dei Leoni nel Palazzo del Buonconsiglio a Trento.²⁶⁾

Alcune immagini presentano invece Tuccia in una forma meno lontana da quella del Moretto, mostrandone la figura isolata e in piedi, ferma o che accenna appena all'atto del camminare; anche per esse, tuttavia, sarebbe alquanto fuori luogo una lettura intesa ad identificare direttamente il personaggio, sulla base del Ripa, come allegoria della Castità, scavalcando il vero soggetto che è e rimane la figura storica della vestale romana, *exemplum* — questo sì — della virtù in questione. Ci si riferisce all'incisione firmata da Nicoletto da Modena, che intorno al 1500 riutilizzò in controparte la 'Piccola Fortuna' di Dürer ponendo la figura, nuda e di spalle di tre quarti, su un lembo di terra circondato dalle onde di un fiume;²⁷⁾ al monocolo del Mantegna nella National Gallery di Londra, avente per *pendant* una 'Sofonisba' nell'atto di bere il veleno;²⁸⁾ alla tavola del Riccio, già attribuita al Beccafumi, sempre a Londra nel Victoria and Albert Museum. Anche quest'ultima ha un *pendant*, rappresentante una donna con una nave nelle mani: a partire dal Pope-Hennessy, i due dipinti — datati a verso la fine del terzo decennio del '500 — vengono solitamente designati, utilizzando l'*Iconologia* del Ripa, come la 'Castità' e la 'Confidenza', sebbene siano stati da più di uno studioso riconosciuti raffigurare Tuccia e Claudia Quinta.²⁹⁾ Claudia Quinta, nobile matrona romana ingiustamente accusata di adulterio, riconquistò reputazione e si procurò fama presso i posteri riuscendo miracolosamente, dopo aver pregato Cibele, a trainare legata alla sua cintola la nave che trasportava a Roma la statua della dea e che si era incagliata presso la foce del Tevere.³⁰⁾ La coppia di donne romane rappresentate dal Riccio, accomunate pertanto dalle virtù consimili di castità e di fedeltà coniugale, si inserisce perfettamente nel filone, assai coltivato a Siena fin dal Quattrocento, delle serie di ritratti di personaggi antichi celebri per le loro virtù, in particolare attinenti alla vita coniugale, solitamente commissionati ad uno o più pittori in occasione di matrimoni affinché servissero da modello per gli sposi: gli esempi più noti sono gli otto dipinti del cosiddetto ciclo Piccolomini, in uno dei quali Neroccio de' Landi ritrasse proprio Claudia Quinta, e le quattro donne famose eseguite dal Beccafumi verso il 1519, probabilmente per la camera di Francesco Petrucci.³¹⁾

Con ogni probabilità, fu proprio traendo spunto da immagini di Claudia Quinta come quelle di Neroccio e del Riccio che il Ripa, analogamente a quanto fece con Tuccia per la Castità, elaborò la sua descrizione della Confidenza;³²⁾ anzi, se per Tuccia il letterato perugino conservò la virtù inerente a quel personaggio, accennando al "gran caso, che successe alla Vergine Vestale", per Claudia Quinta egli utilizzò la propria fonte di ispirazione per l'allegoria di una virtù che non ha nulla a che fare con l'episodio di cui era stata protagonista la matrona romana, che non viene nominata affatto. La conseguente, ovvia corrispondenza fra il testo del Ripa e le figure del Riccio deve aver confortato, in questo caso come in innumerevoli altri, la cattiva abitudine — diffusa sino a non molti decenni or sono — di ricorrere alla tarda *Iconologia* per interpretare le immagini rinascimentali: tale corrispondenza, viceversa, altro non è che la riprova del metodo molte volte seguito dal letterato per comporre la sua opera, attingendo cioè a piene mani dal vastissimo patrimonio figurativo a lui disponibile e sottoponendolo ad un processo di astrazione e generalizzazione, con il risultato di codificare definitivamente un immenso repertorio sim-

bolico e di portare a termine il processo, già in atto da tempo, di irrigidimento delle connotazioni allegoriche connesse ai personaggi storici, leggendari e mitologici.

Proprio ad un momento di tale irrigidimento progressivo è da riferire la 'Tuccia' del Moretto, in cui la presentazione iconica della vestale sembrerebbe a prima vista far appunto prevalere l'interpretazione allegorica; ma la ricordata iscrizione, come del resto l'abito perfettamente reale sebbene moderno, induce a considerare senz'altro valida la diretta identificazione con il particolare personaggio storico.

Ma senza allontanarsi dall'area culturale del Moretto e senza superare di molto la metà del Cinquecento, è possibile rinvenire una raffigurazione di Tuccia in cui la medesima presentazione iconica della figura assume caratteri tali da rendere equivalente, se non addirittura dominante, la lettura allegorica: si tratta del dipinto, conosciuto appunto come la 'Castità', di Giovan Battista Moroni nella National Gallery di Londra.³³⁾ L'immagine del Moroni è infatti testimonianza di una fase più avanzata della graduale cristallizzazione cui sopra si accennava, dove si giunge di fatto, già alcuni decenni prima della codificazione del Ripa, ad una sostanziale ambivalenza del personaggio: in tale direzione conducono il termine "Castitas" che, al nominativo, apre l'iscrizione del cartiglio scolpito sulla pietra sotto il piede destro della figura, e lo stesso abito che, nonostante appaia specie nelle calzature un'imitazione dell'antico, nel lasciare il seno scoperto — fatto del tutto incongruo per una vestale — denuncia di essere completamente immaginario e lascia trasparire un'assimilazione, sul piano schiettamente allegorico, del tema della castità a quello della *nuda veritas*.

Non basta: la 'Tuccia-Castità' del Moroni rivela essere ispirata proprio alla tavola di Palazzo Taverna. Pur trasformandone l'abito, dalla figura del suo maestro il pittore bergamasco riprese la posizione seduta, la testa inclinata, una gamba — qui la destra — sollevata e il piede in analogo scorcio; praticamente uguale è poi il crivello metallico. Il dipinto del Moroni, che non si peritò di copiare talvolta interi brani delle opere sacre del Bonvicino per le sue pale d'altare, è datato alla seconda metà del sesto decennio del Cinquecento, e la sua evidente derivazione dalla tavola del Moretto qui pubblicata offre una conferma alla datazione proposta per quest'ultima a verso il 1540: il Moroni entrò infatti nella bottega del maestro bresciano fra il 1532 e il 1534, per concludere probabilmente il suo apprendistato verso il 1542-1544.

Come si è accennato, anche nella 'Tuccia-Castità' del Moroni appare un'iscrizione latina, visibile sulla tabella su cui appoggia il piede; la scritta "CASTITAS / INFAMIAE NVBE / OBSCVRATA / EMERGIT" è tratta, con la sola variante del tempo nella voce verbale, dal testo di Valerio Massimo, a riprova della fonte tenuta presente dalla committenza.³⁴⁾ L'enorme diffusione dell'opera dello scrittore romano nel Rinascimento la rende la fonte principale per almeno buona parte delle raffigurazioni di Tuccia e della sua storia sopra elencate.³⁵⁾ Accanto a Valerio Massimo, va però evidenziata l'importanza, particolarmente rilevante per più d'una delle rese narrative della vicenda, dei *Trionfi* del Petrarca, ma non tanto dei pochi versi del poeta quanto dell'ampio commento del senese Bernardo Licinio, stampato numerose volte a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento, dov'è introdotta la figura del sacerdote che giudica la vestale ingiustamente accusata: tale figura non appare infatti in nessuna delle fonti classiche.³⁶⁾

Tuttavia, per quanto riguarda la Tuccia del Moretto i testi di Valerio Massimo e forse del Petrarca non esauriscono il novero delle fonti tenute in considerazione dall'ignoto committente. Lo dimostrano le parole dell'iscrizione "PVDICITIAE TESTIMONIUM", che si ritrovano infatti identiche nel *De civitate Dei* agostiniano. Esse non compaiono però a proposito di Tuccia ma appena una riga sopra, a conclusione del racconto del miracolo di cui fu protagonista Claudia Quinta: "navem qua simulacrum matris Phrygiae vehebatur tantis hominum boumque conatibus immobilem redditam una muliercula zona alligatam ad suae pudicitiae testimonium movit et traxit". Infatti, nel testo agostiniano gli episodi di Claudia Quinta e di Tuccia, ricordati insieme con altri famosi prodigi del mondo pagano per sottolineare la loro inferiorità per valore e grandezza ai miracoli compiuti dal popolo di Dio, si succedono immediatamente l'un l'altro: la circostanza, sia detto per inciso, può anche contribuire a spiegare la frequente presenza abbinata delle due eroine nelle immagini, a cominciare dalla coppia di tavole del Riccio nel Victoria and Albert Museum.³⁷⁾ Comunque sia, a dimostrare che il caso del dipinto morettiano non è unico soccorre il monocoloro del Pordenone in Santa Maria di Campagna a Piacenza, che inserisce il miracolo della vestale entro un programma iconografico fondato, secondo la ricostruzione della Biscontin, proprio sul *De civitate Dei*.³⁸⁾

L'ispirazione, da parte dell'ignoto committente del quadro di Palazzo Taverna, a Sant'Agostino come ed anche più che a Valerio Massimo testimonia ancora una volta, in modo non contraddittorio rispetto alla produzione del Moretto quasi esclusivamente volta — a parte i ritratti — ad opere di soggetto sacro, la cultura dell'ambiente in cui l'artista operava: una cultura fortemente religiosa che, anche quando si trovava ad affrontare personaggi e temi tratti dal mondo antico, non tralasciava di verificare la presenza e il significato da essi assunto nella letteratura cristiana medioevale e moderna.

La 'Vestale Tuccia' "pudicitiae testimonium" di Palazzo Taverna viene così ad arricchire e ad articolare lo sparuto numero di dipinti del Moretto la cui interpretazione non si risolve del tutto nell'analisi del tema sacro o nella semplice identificazione del personaggio ritratto, dipinti che nella vasta produzione del Bonvicino sembrano addensarsi giusto intorno al 1540: si pensi in particolare al raffinato 'Ritratto del conte Ferdinando Martinengo' della National Gallery di Londra, opera che la scritta greca prova essere con ogni probabilità un dono di fidanzamento o di nozze³⁹⁾ — la medesima eventualità non è da escludere, dato il soggetto, anche per la tavola qui pubblicata — ed alla stessa 'Salomè' della pinacoteca Tosio-Martinengo che, eroicamente isolata sul fondo scuro con lo scettro in mano e un albero di alloro alle spalle, è denotata dalla solenne iscrizione: "QVAE SACRĀ JOANIS / CAPVT SALTANDO / OBTINUIT".

Dicembre 1987

1) Il quadro (olio su tavola, cm 113 × 84) è formato da due tavole affiancate per lungo, lievemente imbarcate; la superficie pittorica, in buono stato di conservazione generale nonostante la sporcizia, non mostra alcuna traccia di restauri recenti e presenta qualche piccolo sollevamento di colore e un accenno di frattura in corrispondenza della giunzione delle due tavole. Sul retro appare il numero "109". Insieme con numerosi altri del medesimo appartamento, il dipinto è stato fotografato nel 1968-69 dal Gabinetto Fotografico Nazionale (foto n. E 63862); ne è stato concesso il prestito alla mostra sul Moretto organizzata a Brescia nell'estate 1988. Ringrazio Claudio Strinati per aver richiamato il quadro alla

mia attenzione, Gaetano Panazza, Gian Ludovico Masetti Zannini, Roberto Guerrini e Paola Ferraris per i preziosi suggerimenti. Un ringraziamento particolare va poi ad Augusto Gentili, che mi ha insegnato a non accontentarmi mai delle soluzioni più ovvie.

2) Il palazzo di Monte Giordano fu venduto nel 1688 da Flavio Orsini, ultimo dei duchi di Bracciano, ai fratelli Pietro e Antonio Gabrielli romani; nel 1888, estinti i Gabrielli, il complesso pervenne ai conti Taverna di Milano, che verosimilmente portarono dalla Lombardia il quadro. L'8 marzo 1945 donna Lavinia Taverna sposò il marchese Federico Gallarati Scotti (cfr. P. PECCHIAI, *Palazzo Taverna a Monte Giordano*, Roma 1963; G. TORSSELLI, *Palazzi di Roma*, Milano 1965, pp. 280 e 281; V. GOLZIO, *Palazzi romani dalla rinascita al neoclassico*, Bologna 1971, pp. 157-159; C. PIETRANGELI, *Guide rionali di Roma. Rione V - Ponte*, Parte II, Roma 1973, pp. 32-42).

3) Sulle firme del Moretto, cfr. G. GRONAU, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXV, Leipzig 1931, pp. 140-142.

4) La letteratura su Alessandro Bonvicino detto il Moretto (circa 1492-1554) è assai vasta. Rinviamo alla voce di A. OTTINO DELLA CHIESA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma 1970, pp. 472-476 per la bibliografia fino a quella data in cui spiccano i vari studi di Camillo Boselli, si segnalano in seguito S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth 1971, pp. 367-372; G. PANAZZA, *I precedenti bresciani del Caravaggio*, in *Novità sul Caravaggio*, Milano 1975, pp. 163-174; IDEM, *La presenza a Bergamo di Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 81-93; V. GUAZZONI, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981, con nuove aperture sul mondo culturale del pittore; e infine il recente *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano 1986.

5) Scrisse del Moretto G. LANZI (*Storia pittorica della Italia*, ed. cons. Bassano 1809, III, p. 129): "Poco adopera ne' panni l'azzurro; più gradisce di unire insieme in un quadro varie specie di rossi e di gialli, e così di altri colori".

6) C. BRANDI, *Disegno della pittura italiana*, Torino 1980, p. 368.

7) Già il VASARI annotava (G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*..., ed. cons. a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, VI, p. 506): "si diletto molto costui di contrafare drappi d'oro, d'argento, velluti, damaschi, altri drappi di tutte le sorti, i quali usò di porre con molta diligenza addosso alle figure".

8) Sulla questione cfr. il celebre saggio di R. LONGHI, *Questi caravaggeschi. II - I precedenti*, in *Pinacotheca*, I, 1928/29, pp. 258-320, in particolare fino a p. 275, ed anche PANAZZA, *I precedenti bresciani...*, cit.

9) L'espressione è di C. BOSELLI, *Il Moretto*, supplemento ai *Commentari dell'ateneo di Brescia*, 1954, p. 54. Dal canto suo, G. FIOCCO (*Un'opera giovanile del Moretto*, in *Bollettino d'Arte*, XXXIV, 1948, p. 331) parlava di una "sognante pigrizia nel muovere i corpi, e ritmi lenti, e solenni".

10) È utile ricordare quanto ebbe a scrivere C. BOSELLI (*Asterischi morettiani*, in *Arte Veneta*, II, 1948, p. 92): "di fronte a un'opera del Moretto, salvo eccezioni, ci si sente a disagio se si vuole datarla".

11) La 'Madonna in trono con i Santi Andrea, Eusebia, Domno e Domneone' del Bonvicino in Sant'Andrea a Bergamo, che nel Seicento L. SCARAMUCCIA (*Le finezze de' Pennelli italiani*, Pavia 1674, p. 131) trovava "più che mai adorna della sua solita fierezza di colorito", è stata documentata al 1537 da M.C. RODESCHINI, *Note sulle due pale del Moretto a Bergamo*, in *Notizie da Palazzo Albani*, X, 1981, 2, pp. 23-34. Sulla pala, oltre all'analisi del PANAZZA, *La presenza a Bergamo...*, cit., p. 91, nota 2, cfr. le interessanti considerazioni del GUAZZONI, *op. cit.*, pp. 39 e 40.

12) Sulla pala Rovelli, proveniente da Santa Maria dei Miracoli, cfr. fra l'altro BOSELLI, *Il Moretto*, cit., pp. 101-103 e GUAZZONI, *op. cit.*, p. 40.

13) La pala di Marmentino è da porsi poco prima del 1540: cfr. GUAZZONI, *op. cit.*, p. 51.

14) Sul 'Sant'Antonio da Padova', cfr. per esempio F. LECHI, G. PANAZZA, *La pittura bresciana del Rinascimento*, Bergamo 1939, p. 131.

15) Sulla posizione della Santa Cecilia nella pala veronese cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, tomo 4, Milano 1929, p. 176, che più avanti (p. 185) critica la fase ultima del pittore, in cui egli "si studia di ottenere movimento, piegando, ripiegando figure, sbracciandole (...) ha bisogno di piegare, di assidere, d'inginocchiare i Santi e le Sante, da una parte e dall'altra, sul suolo". Sulla 'Madonna con i Santi Zeno, Bartolomeo e Girolamo' nella parrocchiale di Calvisano, databile a poco dopo il 1545, cfr. BOSELLI, *Asterischi...*, cit., p. 89 e GUAZZONI, *op. cit.*, p. 46.

16) Di "esangue Erosiade (sic), linfatica Fede", parlava il Boselli (Il Moretto, cit., p. 103). Mentre la "Salomé" è datata intorno al 1540 o poco dopo, a circa il 1550 sono riferite la "Fede" (GUAZZONI, op. cit., pp. 51 e 52) e parimenti il "Cristo e angelo" Tosio-Martinnengo e l'"Ecce Homo" di Napoli, nei quali R. BOSSAGLIA (La pittura del Cinquecento, in Storia di Brescia, II, Brescia 1963, p. 1081) scorge un influsso di Dürer.

17) Sulla questione cfr. le sintesi della BOSSAGLIA, op. cit., pp. 1077 e 1078 e del FREEDBERG, op. cit., pp. 371 e 372.

18) Assai discussa è infatti l'attribuzione, sostenuta da Fenaroli, Fiocco, Suida e Gombosi, della "Venere con amorino" già nella collezione Tempini a Brescia: se per il BOSELLI (Asterischi..., cit., p. 98), essa è "povera cosa", la BOSSAGLIA (op. cit., p. 1083) non esclude l'autografia, mentre il GUAZZONI (op. cit., p. 40 n. 30) la ritiene opera di bottega.

19) P. MORIGIA, Historia dell'antichità di Milano, Venezia 1592, p. 593. L'identificazione esclude quella con "la imagine della Castità del Moretto cosa nobilissima" veduta "sotto la Cantoria" dell'organo in San Giovanni Evangelista a Brescia intorno alla metà del Seicento da Bernardino Faino (Catalogo delle chiese di Brescia, ed. a cura di C. Boselli, supplemento ai Commentari dell'ateneo di Brescia, 1961, p. 60). Per contro, non è da escludere che quest'ultima sia in realtà la "Castità" di Giovan Battista Moroni oggi nella National Gallery di Londra (vedi più avanti nel testo). Debbo queste preziose segnalazioni a Valerio Guazzoni e ad Alessandro Morandotti.

20) Livio ricordava la vestale nel perduto libro XX delle Storie: "Tuccia, virgo Vestalis, incesti damnata est" (Periochae ex lib. XX). DIONIGI D'ALICARNASSO, Ρωμαϊκή Αρχαιολογία, II, 69, 1-3, a proposito delle manifestazioni della dea Vesta. PLINIO il VECCHIO, Naturalis historia, XXVIII, 12, in merito agli effetti delle invocazioni e delle formule magiche: "extat Tucciae Vestalis incesti deprecatio qua usa aquam in cribro tulit". VALERIO MASSIMO, Factorum et dictorum memorabilium libri IX, VIII, I, Absol. 5, riguardo alle ragioni per cui gli accusati furono assolti o condannati: "Eodem auxiliii genere Tucciae virginis Vestalis incesti criminis reae castitas infamiae nube obscurata emersit. Quae conscientia certa sinceritatis suae spem salutis ancipiti argumento ausa petere est; arrepto enim cribro 'Vesta' inquit 'si sacris tuis castas admovi manus, effice ut hoc hauriam e Tiberi aquam et in aedem tuam perferam'. Audaciter et temere iactis votis sacerdotis rerum ipsa natura cessit" (cfr. F. MÜNZER, in Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, VII A, 1, Stuttgart 1939, coll. 768-770, s.v.). AGOSTINO, De civitate Dei, X, 16, cita l'episodio di Tuccia insieme con altri eventi miracolosi del mondo pagano: "virgo Vestalis de cuius corruptione quaestio vertebatur aqua impleto cribro de Tiberi neque perfluente abstulit controrsiam". F. PETRARCA, Trionfi, Triumphus pudicitiae o castitatis, 148-151: "Fra l'altre la vestal vergine pia / che baldanzosamente corse al Tibro / e, per purgarsi d'ogni fama ria, / portò dal fiume al tempio acqua col cribro". J. HALL, Dictionary of Subjects and Symbols in Art, London 1974, p. 314, s.v. Tuccia, osserva che la vestale, come Minerva, Ebe ed altre figure analoghe, fu utilizzata come mezzo per la ritrattistica femminile con l'implicazione che la dama effigiata ne condivideva le virtù.

21) Cfr. G. DE Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane, Genève 1958-59, col. 369, s.v. Tamis; C. RIPA, Iconologia, Roma 1593, p. 39 (ed. Roma 1603, p. 66): "CASTITÀ - Donna, vestita di bianco, si appoggi ad una Colonna, sopra la quale vi sarà un Crivello pieno d'acqua; In una mano tiene un ramo di Cinnamomo; nell'altra un vaso pieno d'Anella. Sotto alli piedi un Serpente morto, & per terra vi saranno denari, & gioie. Vestesi questa donna di bianco, per rappresentare la purità dell'animo, che mantiene questa virtù; & s'appoggia alla Colonna, perche non è finto, & apparente, ma durabile, & vero. Il Crivello sopra detta Colonna, per lo gran caso, che successe alla Vergine Vestale, è indicio, o simbolo di castità. Il Cinnamomo odorifero, & pretioso, dimostra, che non è cosa della castità più pretiosa, & soave; & nascendo quest'albero nelle rupi, & fra le spine, mostra, che fra le spine della mortificazione di noi stessi nasce la castità, particolarmente la verginale. Le Anella sono indicio della castità matrimoniale. Il serpente è la concupiscenza, che continuamente ci stimola per mezzo d'amore. Le Monete, che si tiene sotto a' piedi, danno segno, che il fuggir l'avarità è conveniente mezzo per conservare la castità". Seguono altre tre possibili rappresentazioni della Castità, prive di riferimenti interessanti in questa sede.

22) Cfr. A. FIGLER, Barockthemen, ed. Budapest 1974, II, pp. 346 e 347, che elenca ben 44 esempi.

23) L'opera di scuola del Pinturicchio figura nel catalogo Moray and Other Collections Sale, Sotheby's, London, 9 giugno 1932, p. 34 n. 91 (venduta a Coulette per 46 sterline: una fotografia è presso la Frick Art Reference Library a New York). La storia di Polidoro e Maturino è citata dal VASARI, op. cit., ed. Milanese, V, p. 146: "quando Tuzia vestale porta dal Tevere al tempio l'acqua nel cri-

vello". Sull'anonimo fregio della Sala delle Aquile (1538-1554 circa) in Campidoglio, C. PIETRANGELI, La sala delle aquile, in Capitolium, XLI, 1966, pp. 90-95.

24) La ripetuta presenza su fronti di cassone dell'episodio di Tuccia ne mostra la convenienza ad oggetti di carattere nuziale. Sui cassoni citati cfr. P. SCHUBRING, Cassoni, Leipzig 1915, I, p. 350 nn. 551-553, p. 343 n. 516 e pp. 364-365 nn. 630-632, nonché L. PUPPI, Bartolomeo Montagna, Venezia 1962, pp. 110 e 111, e M. REPETTO CONTALDO, Novità e precisazioni su Nicola Giolfino, in Arte Veneta, XXX, 1976, pp. 73-80, in particolare p. 76. Il dipinto del Montagna, databile verso il 1492, è affiancato da un pendant con l'episodio, anch'esso tratto dalla storia romana ed incentrato sul tema della castità, di Duilio e Bilia: la fonte diretta è però individuabile in GIROLAMO, Adversus Jovinianum, I, 46, che qualifica Bilia come donna di grande pudicitia (cfr. G. FRIZZONI, Spiegazioni di un soggetto allegorico nel Museo Poldi Pezzoli in Milano, in Arte e Storia, 1887, p. 194; T. BORENIUS, The Painters of Vicenza 1480-1550, London 1909, pp. 66 e 67).

25) L'incisione segnata F.P. da parte di un gruppo di 26 che un ignoto artista, verosimilmente della scuola del Parmigianino, ricavò da disegni del maestro: cfr. A. BARTSCH, Le peintre graveur, ed. Leipzig 1870, XVI, pp. 4, 5 e 26 n. 23 e The Illustrated Bartsch, 32, New York 1979, p. 33 n. 23. Dallo stesso disegno del Parmigianino deriva il chiaroscuro di Antonio Fantuzzi da Trento: cfr. BARTSCH, op. cit., XII, pp. 14-15 e 142-143 n. 2 e The Illustrated Bartsch, 48, New York 1983, p. 237 n. 2. Nei casi in cui il Fantuzzi e l'anonimo autore delle incisioni siglate F.P. riproducono la medesima invenzione del Mazzola, questa è resa nell'uno in controparte rispetto all'altro; nel caso del "San Filippo", di cui ci è nota l'acquaforte autografa del Parmigianino (BARTSCH, op. cit., XVI, p. 11 n. 9 e The Illustrated Bartsch, cit., 32, p. 15 n. 9), l'incisione F.P. mostra la stessa direzione, mentre quella del Fantuzzi è invertita. Il FIGLER (op. cit., loc. cit.) segnala inoltre, relativamente al XVI secolo, altre rappresentazioni incise di Tuccia spettanti alla scuola di Marcantonio, a Vincenzo Caccianemici, a Bernardino Campi e a Luca Bertelli. Sul piatto di maiolica, cfr. B. RACKHAM, G. BALLARDINI, Il pittore di maiolica "F.R.", in Bollettino d'Arte, XXVI, 1932-33, p. 398 n. 8.

26) Sull'opera dell'Amalteo (1529), nota attraverso l'incisione di Melchiorre Toller, cfr. C. FURLAN, Temi profani nell'Amalteo, catalogo della mostra, Spilimbergo 1980, pp. 13-26; sull'immagine del Pordenone (1530-36 circa), identificata con la storia di Tuccia da M. Donato, cfr. R. GUERRINI, Temi profani e fonti letterarie classiche tra Pordenone e Amalteo, in Il Pordenone, Atti del convegno internazionale di studio, Pordenone 1985, pp. 67-71 (sul fregio a cui il tondo appartiene, cfr. J. BISCONTIN, Il fregio del Pordenone in S. Maria di Campagna a Piacenza, in Prospettiva, 1980, 20, pp. 58-69); sul quadro del Tintoretto (1545 circa), vedi R. PALLUCHINI, P. ROSSI, Tintoretto, Milano 1982, I, p. 147 n. 98; sull'affresco del Fogolino (1531-35), descritto nel Cinquecento come "la vestal verginella, / che col cribro pien d'acqua al tempio corre", A. MORASSI, I pittori alla corte di Bernardo Clesio a Trento - III. Marcello Fogolino, in Bollettino d'Arte, IX, 1929-30, p. 358; E.A. BERTOLUZZA, Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento, Trento 1984, II, p. 82 e E. CHINI, F. DE GRAMATICA, Il "Magno Palazzo" di Bernardo Cles Principe Vescovo di Trento, Trento 1985, pp. 29 e 47.

27) A.M. HIND, Early Italian Engraving, V, London 1948, p. 134 n. 99; The Illustrated Bartsch, cit., 25, tomo II, commento alle tavole, a cura di M.J. Zucker, New York 1984, p. 246 n. 111. Sulla "Piccola Fortuna" (1495-97 circa) cfr. BARTSCH, op. cit., VII, pp. 92 e 93 n. 78 e The Illustrated Bartsch, 10, New York 1980, p. 70 n. 98.

28) Sui monocromi, datati intorno al 1500, cfr. N. GARAVAGLIA, L'opera completa del Mantegna, presentazione di M. Bellonci, Milano 1967, p. 120 nn. 97 e 98 e R. LIGHTBOWN, Mantegna, Oxford 1986, p. 450 nn. 54 e 55, secondo il quale anche Sofonisba sarebbe eroina della castità. Degna di nota è invece l'affermazione dello studioso per cui la popolarità delle due donne nell'Italia del XV secolo era probabilmente dovuta all'essere menzionate nei Trionfi del Petrarca, Sofonisba in quello dell'Amore (II, vv. 81-87), Tuccia in quello della Castità (vv. 148-151). Su Sofonisba, cfr. LIVIO, XXX, 15; FIGLER, op. cit., II, pp. 433-435; HALL, op. cit., p. 287; sulla presenza di Tuccia nel Petrarca si tornerà più avanti.

29) J. POPE-HENNESSY, Beccafumi in the Victoria and Albert Museum, in The Burlington Magazine, LXXVI, 1940, pp. 110-123 e E. BACCHESECHI, L'opera completa del Beccafumi, presentazione di G. Briganti, Milano 1977, p. 111 nn. 199 e 200, in ambedue come "Castità" e "Confidenza"; come "Tuccia" e "Claudia Quinta" in FIGLER, op. cit., II, pp. 346 e 347, 309 e 310, che include le due immagini negli elenchi relativi alle due donne romane, e in V. TÁTRAJ, Il maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mercanti dimenticata, in Acta Historiae Artium, 1979, pp. 27-66, in particolare p. 47. Così il RIPA (op. cit., ed. 1593, p. 45; ed. 1603, p. 82) descrive la Confidenza: "Donna, con li capelli sparsi; con

ambidue le mani sostenenti una Nave. La confidenza porta seco la cognizione dell'imminente pericolo, & la salda credenza di doverne scampar libero. & senza queste due qualità varierebbe nome, & cangierebbe l'esser suo. però si dipinge con la Nave, che è segno di confidenza. con la Nave i naviganti ardiscono di praticare l'onde del Mare, le quali solo con la facilità del perpetuo moto par che minaccino ruina, morte, & estermio all'huomo, che, quando passa la terra, esce fuore de' suoi confini. A questo proposito disse Horatio nella 3. Ode del primo libro: *Illi robur, & as triplex/ Circa pectus erat, qui fragilem truci/ Commisit pelago ratem/ Primus: et poi: Quem mortis timuit gradum?* con quel che segue".

30) Claudia Quinta è ricordata da LIVIO (XXIX, 14, 10-14) e CICERONE (*De Haruspicum responso*, 13, 27) tra le matrone che accolsero a Roma la statua di Cibele, onde la sua pudicizia, prima messa in dubbio, divenne famosa, mentre l'avvenimento miracoloso che la vide protagonista è ampiamente narrato da OVIDIO (*Fasti*, IV, vv. 291-348) e ad esso accennano PLINIO (*Naturalis Historia*, VII, 120-35) e nel III secolo SOLINO (*Collectanea*, I, 126). VALERIO MASSIMO (I, 8, 11) e TACITO (*Annales*, IV, 64,3) riferiscono invece come la statua di Claudia Quinta, posta nel vestibolo del tempio di Cibele, sfuggì intatta a due incendi. SVETONIO (*De vita Caesarum, Tiberius*, 2) contrappone la Claudia del miracolo della nave ad un'altra Claudia, questa processata per lesa maestà, alla quale dedica un paragrafo anche Valerio Massimo (VIII, 1, *Damn*. IV). Nell'anonimo *De viris illustribus*, (46) la matrona che trainò la nave con la statua di Cibele diventa invece una "Claudia virgo vestalis": una vestale di nome Claudia è peraltro ricordata da CICERONE (*Pro Caelio*, 14, 34) e da Valerio Massimo (V, 4, 6) per aver salvato il padre Appio Claudio Pulcro, mentre celebrava il trionfo, dall'assalto del tribuno della plebe. Il miracolo della nave riappare quindi nel *De civitate Dei* (X, 16), dove la protagonista è una non meglio precisata "muliercula" (vedi la citazione completa più avanti nel testo) e infine nel Boccaccio del *De mulieribus claris*, che oltre alla "Claudia Quinta romana" della nave di Cibele, la cui temerarietà viene apertamente disapprovata (cap. LXXVII), celebra la "Claudiam vestalem virginem" figlia di Appio Claudio (cap. LXII). Su Claudia Quinta cfr. F. MÜNZER, in *Paulys Realencyclopädie...*, cit., III, 2, 1899, col. 2899 n. 435.

31) Sul ciclo Piccolomini eseguito da vari autori fra il 1494 e il 1500, cfr. il completo studio del TÁTRAI, *op. cit.*, che si sofferma anche sugli altri cicli senesi analoghi (pp. 46-49); sulla tavola di Neroccio cfr. anche G. COOR, *Neroccio de' Landi*, Princeton 1961, pp. 94-97 e 190 n. 61, e F. RUSK SHAPLEY, *National Gallery of Art, Catalogue of the Italian Paintings*, Washington 1979, pp. 345-347 n. 12 e p. 544. Sulle quattro donne famose del Beccafumi cfr. BACCHESCHI, *op. cit.*, p. 89 nn. 29-32 e, in particolare sulla Tanaquilla, R. GUERRINI, *La figura di Tanaquilla in un dipinto del Beccafumi con distico latino. Ricerca sulle fonti letterarie classiche*, in *Athenaeum*, 1980, pp. 159-164. Oltre che dal Riccio, la storia di Claudia Quinta fu abbinata a quella di Tuccia da Polidoro e Maturino sulla facciata di Montecavallo (VASARI, ed. Milanese, cit., p. 146: "...e quando Claudia tira la nave con la cintura") e nel fregio della sala delle Aquile in Campidoglio (PIETRANGELI, *La sala...*, cit., loc. cit.), nonché dal Montagna, se il cassone per cui dipinse i tondi con "Claudia Quinta" e "Le nozze di Antiocho e Stratonice" oggi nello Ashmolean Museum di Oxford (cfr. SCHUBRING, *op. cit.*, p. 365 nn. 634 e 635; E.K. WATERHOUSE, *Two Panels from a Cassone by Montagna in the Ashmolean Museum*, in *The Burlington Magazine*, LXXXIX, 1947, pp. 46-49; PUPPI, *op. cit.*, pp. 116 e 117) faceva serie con il cassone cui spettano i tondi con "Tuccia" e "Duiilio e Bilia" nel Poldi Pezzoli (il diametro delle due coppie è pressoché uguale: cm 30 contro cm 29). La vicenda fu rappresentata anche dal Garofalo in un dipinto oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, a pendenti in un "Pico trasformato in picchio" (A. NEPPI, *Il Garofalo*, Milano 1959, pp. 32 e 33), ed appare in una xilografia illustrante il *De mulieribus claris* nell'edizione stampata ad Ulma nel 1473. Per un equivoco risalente con ogni probabilità al *De viris illustribus*, sostenuto anche dalla frequente contiguità con la vestale Tuccia, Claudia Quinta è spesso definita vestale: così in PIGLER, *op. cit.*, II, pp. 309 e 310, s.v.; TERVARENT, *op. cit.*, col. 336, s.v. *Sceptre*; e Hall, *op. cit.*, p. 70, s.v.; e sebbene la maggior parte delle immagini sopra citate la rappresenti elegantemente vestita e quindi come matrona — relativamente alla tavola di Neroccio, il fatto è messo in evidenza dal TÁTRAI (*op. cit.*, pp. 28 e 29), e si noti che il Vasari, descrivendo gli affreschi di Polidoro e Maturino, dica "Tuzia vestale", ma solo "Claudia" — come vestale questa sembra apparire nel quadro del Garofalo, mentre nella tavola del Riccio e nell'ovato della Sala delle Aquile il personaggio reca lo stesso semplice abito di Tuccia.

32) Il TERVARENT (*op. cit.*, coll. 282-283, s.v. *Navire*, II), pur senza collegare la "Confidenza" del Riccio all'episodio di Claudia Quinta, ha il merito di aver supposto che quel dipinto poté ispirare il Ripa.

33) Sul quadro (olio su tela, cm 151 x 86,4) cfr. C. GOULD, *National Gallery Catalogues - The Sixteenth-Century Italian Schools*,

London 1975, p. 170 n. 3123 e M. GREGORI, *Giovan Battista Moroni, in I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, p. 277 n. 128, che lo riferisce agli anni 1555-57 e giustamente osserva: "Nella presentazione isolata e non già nella narrazione della sua storia (che si trova nella pittura veronese dalla fine del '400), la Vestale appare qui come la personificazione della Virtù per cui si distinse e può intendersi anche come la rappresentazione della Castità". La Gregori sembra rispondere indirettamente al Gould, per il quale "it is hardly possibile to settle the academic question whether the subject of no. 3123 is 'The Vestal Tuccia' or 'Chastity in general, symbolized by the Vestal Tuccia'" in realtà, si è cercato qui di dimostrare, la questione è tutt'altro che accademica.

34) Vedi il testo di Valerio Massimo citato in nota 19.

35) Sulla fortuna di Valerio Massimo nel Rinascimento cfr. gli studi citati del Guerrini ed ancora, dello stesso autore, *Dal testo all'immagine. La "pittura di storia" nel Rinascimento, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 43-82. Lo studioso non cessa di sottolineare l'importanza, per gli artisti del tempo, del commento di Oliberius da Arzignano: limitatamente a Tuccia, però, tale commento non introduce elementi di particolare interesse.

36) Cfr. per esempio l'edizione milanese del 1512: *Opera del preclarissimo Poeta Miser Francesco Petrarca con li commenti sopra li Triumpho: Soneti: et Canzone historiate et Nouamente corette per Miser Nicolo Peranzone con molte acute et eccellente additione. Miser Bernardo Lycinio sopra li Triumpho (...)*, p. XLIII. Al commento di Bernardo Licinio o Illicino accenna il Tátrai (*op. cit.*, p. 46). Fra le immagini con la storia di Tuccia sopra elencate nel testo, la vestale appare di fronte al sacerdote-giudice nella tavola di scuola del Pinturicchio già a Londra, nella fronte di cassone bolognese della collezione Lanckoroński a Vienna, in quella del Giolfino a Lovere, nel perduto affresco dell'Amalteo a Belluno e nel tondo del Pordenone a Piacenza. Si osservi inoltre la particolare somiglianza compositiva fra quest'ultimo e la fronte di cassone bolognese.

37) AGOSTINO, *De civitate Dei*, X, 16. Sulle altre immagini abinate di Claudia Quinta e Tuccia, vedi nota 30.

38) BISCONTIN, *op. cit.* La connessione tra il medaglione con "Tuccia" e il *De civitate Dei* è acutamente rilevata dal Guerrini, *Temi profani*, cit., p. 69. A conclusione dell'indagine sulle possibili fonti letterarie del quadro di Palazzo Taverna giova segnalare un'ulteriore opera in cui la vestale Tuccia è menzionata, anche qui accanto a Claudia Quinta: si tratta del *Defensorium inviolate virginittatis beatae Mariae* del domenicano Francesco di Retz (circa 1343-1427), compilato al principio del XV secolo e noto attraverso una serie di versioni manoscritte e a stampa. L'opera, che ebbe una certa diffusione nel mondo germanico e conobbe varie edizioni fra il 1470 e la fine del secolo — una di esse fu pubblicata a Saragozza — è un repertorio di esempi in versi latini e più tardi anche in tedesco, in genere accompagnati da immagini. Gli esempi, variamente riportati nelle differenti versioni, assommano a un totale di sessanta e si riferiscono ad eventi straordinari tratti dall'Antico Testamento, dalla storia, dalla leggenda e dalla natura allo scopo di dimostrare per via analogica la possibilità della concezione verginale di Maria. Tra essi figurano appunto prodigi di Tuccia e di Claudia Quinta, la cui fonte, espressamente riportata come per tutti gli altri esempi, è indicata per entrambi nel *De Civitate Dei*. Ovviamente non è possibile avanzare allo stato attuale alcuna ipotesi sull'eventuale influsso del *Defensorium* sulla "Tuccia" del Moretto come su ogni altra raffigurazione della vestale nell'arte italiana, dato che nulla si conosce circa la diffusione del repertorio in Italia; non si devono però dimenticare i documenti contattati, nella prima metà del Cinquecento, tra ambienti intellettuali della Repubblica di Venezia e cultura d'oltralpe. Sul *Defensorium*, cfr. J. VON SCHLOSSER, *Zur Kenntniss der künstlerischen Ueberlieferung in späten Mittelalter*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, pp. 287-313; F. ZÖPFL, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, coll. 1206-1218, s.v. *Defensorium* (e H.M. ERFFA, *ibidem*, coll. 788-791, s.v. *Claudia*); E.M. VETTER, in *Lexikon der christlichen Iconographie*, I, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1968, col. 499-503, s.v. *Defensorium* (e O. HOLL, *ibidem*, IV, 1972, col. 457, s.v. *Vestalininnen*). Inesatto è perciò quanto affermato dal Pigler per Tuccia e Claudia Quinta (*op. cit.*, II, pp. 346 e 309) e dallo Hall solo per la prima (*op. cit.*, p. 314) che esse sarebbero prefigurazione (*Vorbild*) della verginità di Maria.

39) Sul ritratto cfr. GOULD, *op. cit.*, pp. 156-158 n. 299 e soprattutto C. BOSELLI, *Noterella morettiana: il presunto Sciarra Martinengo di Londra e la sua datazione*, in *Arte Lombarda*, 1978, 49, pp. 83 e 84, che ha individuato il personaggio ritratto: il conte Fortunato Martinengo (1512-1552) — "umanista in rapporto col Bonfadio, col Dolce, coll'Aretino, col Doni; che fondò l'Accademia Bresciana dei Dubbiosi; che viaggiò a lungo in Europa e nel 1541 in Terra Santa" — che sposò nel 1542 Livia D'Arco, e a tale evento va collegato il ritratto.



ROMA, PALAZZO TAVERNA, COLLEZIONE GALLARATI SCOTTI – ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO:
LA VESTALE TUCCIA

