

14

*Estratto da*

# L'ARTE

**Anno III - Fasc. V-VIII (1900)**

HOEPLI, MILANO - DANESI, ROMA

COEDITORI



# I QUADRI DI SCUOLA ITALIANA

NELLA GALLERIA NAZIONALE DI BUDAPEST



NELLA Pinacoteca nazionale della bella capitale dell'Ungheria, le scuole pittoriche emiliane figurano degnamente. È Ferrara, la gran madre della pittura emiliana del Rinascimento, è rappresentata innanzi tutto da un compagno di Cosmè Tura, cioè da Michele Ongaro o Michele Pannonio.

*Michele dai unii* si ritrova per la prima volta a Ferrara nel 1415 intento a colorire uno stendardo;<sup>1</sup> e s'incontra di nuovo nel 1427, occupato a dipingerne un altro, tutto adorno delle imprese del marchese Lionello d'Este, cioè a diamanti e a margherite, il quale fu mandato al campo, alla gente d'arme, tra la quale militava, sotto gli ordini del condottiero Braccio da Montone, il futuro signor di Ferrara.<sup>2</sup> Dopo quasi vent'anni, il pittore s'incontra di nuovo occupato in un modesto lavoro, a dorare angioi di ottone eseguiti da Nicolò Baroncelli, dello scultore fiorentino che nella piazza di Ferrara eresse la statua equestre a Nicolò III d'Este.<sup>3</sup> Avendo poi Lionello d'Este commesso, per la cappella di Corte, al Baroncelli, sei angioi di ottone di tre diverse grandezze, e cioè due grandi, due mezzani e due piccoli, questi attese a lavorarli in cera dal 1443 al 1445, a gettarli e ritocarli nel 1446; e Michele Ongaro li dorò.<sup>4</sup> Non si

<sup>1</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Amministrazione, Leonello d'Este, Registro 1442-1444:

« 1415 intra e spexa a C<sup>e</sup> 123 Vno stindardo per taffeta roso e biancho pexa oncie 24.

« A M<sup>o</sup> Mechile dai unij per depinzere lo dito atute sue spexe de loro ariento e faturo . . . L. 60

« Oncie 19 di franza in lo dito lo quale fue fato aladiuixa di M<sup>o</sup> Vguzone la quale fue posta in campo quando lui la prixe dalo S. ».

<sup>2</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Amministrazione, Leonello d'Este, Registro 1442-1444:

« 1427 a C<sup>e</sup> 123.

« Vno stindardo de tafeta biancho pexa oncie 26 lo zenda.

« Aue M<sup>o</sup> Mechile depintore per depinzere lo dito adiamanti e malgarita de loro e da ariento atute sue spexe saluo ha di zendale e franza tasa per bennastri ducati 25 a soldi 41 per ducato. L. 51, soldi 5.

« Fue mandato in campo ale zente d'arme de lo S. ».

<sup>3</sup> A. VENTURI, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara* (*Rivista storica italiana*, vol. I, fascicolo IV, anno 1884).

<sup>4</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Registri di guardaroba, Creditori e debitori, 1445 f., a c. 98, retto.

« MCCCCXLVI.

« E di dito (ossia: 5 aprile) per folgij otozento doro batudo fino posto a ducati uno per centenaro a fol. 47 per ducato Aue mechile ongaro dipintore fige dare galioto per dorare quatro Anzolzj de otone de la Capela de lo signore de Corte de li quali folgij apare mandato n. 56 a c<sup>e</sup> 6. . . L. 9 — sol: 16 — den: —

« Fato In suma de folgij 1100 — apare posto In questo a c<sup>e</sup> 173 folgi 300 ».

[a c. 169 tergo]

« Adì 15 Nouembre

« Mechile Contrascrito de dare lire quatorlize soldi quatorlize marchesane per uigore de uno boletino per

supponga, per le umili commissioni a cui abbiamo accennato, che Michele Ongaro fosse pittore tenuto in poco conto, perchè tutti gli artisti, i principalissimi stessi della Corte, erano occupati anche in faccenduoie. Ettore de' Bonacossi, il maggior pittore ferrarese, precedente la generazione di Galasso, di Bono, di Cosmè e di Francesco del Cossa, dipinse uno stendardo; Cosmè Tura iniziò la operosa vita d'artista indorando cassette e dipingendole a fogliami, a imprese estensi e a melagrane. Nel 1447 Michele Ongaro ancora intende a una operazione poco significativa, <sup>1</sup> e cioè a colorire e ornare di stelle la coperta di tavole fatta ad un'ancona della cappella ducale; e finalmente nel 1450 si applica a decorare la volta della sagrestia della Cattedrale ferrarese, dove dipinge pure un Dio Padre con serafini e i santi Pietro e Paolo. <sup>2</sup> Il doratore, il decoratore sapeva anche dipingere figure, e le figure dipinse dei santi Domenico, Tommaso d'Aquino e Pietro martire, con angeli nella torre delle ore del castello di Ferrara; ed altre con la imagine di Gesù tra gli stemmi del Comune e del Capitano, sull'ingresso della

mj Zoane Antonio fatoge per la Contrascrita Ragione e sottoscrito e bolato con l'ordine.

« L.: 14 — sol: 14 — den: — ».

[a c. 169 tergo]

« XV Novembre.

« Mechile Ongaro dipintore de auere lire quatoridize soldi quatoridize marchesane zoe L. 14 soldi 5 per manifatura de Auere dorato da dipintore anzolj sie de otone zetadi de man de mastro Nicolo baronzeli postoge lo precio per galioto a ducati uno Luno a soldi 47 den: 6 per ducato. E soldi 9 marchesani per peze desdoto doro a den. 6 Luna posto de suo a compire de dorare diti Anzolj fati per uxo de lo altaro de la Capela de corte de lo signore de Li quali danarj apare mandato . . . L.: 14 — sol: 14 — den: — ».

[a c. 173 retto]

« E di 28 dito (ossia: 28 gmbre) per peze trezento doro batudo fino a ducati 10 per centenaro Aue mastro mechile ongaro dipintore per dorare duj Anzolj de otone Li quali fize nicolo baronzeli per uxo de la Capela de Corte de el signore e forno Li pizolj de lo quale oro apare mandato In summa de peze 1100 a cte — e peze 800 apare in questo a cte 98, a soldi 47, den: 6 per ducato. . . . L. 7, sol: 2 ».

<sup>1</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Registri di guardaroba 1447, Debitori e creditori G. a cte 35 retto;

« MCCCCXLVII

« E di 27 marzo per le infrascrite Robe Aue mechile ongaro per dare de uerde una gabietta dase che he jn la Capela del Signore, Jn la qual sta lo signore a holdire mesa dentro — uidelicet.

« per libre quatro de azuro uerde a soldi 7 per

« L.: 1, sol: 8; den: —

« per libre una de zalo . . . a soldi: —

« per . . . L.: — sol: 8; den: —

« de le quali Robe apare mandato n.º: 17.

« L.: 1 — sol: 16 — den: — ».

[a c. 36 tergo]

« Mechile ongaro Contrascrito de dare a di 28 marzo libre noue marchesane per uigore de uno suo Bole-

tino per mj Zoane Antonio sottoscritogli per la contrascrita Ragione e sottoscrito e bolato con lo hordene.

« L.: 9 — sol: — den: — ».

a c. 31]

« E di 20 mazo per onze zingue de Azuro de Alemagna a soldi 8 Aue mechile ongaro dipintore per fare uno stelado de drito da la Ancona de la Capela de lo Signore zoe tuto el tabernacolo de la dita Anchona de corte de lo qual azuro apare mandato segnato n.º 17 . . . L. 2 — sol: — den. — ».

[a c. 37 retto]

« Mechile ongaro depintore de auere adi 27 marzo per sua fatura e spexe de Auere depinto uno Aromaro de la Ancona de la Capela de corte de lo signore Jn questo modo zoe uno stelado fato a tute sue spese zoe de azurazo posto de soto alo azuro fino al qual fino Aue lo dito dal fontego Jn questo a cte 31 e spexe de cole e zesi e stele 354 ha Releuade mese de suo horo fino.

« E per fature e spexe de olij Colurj de Auere Colorito y uixi le mane e i pedi a 4 Anzoly de la Capela sopradita de otone e sono de la summa den. sey che stano suxo Lo altaro Li altri duj erano coloridi.

« E per fatura a uerdazo cola posta de suo a dare el uerde a una gaiba de Ase fata in dita Capela Jn la qual sta lo signore a holdire mesa dentro de le qual tute dite Cose galioto getasa lire noue como apare mandato n.º 17 . . . L.: 9 — sol: — den: —

« Lo uerde fino Aue Lui Jn questo a cte 36 ».

<sup>2</sup> Archivio capitolare del duomo di Ferrara:

« Libro della Fabrica segnato fol. 56. MCCCCI. de decembre XXX. — Mº Michielle Ongaro depintore de aue L. XX. s. 1. per lo sottoscrito lauoriero per lui fato de soi choluri collo zofrano, ollio vernixe liquida al uolto fato de nouo in la sagrestia soura la porta da lado dentº- e oure date per lui al dito lauoriero chomo apresso vedriti: prima per trecento trentacinque stelle doro como le broche a s. 40 el cº messe in lo uolto de soura e in lo cielo L. 6: s. 13: d. 6 e per cento setanta doe peze d'oro per L. 3: s. 3 el cº meso in oura al dito uolto capillieri goze et archit



MICHELE UNGARO — Galleria di Budapest

casa di questo; e il ritratto di Borso d'Este sulla porta detta del Leone, nel 1452.<sup>1</sup> Ancora nel 1454 Michele Ongaro presta i suoi servigi a Borso d'Este;<sup>2</sup> e si ripete il suo nome ne' registri estensi pure nel 1455.<sup>3</sup> Quattro anni dopo colorì una cortina per la Cattedrale

e roxe L. 5; s. 7; d. 10 e per lir quatro de colla per sol. 2 per dare al uolto dito per dare li colori e la vernix suxo L. 0; s. 8 e per onze sedexe de azuro per sol. 5 lonza per dare al cielo del dito uolto e in lo frontespixo et in la groxiera L. 4; s. 0; d. 0 e per quatro foli de stagno per din. 10 el follio s. 3; d. 4 e per lir quatro de uernix liquida per sol. 4 la liba (*sic*) per dare al legname del dito uolto L. 0; s. 16; d. 0 e per lir una de ollio de noxe L. 0; s. 1; d. 0 e per lo dito laurierio e per sol. 1; d. 0 de zofrano per darlo alle staze... [*parola illegg.*] cornix al cielo soua la porta e per sie oure per lui date e messe oure cinque de nocte a sol. 10 per oua a fare li diti choluri cholla zofrano e mexollo in oua al dito uolto L. 2; s. 10 in tutto L. XX s. 1; d. 0 e die anè adi 22 de aple 1451 L. XV; s. 0; d. m. per soa manufactura oro colorì biacha et ogni altra cossa depinzere et adornare uno Dio Padre cho dui serafini da lado in la sagrestia soua del Vescouado de la porta dentro e uno San Paullo li a man drita e uno San Pietro li rimpeto da l'altro cho de larmario in la dita sagrestia e metter doro dui fiorini sotto al dito San Pollo e San Piero e fare razzi d'oro suxo i campi del dito Dio Padre San Piero e San Pollo e dare de azuro a li campi aprono el muro driedo ali diti dui Santi e meter doro le diademe tre zoe de Dio Padre San Piero San Pollo e metterli in oua et alquanto adornare le alle di diti serafini a discrezion del dito M.<sup>o</sup> Michiel L. XV». (SCALABRINI GIUSEPPE ANTENORE, *Memorie della Cattedrale di Ferrara*. Cod. cart., secolo XVIII, vol. 2, cc. 336-446 n. n., Mss. cl. I, n. 447; dal volume II [c. 74 v., 75 r.].

<sup>1</sup> Cfr. L. M. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*. Ferrara, Taddei, 1864; Id., *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*. Ferrara, Taddei, 1868.

<sup>2</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera ducale, Registro, Memoriale dall'anno 1454 al 1471, a c<sup>te</sup> 10:

«Antonio de Rainaldo olim ufficiale sopra li laurierij de la cita de corte del nostro signore de dare adj VII de marzo lire uentinone de marchesane per luy ad mastro Michiel Ungaro depintore per resto et Libro pagamento de lire 43 de marchesane che luy doueua hauere per piu laurierij per luy facti del anno presente ad lo Illustrissimo nostro Signore Como appare Allibro de li Lanoreri del computo de dicto officio a carte 21. per bulletino de guielmo fuxaro Successore del dicto Antonio de di 7 Novembre 1452 cum sottoscrizione per mandato de li generali facturij et bollato del suo bollo et posto In ilza more solito

et per lo dicto Michiel Ongaro de commissione del spectabile facturij ad Mastro Jacomo de Sagramorre et Simone depinturj et compagnj et posto dal dicto mastro Jacomo et Simon depintori.

«L. XXVIII; — sol: — den: —

«Dixit petrus afarina.

«Antonio de rainaldo alibro a c<sup>te</sup> 206. Mastro Jacomo de Sagramore alibro a c<sup>te</sup> 223 et Simone compagni».

<sup>3</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Massaria Reg. 1455:

«MCCCCLV.

«E die XXXI de zenaro stara trentasette modenese de formento per lo pretio del quale in raxone de soldi 26 el staro fue consignato in pagamento per la dicta camera Antonio de prosperi a M<sup>o</sup> Michiele Ungaro depinctore et a M<sup>o</sup> Andrea depintore, el quale Antonio era debitore a libro Resti 1453. per dicto conto vecchio c<sup>te</sup> 124. come appare al Memoriale P. de conto vecchio predicto 1454 c<sup>te</sup> 187 in due partite.

«posto dicto Antonio deba hauere a libro Resti 1453 predicto c<sup>te</sup> stara XXXVIII 1/4».

[Registro, Mem. dall'anno 1454-1471, a c<sup>te</sup> 187 p.].

«Mastro Michielle Ongaro depintore per suo conto che luy ha in Libro p de conto vecchio a c<sup>te</sup> de dare adj xxx/ de zenaro Lire vintesepte soldi septe de marchesane li qualli se fano bonj per luy de commissione di sopeuriurj et de volonta et Consintimento de Martinj di prosperi figliolo de Ser Antonio di prosperij ad Uguloto de facin massaro de Modena per altrettanti che al dicto Mastro Michielle se consegnato Impagamento el dicto ser Anthonio di prosperi debitore in Libro di resti de Modena 1453 a c<sup>te</sup> 87 consegnato ad exigere al dicto Uguloto per ser Nicolo di troti fo Massaro de Modena el qualle debito si e stara 37 frumento modenexe Al qualle frumento se da pregio per li dicti sopeuriurj in ragione de soldi 26 el staro che uene a ualere L. 43 sol: 2 marchesani per la quale L. 27, 7, 0 el dicto Martinj in nome del dicto Antonio so padre si promete et constituisse si principale debitore del dicto Mastro Michielle a pagargie dicti denarij. melleicat. la mita le a Sancto Michielle proximo venturo et l'altra mitade a sancto Michielle 1456 et cosso dicto Mastro Michielle e remasto cum luy dacordo et posto che dicto Uguloto debia auere

«L. xxvij sol: vii — den —

«Dixit petrus dele farine.

«Mastro Michielle alibro p. a c<sup>te</sup> 337.

«Uguloto alibro p. a c<sup>te</sup> 328».



SCUOLA DI COSMÈ — Collezione del marchese Strozzi a Firenze

ferrarese, rappresentandovi la creazione di Adamo e d'Eva.<sup>1</sup> Nel 1464 era morto, come si deduce da una notizia relativa a Lucia, figlia ed erede del pittore.<sup>2</sup>

Quantunque Michele Ongaro preceda la generazione di Cosmè Tura, si dimostra vinto dalle forme artistiche che si diffondono da Padova, dalla scuola di Francesco Squarcione. Anche in tarda età, grazie alla versatilità della sua natura, riesce a mettersi accanto a Cosmè Tura, lavorando nello studio del Signor di Ferrara, come lo dimostra il quadro, sola testimonianza che ne resti del pittore, nella galleria di Budapest. Una giovane con un serto di spiche a ruota, intorno ai riccioli del capo, con un sermento di vite nella destra e una rama di rose bianche nella sinistra, sta seduta in trono, coperta da un manto col risvolto di velluto rosso, che sembra chiuderne, come in una conchiglia purpurea, il corpo verginale. Sull'alto del trono di porfido, con ornati e fornimenti d'oro, di gemme e di perle, seggono de' genietti con rami di pomi e di peschi, i quali si dispongono in cerchio o in archi paralleli sul capo della dea, a cui pure s'innalzano gigli da due vasi, che sono in basso guerniti di gemme incastonate e da perle. Di qua e di là dal trono, si vedono monti a punte arcuate, o a corni, come nei fondi dei quadri di Marco Zoppo, e strade a S sparse di sassolini, e piani che si rompono come nelle miniature ferraresi, però non così geometricamente o a guisa di prismi di quarzo, essendo qui molle la terra. Le nubi sembrano strani pesci con squame e pinne e lunghi denti.

Così l'arte delle piantagioni o la coltura delle piante fu rappresentata in figura allegorica dall'artista che si segnò EX · MICHAËLE · PANONIO, e determinò l'argomento del suo dipinto, scrivendo in una tabellina: PLANTANDI · | LEGES · | PER ME | NOVERE COLONI. Come più tardi il Pinturicchio, nell'appartamento Borgia, in Vaticano, rappresentò le arti insegnate da Osiride, e tra esse la coltura delle piante; così Michele Pannonio raffigurò per Borso d'Este la dea maestra della coltivazione, e vi appose la impresa del duca di Ferrara, che ornò un suo gabinetto con le figure delle arti. È l'impresa che si vede di frequente ne' codici miniati del Duca nella torre della Cattedrale ferrarese, nell'anticamera del salone di Schifanoia, nei messali della Certosa di Ferrara, ecc., cioè la impresa, detta *dell'araduro*, consistente in una siepe o cateratta, quale si usava fare nel Po, e tale siepe divenuta simbolo borsiano, ebbe figurata nel mezzo una zucca galleggiante sulle onde, e scritta al di sopra la parola FIDO. In un'altra tabellina, a schiarimento del concetto del quadro, le parole greche, traduzione dell'antecedente scritta latina: ΦΥΤΕΙΑΣ · ΓΕΝΟΜΟΥΣ ΑΙΣ ΜΟΥΣΗΝΟΥΤΕ ΓΕΩΡΓΟΙ.

Michele Pannonio disegnò la sua figura conica, col seno alto e il busto stretto, come usa anche Cosmè Tura, di cui però il pittore ungherese non ebbe la potente energia. I contorni angolosi, le vesti metalliche, i muscoli tesi di Cosmè Tura non si vedono in questo quadro, in cui tutto si ammorbida e sembra bagnato, viscido, molle. Il manto, il rovescio della tunica mazzata prendono la durezza del calcare più che del metallo; le carni sono gonfie e hanno le ombre azzurrine, i pomelli delle guancie sembrano tocchi da zafferano e i bianchi hanno l'argentato umidore delle striscie lasciate dalle lumache nel loro cammino; le mani non hanno la nodosità del Tura, e le unghie delle dita si affondano formando un ovale. Una grande profusione di rubini e di perle è da per tutto, lungo le cornici, e prendon talora la forma di fermagli sormontati da una corona.

<sup>1</sup> Cfr. L. N. CITTADELLA, op. cit.

<sup>2</sup> R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Amministrazione dei paesi, Ferrara, Registrum Gabelarum, 1464, a. c. 44 tergo:

« MCCCCLXIIIJ

« Lucia filia quondam et heres Magistri Michaelis Ungari pictoris iure usus ab ecclesia sancte Marie de Buco Soluendo omni anno solidos decemseptem et denarios sex marchesarum vendidit Bertholino de Nouaria filio quondam domini Johannis unam par-

tem cum dimidia habito respectu ad quatuor partes et omne Jus quod habet in reliquis partibus quas conducebat dictus quondam magister Michael ad afflictum a domina Magdalena uxore Thome Moscardini unius domus cupate murate et solerate cum cortili posite in contracta sancti Gregorii Ferrarie juxta suos comines pro pretio librarum centumquingagiinta marchesarum nitidarum. Ex Instrumento manu Johannis de Agolantibus die vicesimo octavo Julij.

« Bertolinus de Nouaria . . . L. XV, sol: - ».



SCOLA DI COSMÈ — Collezione del marchese Strozzi a Firenze

Questo quadro faceva parte probabilmente di una serie di figure allegoriche che ornano lo studio di Borso d'Este. Sappiamo che nel 1458 Cosmè Tura cominciò la decorazione dello studio del duca;<sup>1</sup> ed è probabile che Michele Ongaro lo coadiuvasse. Quando si considerino le altre quattro figure allegoriche che fanno riscontro a questa, e cioè una della raccolta Layard a Venezia, due nella collezione del marchese Strozzi a Firenze, un'altra nella raccolta di Berlino, noi possiamo ritenere di avere innanzi l'ultima opera di Michele Ongaro, il suo testamento pittorico. Anche ne' due quadri del marchese Strozzi, opera di altro seguace di Cosmè Tura, dalle dimensioni identiche al dipinto descritto, si veggono figure allegoriche delle arti de' campi con le imprese del duca Borso, quali l'unicorno sopra



ERCOLE GRANDI — Galleria di Budapest

uno scoglio all'ombra di una palma con datteri e con il corno rivolto al basso e la punta immersa nelle acque; l'abbeveratoio da colombi, cioè un recipiente con diverse aperture

<sup>1</sup> A. VENTURI, *Cosmè Tura in Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen.*

rotonde da cui sgorga l'acqua. Dove però si determina fortemente l'arte di Cosmè, e forma grande contrasto con quella di Michele Ongaro, è nel quadro della raccolta Layard a Venezia: il ferreo pittore colà batte la sua figura sull'incudine e la pone in un trono adorno di delfini, dalle squame e dalle pinne irte e spinose, come in un antro marino tra i delfini che s'incurvano nei braccioli dello scanno, ne sostengono la base e ne ornano la spalliera. La figura allegorica ha ampia la fronte, con i capelli tirati all'indietro, e riccioli



SCARSELLINO — Galleria di Budapest

che le ricadono intorno al volto come spire metalliche; ed ha le vestimenta di velluto a damasco, le cui pieghe sembrano sbalzate a colpi di martello.

Che il Tura decorando lo studio di Borso d'Este si servisse di cooperatori, possiamo ben supporlo, non solo per la identità di proporzioni tra il quadro di Michele Ongaro e

quelli posseduti dal marchese Strozzi a Firenze, ma anche per la relazione che tutti questi dipinti hanno con la figura allegorica acquistata nel 1894 per il Museo di Berlino e ascrivita a Francesco del Cossa. Non appartiene però a questo maestro. La figura allegorica è diritta, in un altipiano verde, arato e piantato d'alberi, con zolle divise da siepi, con le linee ter-



FRANCESCO RAIBOLINI DETTO IL FRANCIA — Galleria di Budapest.

minali de' colli interrotte da pianticelle, come da sterpi, con qualche edificio a tetti azzurrini, con macchiette dalle vesti trinciate sopra ai fianchi, e come lastre metalliche battute, nella guisa che suole farle il Tura. Anche le pieghe intorno alla coscia destra della figura allegorica richiamano il Tura, e così l'orecchia sinistra acuta in alto e col lobo inferiore gonfio. Il colore della veste è di un rosa avvizzito, e tutte le tinte sono pallide, deboli, tanto da farci assolutamente escludere l'attribuzione a Francesco del Cossa, che fu data al dipinto; ma'

<sup>1</sup> BODE, in *idem*.

benchè non ci sia la forza e lo smalto del colorito di questo pittore, pure è grata quella figurina dal sermento di vite in mano, con la verde cintura che le gira intorno e s'annoda a mezzo il seno; quella figurina, dall'intonazione chiara, che spicca sul cielo azzurro, luminoso all'orizzonte. Nel fondo si vedono contadini che battono il grano sul terreno, il che fa



BERTUCCI DA FAENZA — Galleria di Budapest

pensare che ci troviamo pure innanzi ad una allegoria della cultura de' campi. È l'opera questa di un maestro di scuola ferrarese che attinse all'arte di Cosmè, e di cui si hanno nella galleria di Budapest due graziosi angeli musicanti (l'uno sotto il n. 49, ne' magazzini), proveniente dalla casa del marchese Nerio Malvezzi di Bologna, ove li vedemmo sette anni fa: uno degl' angeli suona il flauto e l'altro un arpicordo, e sono evidentemente frammenti di una pala d'altare.

Di un altro scolaro di Cosmè Tura avevamo speranza di trovare qualche ricordo nella Galleria di Budapest, intendiamo dire del drammatico e potente Ercole De' Roberti. Scri-

vendo di lui Raffaele Maffei di Volterra, detto il Volaterrano, nella sua *Anthropologia* del 1506, anno assai prossimo alla morte dell'artista avvenuta nel 1496, narra che Ercole De' Roberti lasciò in Ungheria, ove fu trattenuto, qualche saggio dell'arte sua. Forse Mattia Corvino, il Re che schiuse i battenti delle porte dell'Ungheria all'arte del Rinascimento italiano, accolse Ercole De' Roberti alla sua corte; e là tra le sculture di Benedetto da Maiano, i busti di Andrea del Verrocchio, le tavole di Filippo Lippi, dovettero far mostra di sè le animate figure di Ercole. A Budapest, appunto nel Gabinetto nazionale delle stampe e dei disegni,



GIROLAMO DA COTIGNOLA — Galleria di Budapest

si trova un disegno, di cui diede conto Fritz Harck, per informazione avutane dal Thausing: nel diritto rappresenta un cavaliere veduto a tergo, e nel *verso* sta la scritta: « 1592 Dis soll gemalt haben erchol de ferrar, ist vor 100 etlich Jaren ein köstlicher maller gewest, hat die Capelle in San Piero gemacht so gestiffet haben das geschled: der Gangan (Garganelli) ». <sup>1</sup> E non è il solo disegno che si trovi in quella raccolta, perchè possiamo attribuirgliene con tutta certezza un altro senza numero e indicazione d'autore: è a penna, e rappresenta il *Trionfo di Davide*: l'eroe biblico sta sopra una biga su cui sta scritto DAVID REX,

<sup>1</sup> F. HARCK, nel *Jahrbuch del k. preuss. Kunstsammlungen*.

tirata da cavalli e attorniata da prigionieri e guerrieri. Peccato che la carta sia stata stropicciata, e il segno non presenti più la forte continuità che aveva in antico. Ad ogni modo confrontandolo coi disegni noti sin qui di Ercole Roberti e con alcuni che ci è riuscito di trovare in parecchie collezioni (quello della *Crocifissione* a Monaco di Baviera, n. 2144, assegnato a Ercole Grandi; lo studio per una *Pietà* nel British Museum, n. 75; un altro che rappresenta la *Cattura di un martire*, pure nel British Museum, segnato 52, 4, 24, 96), non abbiamo



CORREGGIO — Galleria di Budapest

alcun dubbio sull'appartenenza del disegno al caposcuola ferrarese. Quando egli si sia trattenuto a lavorare in Ungheria non è noto, ma di lui dovevano esistere opere d'arte alla corte di Mattia Corvino, sapendosi che Ippolito I d'Este, arcivescovo di Strigonia, mentre si apprestava a partire per l'Ungheria nell'anno 1487, si fece dipingere una tavoletta da Ercole.<sup>1</sup> Forse si potrebbe supporre che l'artista accompagnasse in Ungheria il giovanotto

<sup>1</sup> Archivio di Stato in Modena - Libro del cardinale Ippolito I, 1487, a carte XL: « E adi XXVIII ditto (*maggio*) L. octo m. per la signoria sua a Nicolo dala farina banchiero per tanti che lui ha pagati contanti

a m<sup>o</sup> hercule di roberti depintore per oro et factura de uno quadretto de ligno per l'andata de sua signoria in ongharia al memoriale c. 25 e questo da lui a c. 41. duc. — L. VIIIJ. — s. — d. ».

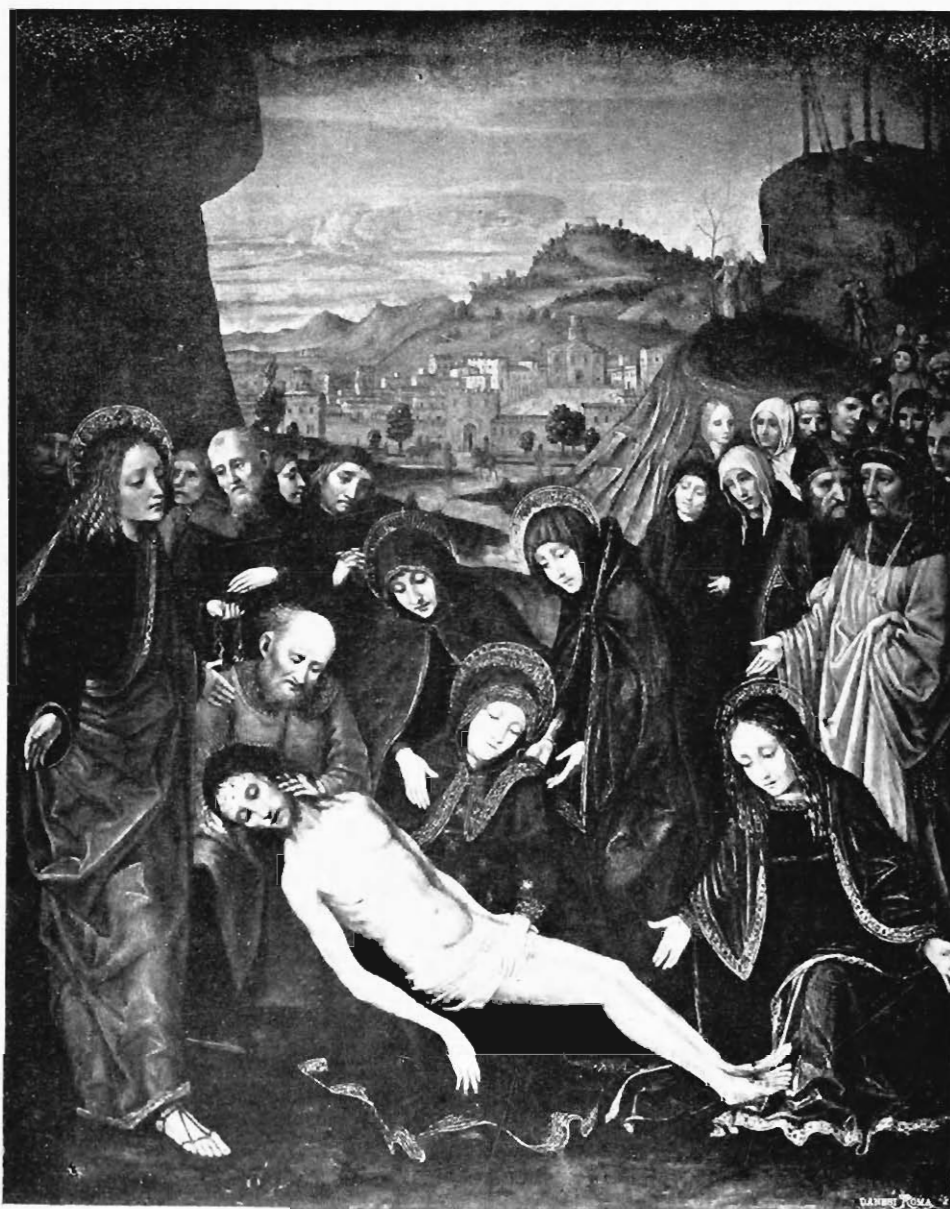
arcivescovo; come più tardi accompagnò a Roma don Alfonso d'Este, allorchè questi vi andò con nobile corteo a presentare l'omaggio al novello papa Alessandro VI Borgia.



GIROLAMO MAZZOLA — Galleria di Budapest

Se la Galleria di Budapest non conserva pitture di Ercole Roberti, può vantarsi però di serbare un'opera bellissima di un suo seguace, di Ercole Grandi: la giovanile, nobile figura di San Giovanni Evangelista veduto sino alle ginocchia, di femminile bellezza. Egli guarda pensoso all'ingiù, in attesa melanconica, con la penna in alto sospesa, trattenuto dolcemente dallo scrivere nel libro che sta tra le sue dita semiaperto. Nel paese che si stende al basso, appena spunta la vetta d'un albero a sinistra e la chioma d'un altro a destra; così che la soave figura par che si elevi dalla terra nel cielo luminoso. Stacca in quel chiarore, su quell'azzurro solcato da nubi trasparenti, con contorni segnati un po' duramente, il bei

manto di velluto, d'un rosso intenso, che forma grosse e gonfie pieghe intorno al verde pure vellutato della tunica; e chinasi la bella testa con un nimbo crocesegnato, come quello del Redentore; grandi ha le sopracciglia, pieno il mento, bei capelli cadenti a riccioli sugli omeri. La luce si scalda nel basso, e rosseggia sull'orizzonte; e si riflette sulle mani della sacra figura, illuminandone le nocche tondeggianti. Lunghe sono le ombre azzurre nel piano proiettato dalle macchie degli alberi, dietro cui si ergono parallele le rupi. Il bellissimo quadro ricorda la fiorente testa del San Giorgio nell'ancona d'altare d'Ercole Grandi nella National Gallery di Londra, e alquanto l'altra di San Giovanni Battista nel lunettone dell'ancona stessa, esistente presso gli eredi Lombardi a Ferrara. Se quest'ultima testa, ugualmente piegata a sinistra, non avesse i lineamenti contratti dal dolore, sembrerebbe ispirata dallo stesso modello



AMBROGIO BERGOGNONE — Galleria di Budapest

giovanile, anche per il modo simile con cui l'ampia chioma ombreggia il volto del Santo. Questi quadri e la decorazione del soffitto del palazzo Costabili sono i soli che formino un

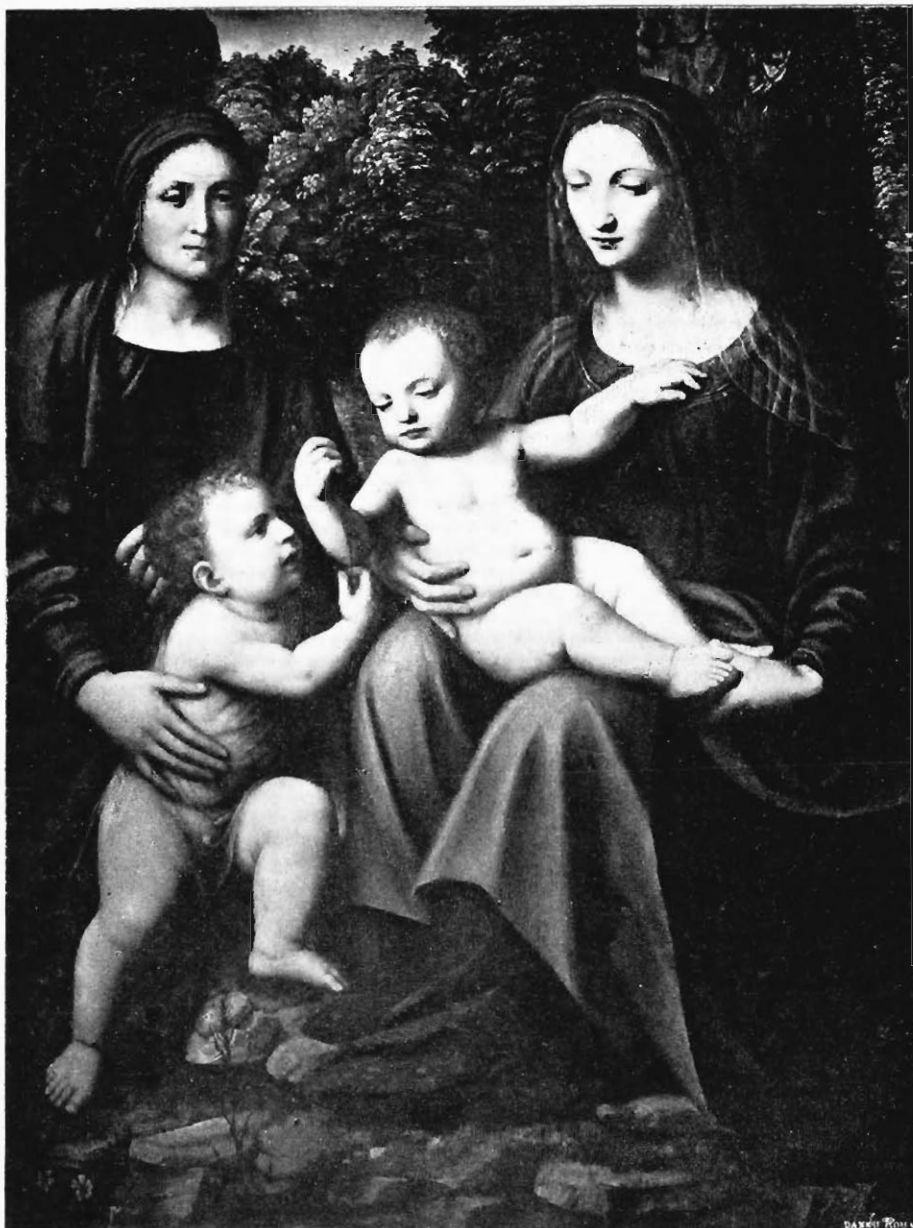
gruppo di opere d'arte affini e assegnabili a Ercole Grandi. Tutte le altre gli sono ascritte per via di malsicure ipotesi. Il gruppo di quelle che può considerarsi composto dalla Santa Maddalena Egiziaca dell'Ateneo di Ferrara, dal San Sebastiano del Noseda in Milano, dalla Crocifissione della raccolta ferrarese del Santini, dal San Rocco, ch'era già nella collezione Barbi-Cinti a Ferrara, appartiene a un maestro assai scarso di mezzi. I putti che, nel quadro



BERNARDO LUINI — Galleria di Budapest

della Santa Maddalena Egiziaca sostengono le nubi come assicelle sotto i piedi de' compagni, hanno la testa grossa e l'esile collo, il naso affilato ad angolo assai acuto, e non collocato simmetricamente in mezzo alla faccia. Tanto si nota pure nelle figure della raccolta Santini; e in tutti i fondi di quei quadri si mostrano montagne dai contorni taglienti come se fossero di latta; vallate azzurine che potrebbero essere invece laghi, marenne, insenature di mare inoltrato con curve ellittiche tra i monti; alberi con la chioma delle felci. Ciò basta a dinotare una personalità artistica differente dal pittore del primo gruppo di opere d'arte qui indicato, cioè di Ercole Grandi. E differente è pure l'autore della *Pietà*, che a lui si ascrive, nella galleria di Ferrara, perchè dissimile è la proporzione delle teste di quel quadro dalle altre

del Grandi: le squadrate teste rettangolari non corrispondono alle altre ovali di lui; e le pieghe a grossi e profondi addentramenti lineari non hanno riscontro con le altre curve e sinuose di quel maestro; i capelli delle figure della *Pietà* formano parrucca, mentre nell'ancona di Londra e nel lunettone Lombardi essi sono fini, arieggiati, svolazzanti. Infine la serie dei



BERNARDO LUINI — Galleria di Budapest

quadri biblici nelle raccolte Layard a Venezia, Morelli a Bergamo, Visconti-Venosta a Milano con tutta probabilità non appartengono al Grandi, ma alla bottega di Lorenzo Costa, ed anzi si potrebbero considerare le stesse rappresentazioni indicate quali opere del Costa nei cataloghi artistici dei Gonzaga a Mantova. Anche la pala d'altare proveniente dalla chiesa di San Paolo a Ferrara, esposta nella pinacoteca di quella città, è dissimile per tecnica e per stile da tutti i quadri qui accennati, come certi e dubbi di Ercole Grandi. Sin da quando distinguiamo questo pittore da Ercole de' Roberti, egli sembra scomparire ogni giorno più

dalla storia. E oggi, tolte le opere supposte della sua giovinezza e le altre dell'età matura, del periodo in cui collaborò, a quanto si crede, con Lorenzo Costa a Mantova, abbiamo ridotto a ben poco i saggi della sua artistica operosità.

Da Ercole Grandi si passa a Dosso Dossi (n. 86), a un frammento di quadro, che dovette



AURELIO LUINI — Galleria di Budapest

essere originariamente un ottagono e servire ad uso decorativo; è una testa rivolta a destra, con forti riflessi di luce infocata, con le strette labbra sdegnose e il mento sollevato, la chioma fulva e guasta, gli occhi che guardano in su severamente; il sole batte sulla testa abbronzata, e ravviva le labbra rosse. È rivolto allo stesso modo il ritratto della mano del Dosso, pure sotto il nome di Giorgione, nel Museo ducale di Brunswick, di un guerriero potente, con fierissimo sguardo, e ombre forti sul volto di caldo e intenso colore.

Di Battista del Dosso la galleria conserva soltanto una copia: il quadretto idillico (n. 175), rappresentante *Il riposo in Egitto*, con un San Giuseppe che prepara l'asinello per il viaggio. Le carni cretacee, opache, la materialità degli ornamenti, la mancanza d'ogni freschezza ne attestano come l'opera sia un'antica copia; ed è facile il persuadersene, comparandola alle altre di Battista del Dosso nella Galleria Borghese in Roma, e a quelle di Bergamo e di Oldenburg.<sup>1</sup>

Anche il quadro nella Galleria attribuito al Garofalo devesi considerare come lavoro della scuola. Rappresenta *Cristo e l'Adultera*, con molte figure assistenti, tutte lunghissime, con turchini stridenti non propri del Garofalo, con un giallo svanito ben differente da quello del pittore, che sembra attingerlo dalle squame dei pesci dorati. C'è in tutto alcunchè di



GIAMPIETRINO — Galleria di Budapest

vitreo; e ci sono tipi, come la figura di mascherone presso l'Adultera, e l'altra di donna in colloquio col vecchio a sinistra, inusitati nel maestro. Infine c'è una particolarità curiosissima, intendiamo quello di indicar l'atto del discutere, formando un angolo retto del pollice con l'indice: tensione di gesto che il tranquillissimo e debole Garofalo non avrebbe mai usata.

Un autentico Scarsellino chiude il ciclo della pittura ferrarese nel secolo XVI, e onoratamente col quadretto (n. 169) dello *Sposalizio di Santa Caterina*, tutto sotto l'influsso dei Bassano, come si dimostra per il cielo verdastro e il colore vinoso della tunica della Madonna. Ancora un po' dell'antica ricchezza, ancora un raggio dell'antico colore, è nel piviale del Santo Vescovo a sinistra; mentre la vivezza, la facilità d'espressione dello Scarsellino si manifesta nel San Giuseppe, il quale pone le aperte mani sul libro che legge con ansiosa attenzione. La Galleria di Budapest possiede anche un disegno di una Sacra Famiglia con angeli che ricorda in qualche particolare il quadro stesso, e che, quantunque rechi la scritta antica *Scarsellino* da Ferrara, fu attribuito a Simone Cantarini da Pesaro (è segnato 10, 34).

<sup>1</sup> A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*. Milano, Hoepli, 1900.

\* \* \*



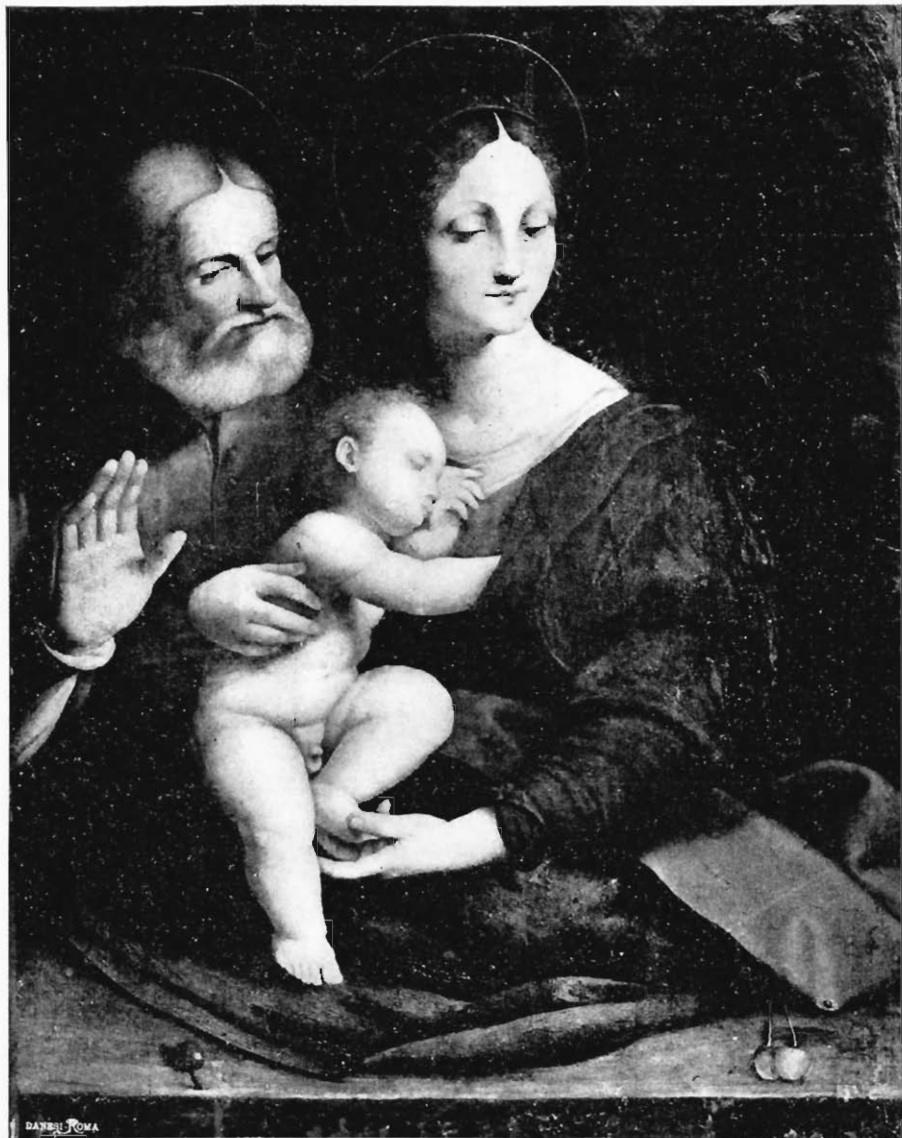
APPRESSO questi quadri la scuola bolognese è rappresentata da tre quadretti, col nome di Francesco Raibolini, detto il Francia: il 48 con un punto interrogativo, il 59 e il 61 senza alcun sospetto. Il primo però è il più prossimo all'arte del vecchio Francia, tanto che si dovrebbe riservare la interrogazione per il secondo e per il terzo. Quello che è ritenuto ancor dubbioso, rappresenta la Vergine col Bambino e San Giovanni che sta con un ginocchio sopra un libro collocato in un parapetto, e, stretta nella destra la piccola croce, parla a Gesù, il quale solleva gli occhi da un libriccino aperto sulle sue gambe incrociate sopra il grembo della Madre divina, che è in atto di adorazione.

Il colore del quadretto è alquanto inaridito, ma tuttavia si scorgono le finezze proprie d'un orafo principe, come fu il Francia: si osservino i capelli filati, come damaschinati,



BOLTRAFFIO — Galleria di Budapest

della testa del Bambino; le pieghe della tunica e del manto della Vergine sottili, lunghe, ordinate; gli alberi con lumeggiature d'oro; i contorni incisi e il colore smaltato, di rubino, del manto del piccolo San Giovanni; i rami flessuosi, come di salice, cadenti dalla roccia del fondo; il tipo della Vergine con le più antiche caratteristiche delle Madonne del Francia,



COPIA DA CESARE DA SESTO — Galleria di Budapest

giovanili, senza benda, coi bei capelli cadenti sugli omeri, con ornati d'oro sullo scollo, con ricami a intrecciature; e infine le mani senz'ossa, e gli occhi tondi di San Giovannino.

Quanta differenza dalle altre due pitture! La Madonna col Bambino e due angeli (n. 61) non è certamente del maestro: basti osservare la durezza di alcuni contorni tagliati nello scuro, la mancanza dell'ordine e dell'ampiezza sistematica del Francia *seniore* nelle pieghe del manto della Vergine, sotto le cui grandi curve escono fuori piccoli il braccio e la mano di lei. Gli angeli, rifatti in gran parte, hanno sulla fronte l'ornamento alla *ferrouère* non molto usitato nel Francia; e le iridi degli occhi, come rotelline senza convessità, sono messe parallelamente come le lenti in un canocchiale. Anche la composizione non ha il raggruppamento gentile delle figure di Francesco Francia, perchè la Vergine col Bambino stanno innanzi una bassa parete coperta di velluto, dietro la quale sono i due angeli assistenti. Peggioro assai

e di tempo anche posteriore è l'altro quadro (n. 50) rappresentante lo *Sposalizio di Santa Caterina*: in esso, il Bambino ha perduta la sua ingenuità e le altre figure assumono un'aria di diffidenza, così che Santa Caterina stessa par diffidare nel porger la mano al Bambino offerente a lei l'anello nuziale. Le mani della Santa si sono fatte grasse, i contorni s'ingrossano, il chiaroscuro s'intorbida, le pieghe si disegnano con incertezza, il velo non termina più a puntolini, ma a linea serpeggiante. Quest'arte uscita di minorità, che tende a emanciparsi dagli insegnamenti del vecchio Francia, è l'arte di Giacomo e Giulio Francia!

\* \* \*



ARCO Palmezzano! Questo è il nome che nella Galleria, se da Bologna ci volgiamo alla Romagna, risuona a proposito di uno *Sposalizio di Santa Caterina*. Questa tiene nella destra la palma del martirio, e s'appressa al Bambino, il quale, attenendosi con una manina alla palma stessa, porge con l'altra l'anello alla Santa. Il gruppo della Vergine col Bambino proietta l'ombra sopra una stoffa paonazzetta a fiorami, sciorinata da un ferretto che poggia sui capitelli dei pilastri di una nicchia, pilastri con ornati policromici su fondo d'oro. Le carni delle figure sono verdognole e con ombre livide, le pieghe delle vestimenta formano come dei gioghi, i marmi della nicchia sono cenericci, e gli ornati de' pilastri sono intramezzati da ali e corpi arcuati, tutti dipinti a colori alternati, rosso, turchino e violetto. E questo non è il fare del Palmezzano, bensì del faentino Bertucci. Ci sono le sue figure tonde, illividite, non all'unisono col ricco apparato del fondo; questa è la smorta natura del pittore faentino che volse gli occhi all'arte umbra.

Nel crocicchio faentino delle strade artistiche volgentisi verso la Toscana, l'Emilia e l'Umbria, il Bertucci s'incamminò per quest'ultima. E l'umbra sua discendenza si vede anche nella maniera del quadretto, nelle pieghe che formano occhietti, nel risvolto di un manto color verde prato, quale si vede ne' quadri perugineschi, nella mano della Vergine costruita in modo simile alle mani di Pietro Perugino. Però si nota nel fondo, nelle variopinte grottesche, la festività della decorazione romagnola. E tra questi caratteri, ci sono i suoi propri, i suoi grigi, il suo amore per il color violetto, il suo spreco d'oltremare, le sue carni olivastre, il suo spirito paesano. Così si rivede a Faenza, a Berlino e a Londra. A Berlino, nella regia Galleria, i Re Magi nel suo quadro dell'*Adorazione*, sono de' campagnuoli in veste signorile; e nella scena che vorrebbe esser solenne, l'artista mette persino de' cocci di pignatta rotta nel piano. A Londra c'è un Redentore con San Tomaso, che gli tocca la piaga, e Sant'Antonio da Padova, che presenta distratto al Cristo un suo protetto; e c'è pure nella National Gallery, sotto l'attribuzione di scuola umbra, *La glorificazione della Vergine*, la quale è assunta sopra un piano formato da marmi bianchi e grigi e sopra un prato scolorato, e una conca di montagne.

Del Palmezzano esiste sì nella raccolta ungherese un quadro di una Sacra Famiglia, ma non è esposto al pubblico nelle sale della pinacoteca: trattasi della rappresentazione disegnata e colorita le tante volte dall'arido, freddo, uggioso pittore, che non usciva più, avanzando negli anni, dai circoli viziosi delle sue convenzioni pittoriche.

Un altro romagnolo, rappresentato nella Galleria, è Girolamo Marchesi da Cotignola, autore del quadro n. 46, che ha per soggetto la *Deposizione del Cristo*; le figure sembrano cadaveriche, e hanno gli occhi stretti stretti, come se tutte avessero perduto l'anima. Il Cristo è sostenuto da Nicodemo, mentre la Maddalena solleva la sinistra della salma e vi appressa le labbra; e Giuseppe d'Arimatea tiene il vaso degli aromi. Tutto è freddo, triste, autunnale; e l'unico colore un po' vivo è quello della veste della Maddalena: tutti gli altri colori sono svaniti; i contorni delle figure sono terrosi, e neri quelli delle vesti. La roccia

che s'erge dietro a Nicodemo, formata da macigni sovrapposti, con sterpi uscenti di tra i crepacci, par che tolga a Nicodemo lo spazio per muoversi. Reca il cartellino:

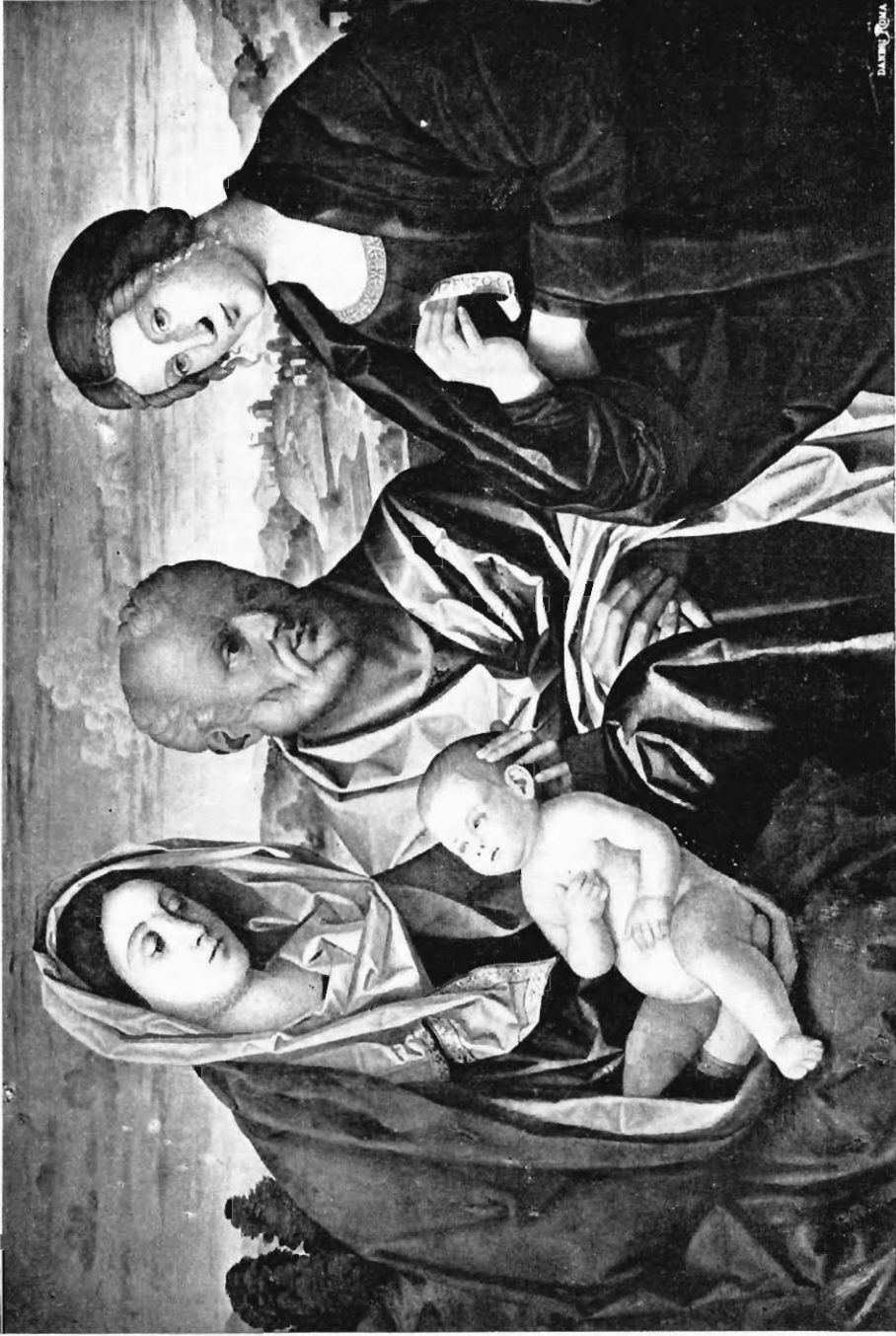
<i>Hieronimus</i>	<i>de Marchesijs</i>
<i>de Cotignola</i>	<i>faciebat</i>

Non è molto migliore il quadro assegnato al ravennate Luca Longhi, probabilmente di sua figlia Barbara, raffigurante la Madonna col Bambino (n. 168); la Madonna con un fiore, e il grazioso ben pasciuto Bambino, che, steso sui cuscini, sgambetta. Anche qui il paese è senza luce, le carni sono cretacee, la coltre del Bambino è gialliccia; il color rosa sbiadito della tunica della Vergine e il verde del cuscino, con i chiari rosati, mostrano qui,



GENTILE BELLINI — Galleria di Budapest

come sempre, il dominio del rosa ne' quadri del Longhi e della sua figliuola, e con esso la paura d'ogni vivezza de' bianchi e d'ogni vigoria del colore.



VINCENZO CATENA — Galleria di Budapest



VINCENZO CATENA — Galleria di Budapest

\* \* \*



ISALENDO la via Emilia, dalla Romagna a Parma, c'incontriamo in un capolavoro, nella *Madonna del Latte* del Correggio, di un periodo prossimo alla *Notte* di Dresda. Una gran luce avvolge le tre graziose figure della Vergine, del Bambino e di un angioletto, il quale, fatto della tunicetta bianca un grembiolino, lo reca colmo di pere e di mele, che offre al divin Fanciullo con la stesa manina. Questi si attiene con la destra aperta al seno materno, e allunga la sinistra bramosa del dono, mentre Maria con la destra posta delicatamente sul seno sta in atto di porgere il latte al divin Figlio, con dolcissima compiacenza materna. La luce scherza tra i biondi riccioli de' due bambini, schiara le belle carni d'avorio, batte sulle fronti pure e sulle guancie fiorenti, sulle palpebre di Maria, sotto cui si fissano i grandi occhi amorosi, e ne illumina il sorriso delle vivide labbra arcuate. Tutta quella luce sembra raccogliersi entro il manto della Vergine, come in una conca di zaffiro. Il quadro è l'originale di quello della Galleria dell'Ermitage, contrariamente a quanto parve al nostro amico Fritz Harck,<sup>1</sup> perchè nel dipinto di Pietroburgo l'impasto è grosso come non è mai nel Correggio, il rosso è meno vivido, i capelli meno aricciati, il chiaroscuro meno soave. Senz'alcun dubbio il quadro dell'Ermitage è un'antica copia di questo quadro meraviglioso.

Il dipinto fu eseguito in un tempo prossimo al 1530, anno in cui il pittore delle Grazie compì la *Madonna della Scodella*; e per la vivezza del colorito precede cronologicamente l'altra Madonnina esistente nella National Gallery di Londra, dov'è espressa pure la gioia della maternità, negli occhi chiari, socchiusi per la dolcezza dell'affetto, nel sorriso con cui guarda il Bambino, fiore di bellezza, bianco, con occhi azzurrini, i capelli biondi e le labbra di rosa. Ma il colore è attenuato qui, il rosso è sbiadito, il violetto è chiaro; mentre nella *Madonna del Latte* l'intonazione è forte e splendente.

Della scuola di Parma la Galleria possiede anche un quadretto di Girolamo Mazzola, non di Francesco Parmigianino, a cui è attribuito. Rappresenta una Sacra Famiglia con San Francesco, ed è pittura pulita, raffinata, preziosetta, che, al paragone di quelle di Francesco Mazzola, sembra *biscuit* rispetto al marmo. Il divin Bambino, già vispo giovinetto, pettinato signorino, stende all'indietro la sua sinistra mano per prendere le ciliegie dalla palma della Vergine, che ha un'espressione ricercata di abbandono; San Giuseppe, vecchio arditto, con una testa da satiretto, par che additi ai lontani la Madre de' fedeli, mentre San Francesco, incantato fraticello, smorto in viso, leva gli occhi da un libro aperto per fissarli in quelli della sua Regina.

Con questo quadretto, e in generale con l'arte di Girolamo Mazzola, che fu pure detto il Parmigianino, sembra chiudersi la tradizione correghesca. Essa pare pietrificarsi nell'arte di questo maestro, che mantiene la disposizione correghesca della composizione anche nella linea trasversa disegnata dalle figure parallela alla diagonale del quadro, ma fa tacere le armonie del colore. Tacciono pure nella pittura ascritta a Lelio Orsi da Novellara (n. 479), tutta simile alla *Mansuetudine* della Galleria di Vienna; soltanto che quivi nelle braccia della donna inchina c'è un agnello, e nel nostro un bambino dormiente. Lelio Orsi è un pittore differente sì dall'autore di questo quadro di Budapest, sì dall'altro simile di Vienna, avendo quegli fuse insieme due forme pittoriche che sembravano inconciliabili tra loro, quelle del Correggio con le altre di Michelangelo. E fu ibrida mescolanza la sua!

<sup>1</sup> In *Repertorium für Kunstwissenschaft*.



MARCO BASAITI — Galleria di Budapest

\* \* \*



COELLE nella Galleria la scuola milanese con alcuni preziosissimi quadri, tra cui è il Borgognone con la sua *Deposizione* (n. 65). Il Cristo, ischeletrito per gli stenti e il martirio, con gli occhi infossati, le labbra morelle, è steso sulle ginocchia della Madre e di Nicodemo: quella, con le socchiuse palpebre, bianco il viso, lascia cadere leggermente la sinistra sul corpo di Cristo, mentre vien meno nelle braccia di due pie donne. San Giovanni s'avanza verso il gruppo pietoso, stringendo disperato le spalle; e la Maddalena sta con le aperte braccia, guardando a' piedi che aveva cosperso d'unguenti; e l'uno e l'altra hanno i lineamenti del volto rossi per pianto. Altre figure si veggono intorno, in atto di dolore, tra cui Giuseppe d'Arimatea con catena d'oro al collo (ritratto forse del committente), e una nel fondo, che stringe le mani, richiamante, anche per il suo fosco colore, il Foppa, maestro d'Ambrogio Fossano detto il Borgognone; infine un frate con occhi cavernosi e che tiene la corona di spine del Redentore nelle mani. Queste ultime figure a sinistra, ove si apre la sacra grotta, si mostrano anche più illividite per l'effetto di tramonto, perchè l'ultima luce del giorno si raccoglie a destra. Il sole, che sprigiona gli ultimi bagliori dalle nuvole d'oro, manda riflessi sui monti, sulle chiome delle foreste, solca co' raggi il piede della rupe del Calvario, e accende le pareti delle case di Gerusalemme.

Accanto al Borgognone sta il mite pittore Bernardino Luini, con due bei quadri: l'uno rappresenta, su fondo nero, la Madonna col Bambino e due sante: a destra Santa Barbara, indicata per tale da una fortezza dipinta in un medaglione che tocca lo scollo della veste e dalle parole *BARBARA VIRGI*; a sinistra Santa Caterina, con la ruota dipinta sul busto. La Vergine stessa reca la scritta *VIRGINIS (b) MATER*. Ciò dimostra che il Luini intese di dipingere un quadro di devozione, spiegando bene ai devoti il nome delle sacre figure: diede alla Vergine leonardesca bellezza, a Santa Caterina labbra coralline e sottili, a tutte le orbite azzurrine degli occhi luci d'oro nell'iride, e bei capelli fulvi, inanellati e dorati. Forte è il chiaroscuro, ma tutto è tirato, liscio, come soleva fare il pittore nell'età tarda, quando dipinse, ad esempio, la *Vanità* e la *Modestia*, già del principe Sciarra, ora in casa Rothschild a Parigi; e sarebbe riuscito monotono e pesante, se non avesse interrotto lo scuro effetto con un panno giallo-rossastro, a righe verdi, che copre un tavolino, su cui sta un libriccino scritto a lettere rosse e nere, sfogliato da Gesù con la destra manina.

Ben superiore è l'altro quadro di Bernardino Luini, che è esposto lì presso: vi si vede la Vergine seduta col divin Figlio, mentre San Giovannino, sorretto dalla madre sua, corre ad offrirgli un fiore. Nel dipinto che abbiamo descritto, Santa Caterina guarda con grandi occhi innanzi a sè; Santa Barbara china alquanto graziosamente la testa; la Vergine, soffusa dal rossore, chini gli occhi, sta a vedere qual bella citazione troverà il Bambino sapiente sfogliando le pagine del libretto: tutte le figure stanno in mostra, esposte all'ammirazione e alla divozione, mentre nel secondo dipinto l'artista ha composto un dolcissimo idillio. La Vergine guarda pensosa alla scena d'affetto, ed Elisabetta par che fissi gli occhi nel lontano, mentre regge l'ansioso figliuolo, che monta sulla roccia per porgere a Gesù la viola dal lungo gambo colta nel prato. Par di sentire la garrula voce di San Giovannino, là nel silenzio dei campi. Un'occhiuta farfalla viene a posarsi sul trono della Vergine. Lo sfumato è dolcissimo e profondo; e le note di turchino e violetto, di rosso e giallo ridono sulle verdi foglie del fondo.

Non discosto da questo quadro è la Santa Caterina d'Alessandria, ascritta ad Aurelio Luini, imitatore di Bernardino, e che ne conservò i tipi, ma ingrandendoli e perdendo la soavità loro. Più degno di fargli riscontro è Giampietrino col suo quadro che raffigura

la Madonna col divin Figlio, che si protende verso San Girolamo a prendere il sasso portato da questo sopra un volume, mentre San Michele tiene la bilancia, i cui fili sono presi da un demone con ali di pipistrello, corna di capro, bocca e occhiacci da mascherone, orecchia sinistra ripiegata, sopracciglia scontorte. Non è del tempo in cui fiorivano di grazia leonardesca le figure del Giampietrino e i volti abbronzati delle sue Madonne, ma del periodo



ANDREA PREVITALI — Galleria di Budapest

in cui le figure sembrano infermiccie, con gli occhi pesti e le carni ceree, in cui i bianchi illividiscono, i contorni si fanno neri, e la luce de' paesi, perduta ogni vivezza, appare come dietro un vetro opaco. Ma tuttavia ancora nella mossa ardita del capo della Vergine, nel tipo leonardesco del Bambino l'artista conserva la traccia delle sue più vigorose immagini; ed è sempre lui, il diligente, il gentile Giampietrino che non si buttava a lavorare di pratica a mo' di Marco d'Oggiono, condiscipolo suo: egli è però d'idee ristrette, senza sentimento decorativo, come si vede in quel demonietto e nel leone figurato con la lingua fuori, come negli stemmi araldici; e inoltre ha poca facilità di comporre, di escire dal campo delle

mezze figure e dai gruppetti della Madonna col Bambino. E qui pure la mossa del Bambino è forzata; anzi, tutta la composizione si risente dello sforzo dell'artista.

Una delle mezze figure più frequentemente ripetuta da lui è quella della Maddalena,



GIROLAMO DA SANTA CROCE — Galleria di Budapest

e ne esiste un saggio nella stessa Galleria di Budapest, sotto il nome di scuola milanese (n. 49), molto guasto da macchie e da restauri.

Giampietrino, dolce e timido artista, si trova in contrasto nella Galleria di Budapest col Boltraffio, grande e superbo signore; mentre Giampietrino disegnava con gran cura, e met-

teva sorrisi nella tristezza del colore, raggi tra le nuvole, Boltraffio disegnava, poco ligio a leggi grammaticali, e copriva le sue pecche coi colori vistosi delle stoffe ricchissime.

La Madonna col Bambino su fondo nero del Boltraffio fa una grata impressione a tutta prima, specialmente per la testa della Vergine, china graziosamente, col delicato turchino della veste sovrapposta dal manto giallo dorato con rosso risvolto. Guardando però attentamente, si notano i capelli gialli della Vergine; gli scuri tra le palpebre tanto forti che l'effetto sembra cavato da figura, la quale abbia gli occhi tagliati nel bronzo e con le iridi cristalline; il colore delle carni abbronzato e le labbra morelle; le spalle e il busto di fanciulla, la testa



SCUOLA DI CIMA DA CONEGLIANO — Galleria di Budapest

e le braccia di donna e le mani enormi. La spalla a destra si disegna ampia, ma il braccio vi si attacca troppo in su, e par che ne tronchi la curva. Anche il Bambino ha una nuca stragrande e una fronte quasi doppia, il braccio stretto e l'avambraccio allargato che finisce

in una mano enorme, quella a destra con dita fuor di posto; e il piede suo sinistro par mozzo a causa del cattivo scorcio. Qui si scorge il contrasto del piccolo e del grande, anzi l'unione di forme meschine e ampie. Tuttavia, sì perchè si possono trovare accenni o reminiscenze di bellezze leonardesche, sì per la vaghezza del colore, quel gruppo attrae, e sembra



IMITAZIONE DA PALMA VECCHIO — Galleria di Budapest

splendere dietro al parapetto, che si adorna di un vaso con ornati azzurri disposti a mo' di occhiute penne di pavone. Il divin Gesù, seduto su di un cuscino, stende verso sinistra le mani come per ricevere alcuna cosa; e la Vergine guarda pure là di dove si dovrebbero porgere o stender le offerte. Vi era un'altra parte connessa al dipinto? O piuttosto il Botticelli cavò da quadro maggiore il motivo del gruppo, senza curare che l'atteggiamento delle figure avesse corrispondenza con altre o il complemento necessario? Forse l'effetto decorativo aveva fatto abbandonare nella composizione la logica, come già nelle forme la grammatica. Intanto il poverello Giampietrino dipingeva con ogni cura le sue Madon-

nine scolorate, patite e tristi; mentre il Boltraffio sfoggiava di velluti, di damaschi e di broccati. <sup>1</sup>

Giulio Carotti, discorrendo di questa Madonna del Boltraffio, <sup>2</sup> nota come in essa si riveli il periodo romano, in cui il pittore subì l'impressione dell'alma Roma e delle forme ampie e poderose di Michelangelo, di Raffaello e di Sebastiano del Piombo. « Il disegno – egli scrive – può essere stato eseguito anche lungi da Roma, al ritorno in Lombardia, ma è innegabile che il tipo della Madonna sia più formoso e più scultorio ancora del solito, che la reminiscenza dell'ideale leonardesco sia alterata dalla ricerca di forme più plastiche ».



IMITAZIONE DA PALMA VECCHIO — Collezione di Quincy O. Schaw di Boston

Noi non sappiamo, per vero dire, trovar qui influssi michelangioli; e ci domandiamo se piuttosto il pittore, coll'andar degli anni, col rallentarsi dei vincoli stretti col divino Leonardo, non abbia cercato d'ingrandire le sue forme, per un moto spontaneo dell'arte sua, tendente a mettersi all'unisono con quella degli altri, sempre più piena e grandiosa ne lo avvanzar del Cinquecento. La Madonna ci sembra di qualche tempo posteriore all'ancona eseguita dal Boltraffio per la famiglia Casio (anno 1500), che si vede oggi nel Louvre a Parigi, ed anche all'affresco in Sant'Onofrio di Roma. Vi è la formosità e la ricchezza propria dell'ultimo periodo dell'operosità del Boltraffio, di cui abbiamo un saggio, con la data dell'anno 1508, nella Madonna di Lodi, ora a Presburgo, presso il conte Palffy.

<sup>1</sup> Non faccio parola qui del quadro attribuito nella Galleria a Cesare da Sesto, rappresentante una Sacra Famiglia col Bambino dormiente nel seno materno,

perchè è ad evidenza una copia.

<sup>2</sup> *Gallerie Nazionali Italiane*. Anno IV, 1898-99.

\* \* \*



A scuola veneziana inizia la esposizione de' suoi esemplari con un'opera di Carlo Crivelli, una Madonna bionda, giovinetta pensosa e pudica, che ha circondato il capo da corona e da nimbo, e coperto da un velo e da un drappo che s'apre, come mosso dal vento, a mostrare la testa divina. Il suo corpo è avvolto da un manto, che sembra una lamina d'oro sbalzata, ricca di ornamenti rilevati come a sbalzo, arricciolati, a gotiche reminiscenze, con melograne, pellicani e anitre. Ella tiene il picciuolo d'una grossa mela, che il Bambino sostiene sulla palma della sinistra, e tocca con due dita della destra, come se volesse benedire quel frutto della terra. Dietro alla Vergine cade una stoffa violetta, fissata in alto da laccioli con cannelline metalliche; la base del trono è a scompartimenti di porfido e serpentino, il piano di marmo rosso, la parete dietro il trono dorata e graffita. Reca la scritta:

OPVS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI.

Come Frate Francesco da Negroponte, che evidentemente s'ispirò alla scuola dello Squarcione, a giudicare dai bassirilievi del ricchissimo trono della Vergine, nella sua pala d'altare in San Francesco della Vigna in Venezia, così il Crivelli imparò dalla scuola dello Squarcione tutto ciò che è ricchezza e sfarzo e magnificenza. Pare che lo Squarcione ricamatore abbia ispirato il Crivelli a scegliere broccati e damaschi per le sue Madonne; a ornarle di ori, di vezzi di perle e di gemme. Lo Schiavone dalmata, l'apparatore magnifico Frate Francesco da Negroponte, l'arcaistico Pizzolo, il sottile pittor miniatore Bernardo Parenzano, il semplice muranese Bartolomeo Vivarini, lo smaltato e metallico Crivelli, lo scontorto Marco Zoppo, il ferreo Cosmè Tura trovano poi nel marmoreo Mantegna il prototipo dei loro ideali. Il ricamatore Squarcione negli industriosi e ricchi ornamenti, come nell'amore della bellezza e del ritmo classici, sta nell'anima di tutta quell'arte rinnovata e splendente, diffusa dagli uomini accorsi alla sua scuola da Negroponte, isola dell'Egeo, dalla Dalmazia, da Parenzo nell'Istria, dalla laguna veneta, dalla capitale degli Estensi, dalla dotta Bologna. Certo il Crivelli, che portò poi nelle Marche l'arte veneziana rinnovata al soffio della terraferma, mantenne anche più tardi i ricordi squarcioneschi, e pure in questo quadro li rivela nel disegno delle estremità legate ai polsi e alle giunture. È probabile che quest'opera fosse eseguita in un tempo prossimo alla Madonna del Museo Lateranense (anno 1482) e al trittico della Vergine col Bambino e quattro santi della Galleria di Brera, eseguito nell'anno stesso per una chiesa di Camerino. Quest'ultima pittura ci mostra la Madonna seduta in trono, il quale si rileva pure, nello stesso modo della nostra, sopra un fondo di parete con fioroni, e tra i fioroni ce ne sono alcuni identici ne' due quadri, come cavati da una stessa stampa. Tale ed altre particolarità comuni ai due quadri ci permettono di assegnare al nostro la data approssimativa del 1482.

Presso questo quadro, ecco Gentile Bellini con il ritratto di Caterina Cornaro, maestosa figura di regina, avvolta in una rete di catenelle, col velo disposto come un elmo a visiera alzata sul capo, tutta coperta di perle e di rubini, con vesti a ricami e a intrecciature: una cuffia a laccetti annodati le copre il capo, un diadema azzurro vi gira intorno coi gruppi di Salomone, e una catenina d'oro lo traversa; tra il diadema e la cuffia s'imposta la regale corona gemmata. Collane di perle s'intersecano sul collo con una catena che cade sul seno, con un cornetto incastonato e una grossa perla a ciondolo. Il quadro dovette essere eseguito qualche tempo dopo il 1500, in cui Gentile Bellini raffigurò la Regina di Cipro nella scena del miracolo della croce caduta nell'acqua senza sprofondarsi, così che fu recuperata dal guardiano della scuola di San Giovanni Evangelista in Venezia. Questa memorabile scena

si vede nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, tra le altre de' miracoli della Croce di questa confraternita. Caterina Cornaro vi è però ritratta non con l'esattezza scrupolosa



SCUOLA CREMONESE — Galleria di Budapest

di questo dipinto, pervenuto alla Galleria di Budapest dalla raccolta di Ladislao Pirker, che fu patriarca di Venezia dall'ottobre del 1820 al novembre del 1826.

Il Vasari parla di un ritratto di Caterina Cornaro, eseguito da Jacopo Bellini, padre de' fondatori della scuola veneziana;<sup>1</sup> ma certo prese equivoco, e attribuì a Jacopo, morto in età da non poter ritrarre Caterina avanzata negli anni, il dipinto di Gentile. Certo è che in casa Cornaro si vedevano opere dei due fratelli, ed anche il ritratto di Giorgio, fratello di Caterina,<sup>2</sup> del quale diceva Giorgio Cappello, piangendolo defunto: *quam enim decora forma*

<sup>1</sup> Edizione Sansoni del VASARI, III, 151.

<sup>2</sup> VASARI, ediz. citata.

*fuit; quanta oris maiestate! qua totius corporis pulchritudine!* Nella casa dei Cornaro forse il Vasari vide l'effigie di Caterina, tra le altre dei Bellini, e l'attribuì al padre di questi, mentre, come c'insegna il Colbertaldi, <sup>1</sup> la dipinse uno scolaro di Squarcione, « Dario di Treviso pittor chiarissimo ».

Il ritratto della Galleria di Budapest appartiene certamente a Gentile Bellini, il cui nome è vantato in una iscrizione apposta nel quadro stesso, per averne riprodotta la magna persona in così piccola tabella.

CORNELIA GENVS · NOMEN FERÒ  
VIRGINIS QVAM SYNA SEPELIT  
VENETVS FILIAM ME VOCAT SE-  
NATVS: CYPRVSQ(ue) SERUIT NOVENI  
REGNOR(um) SEDES · QUANTA SIM-  
VIDES, SED BELLINI MANVS  
GENTILIS MAIOR · QVAE ME TAM  
BREVI EXPRESSIT TABELLA.

Appartiene agli ultimi anni dell'artista, come si può determinare ricordando che Caterina Cornaro nacque nel 1454, e che qui si presenta in età superiore ai cinquanta anni. È poi che Gentile Bellini morì nel 1507, può ritenersi che il quadro sia stato eseguito verso questo anno. La regina ha perduta la bellezza, che faceva dire al popolo, secondo quanto narra il Giblet, <sup>2</sup> essere ritornata Venere a Cipro. Anche il Sanudo, <sup>3</sup> vedendola (quando, lasciato il regno, rediva in patria) vestita di velluto nero, con velo in testa, con gioie alla cipriotta, « è bella donna! » esclamò. Gli anni non rispettarono la sua bellezza; e i fini lineamenti sono alterati dalla grassezza. Gentile Bellini non l'adulò. Se Giacomo re di Cipro, vedendo il ritratto, della mano di Dario di Treviso, di Caterina Cornaro sua fidanzata, inviatogli da Senato, poteva dire di non aver mai veduto fanciulla più bella; noi innanzi a questo ritratto difficilmente potremo comprenderne la fama del suo splendore, ricostruirne la vita avventurosa, sognarla nel fondo dei boschetti asolani. Forse il Giorgione, nel ritratto che, al dire del Vasari, eseguì di Caterina Cornaro, seppe riflettere sul suo volto gli ultimi bagliori del tramonto; ma Gentile Bellini ci rese la precoce vecchiaia, la formosità sfiorita, e la stanchezza invadente quel simulacro della regina di Cipro, di Gerusalemme e d'Armenia.

A riscontro del ritratto splenderebbe, se il restauro non l'avesse guasto, l'altro del doge Agostino Barbarigo, attribuito a Giambellino; alla figura sottilmente disegnata della Cornaro si contrapporrebbe questo colorato con tanta vivacità; ma oggi si può soltanto ammirare il corno ducale di broccato e il bel manto d'oro tessuto a fiorami coi relativi alamari. Tutto il resto è ridipinto, finanche il paese che si scorge al di là d'una finestra. Sotto la maschera del volto, ancora qua e là si intravede il colore delle carni vivide; così come in un mucchio di rovine si può trovare qualche traccia degl'intonachi che splendevano un tempo nelle sale del palazzo superbo.

Un altro ritratto, che reca il nome di Sebastiano Del Piombo, benchè guasto oltremodo, lascia riconoscere la magica arte del suo autore: Giorgione! È una figura dai grandi sdegnosi occhi d'un azzurro intenso, dalle labbra sarcastiche, dalla destra chiusa sul petto entro lo sparato dell'abito, la quale par che ne segni la veemenza dell'uomo. Spicca sopra una tenda verde col suo berrettone nero; gli scuri capelli castani incorniciano l'accesa testa rettangolarmente squadrata; il candore vivissimo della camicia con lo scollo a ricami, a piegoline

<sup>1</sup> R. Biblioteca Marciana. It. cl. VII, cod. 925-928.

<sup>3</sup> *I Diarii*. Venezia, tip. Visentini.

<sup>2</sup> *Historie de' re Lusignani*. Bologna, 1647.

di bianco sopra bianco, e pure il rosso dell'abito trinciano, rompono il nero vellutato del manto. Nonostante i guasti, la vernice screpolata, la spelacchiatura del bel fondo avvolto nell'azzurro e con vivida luce all'orizzonte, e quel taglio che dall'occhio destro gira sulla fronte e rasenta l'occhio sinistro, la potenza di Giorgione qui si afferma solenne. Ancora

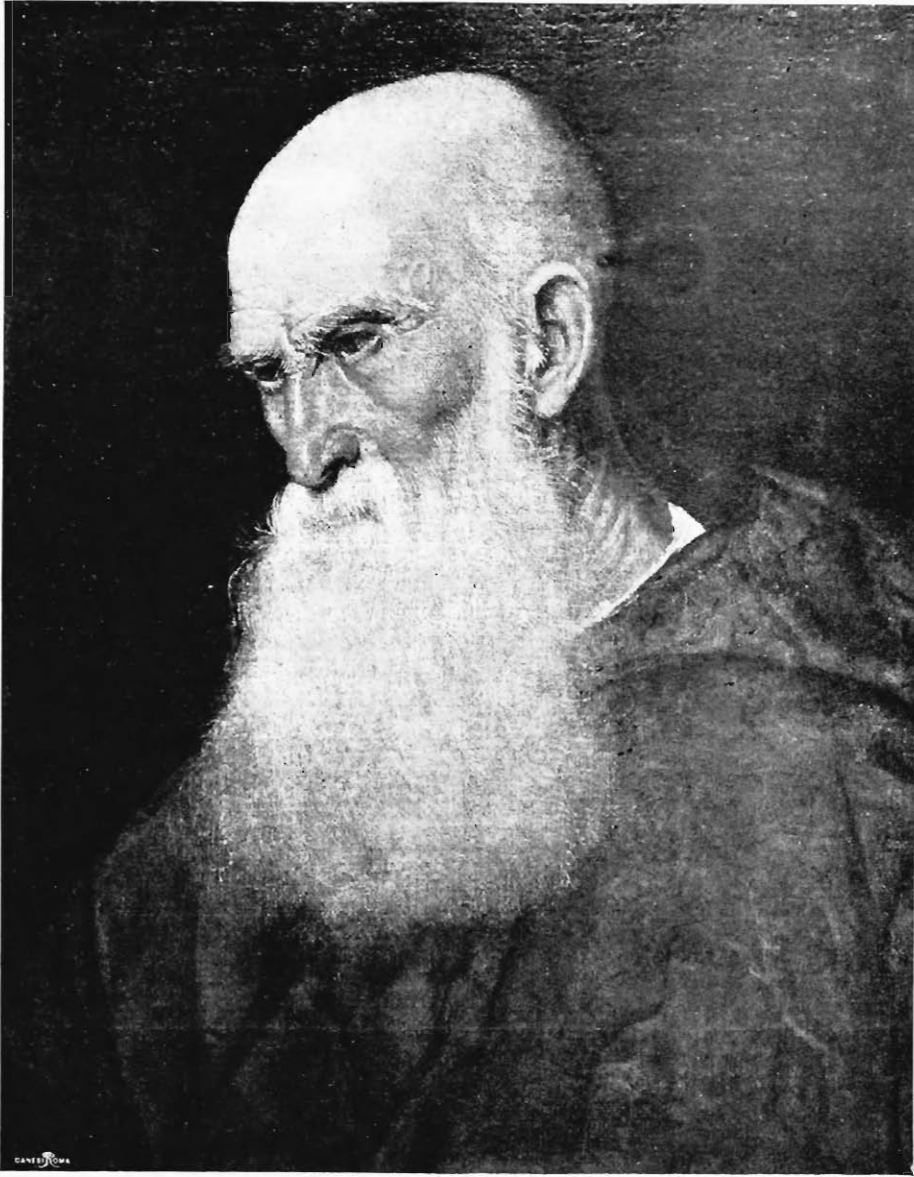


LORENZO LOTTO — Galleria di Budapest

ne' capelli raschiati corrono i suoi segni finissimi, e il volto s'avviva del colore dorato dei cosiddetti *Tre Filosofi* della Galleria di Vienna, e la mano sinistra, che tiene i guanti e poggia sulla costola del libro collocato obliquamente sul parapetto (quantunque sia ritocca nella punta delle dita), ha le belle tinte chiare della figura muliebre del Giorgione nel quadro Giovanelli a Venezia.

Gli altri quadri della Galleria di Budapest ascritti al Giorgione dal Morelli e da altri assolutamente non gli appartengono: intendiamo quello frammentario de' pastori sul monte Ida e il ritratto di Antonio Broccardo. Il primo ha tratto in inganno forse per il costume delle

figure dai capelli pioventi e dalle calze a variati colori; così come certi quadretti di un imbianchino, in Sant'Alvise di Venezia, per i costumi delle figure, rubarono il nome al Carpaccio. Ma basta appressarsi a quegli sciancati pastori sul monte Ida, che pure derivarono da una composizione di Giorgione,<sup>1</sup> per accorgersi come stieno male in piedi quei due manichini tagliati con la seure, e come non convenga pronunciare il nome di Giorgione



GIACOMO BASSANO — Galleria di Budapest —

invano. Non si può in alcun modo ricordare, a proposito di questo frammento, la tela citata dal Michiel, nel libro ancor detto *l'Anonimo*, con le parole: « la tela del paese con el nascimento de Paris con li due pastori ritti in piede fu de mano de Zorzo de Castelfranco, e fu delle sue prime opere ». Guai se l'erudizione si applica alle cose, senza che la dirigano gli occhi! Qui siamo innanzi a cosa dozzinale, villana: il pastore col giustacuore di velluto azzurro alza un piede in aria, e sta male in bilico, come chi si provi a saltare con una gamba sola;

<sup>1</sup> Ne è stata pubblicata un'incisione antica nel *Jahrbuch der k. k. allerhöchsten Kaiserhauses* di Vienna

l'altro, col giustacuore rosso, pianta sulle gambe male architettate, su piedi deformi che non scorciano. Sul monte spuntano erbe grosse, falciate, e si stende un drappo bianco con un fanciullino sopra. Una di quelle due teste di legno, con discriminatura nel mezzo de' capelli pioventi, apre alquanto le labbra e mostra una fila di bianchi dentini; le pieghe delle vesti sono convenzionali, grosse, segnate a capriccio senza conoscenza del corpo su cui si adattano.

Il ritratto grigio (n. 44) di Antonio Broccardo pure non è opera del Giorgione: l'orecchia sinistra informe, rattivata da colpetti rossi, le nari tracciate duramente con nero, le luci livide, la destra mano con le dita aperte e come tronche nella punta tondeggiante, e il dito



DOMENICO FETTI — Galleria di Budapest

pollice troppo corto, non ci permettono di ripetere il nome del Giorgione. Quella faccia lunga ha la proporzione particolare delle teste di alcuni ritratti fatti da Licinio Pordenone, ad esempio quello di Stefano Nani, nella Galleria di Londra; di Ottavio Grimani, nella Galleria di Vienna; di una dama nella Galleria di Bergamo. Non c'è in alcuna parte la finezza del Giorgione, nè nel cielo nuvoloso, nè nella linea de' monti del fondo; e non c'è nel costume di seta trapunta a rombi e con laccetti a nodi, e neppure nelle indicazioni della persona messe meschinamente sul parapetto: un cappello a stajo, che ha una *N.* sopra scritta; una piccola corona formata di spiche, di rose, di vite con grappoli e di melagrane (simbolo delle stagioni), con entro tre teste unite; una tabella ansata con iscrizione illeggibile o quasi. Ma più di tutto non c'è la forma fine, nè il gaio, luminoso colore del grandissimo artista in quest'uomo, che pare una triste e ammalata femmina. Il nome della persona è indicato nel quadro:

ANTONIVS · BROKARDVS · MARI · F.

Nell'albero genealogico del Toderini: *Cittadinanze veneziane*<sup>1</sup> risulta difatti che Antonio Broccardo era figlio del dottor Marino, segretario.<sup>2</sup> Dal testamento del nostro personaggio<sup>2</sup> in data delli 20 di maggio 1527, si deduce che Antonio Broccardo aveva un solo figlio, Gio. Battista, speziale alla Giudecca; che fu alla scuola di Benedetto Brugnolo insieme con Bartolomeo Bontempo, al figlio del quale vuole sia restituito un Virgilio in pergamena, di mano dello stesso Bontempo. Due copie degli *Arotimati* (Herotemata), già di Pietro Zantani, vuole siano restituite ai fratelli Zantani. Tra le altre cose lascia al figlio « l'anello da bolla » e il suo « quadro d'oro »; e gli raccomanda, se i suoi libri, tra cui le *Vite* di Plutarco, non



BELLOTTI — Galleria di Budapest

si potranno vendere a prezzo buono, di donarli a frati poveri e studiosi; e gli ordina di dare alle fiamme le opere e il ritratto di Lutero, quando si trovassero tra i suoi libri. Dal codicillo, in data delli 25 di gennaio 1538 (*more Veneto*), risulta che già il figlio Giovan Battista era morto e fatto erede il figlio di lui Antonio Maria. Le date qui ricordate ci lascierebbero ritenere che il ritratto di Antonio Broccardo sia stato uno dei primi lavori di Bernardino Licinio, detto il Pordenone, quando era ancora sotto l'influsso di Giorgione; però dobbiamo avvertire che un altro Antonio Broccardo, figlio del medico Marino, frequentava lo studio dell'Università di Bologna nell'anno 1525 (cfr. vol. XXXVIII, Diari di Marin

<sup>1</sup> Opere manoscritte nell'Archivio di Stato in Venezia.

<sup>2</sup> Archivio di Stato in Venezia. Testamento e co-

dicillo di Antonio Broccardo, tra i testamenti del notaio Girolamo Canali (busta 189, sezione notarile al n. 16).

Sanudo, pagina ultima). Potrebbe quindi assegnarsi il ritratto a quest'ultimo, e così la data del dipinto sarebbe prossima alle altre date de' ritratti di Bernardino Licinio.

Di Sebastiano del Piombo, nome che, come abbiamo detto, fu apposto ad un vero e proprio quadro del Giorgione, c'è un ritratto nella galleria di Budapest; ed è quello che proviene dalla collezione Scarpa, vendutosi pochi anni fa a Milano come ritratto di Raffaello. Magiama mai Sebastiano del Piombo avrebbe ritratto il rivale di Michelangelo, colui che gli si contrapponeva nella Farnesina! Nel 1518, quando gli affreschi della loggia di Psiche furono compiuti, Leonardo Sellajo scriveva da Roma a Michelangelo: « È schoperata la volta d'Agostino Chigi, cosa vituperosa a un gran maestro: peggio che l'ultima stanza di palazzo (la stanza dell'Incendio di Borgo al Vaticano); di modo che Bastiano non teme di niente! » Il ritratto deve essere della data all'incirca dello scoprimento di quegli affreschi (principio del 1518), perchè già l'influsso di Michelangelo si vede nelle mani squadrate, nelle dita rettangolari di quella che poggia sur una base e nell'altra larga e muscolosa. Anche la grandiosità della figura



G. B. TIEPOLO — Galleria di Budapest

dal largo petto è michelangiolesca, e il fondo architettonico, semplice nelle linee, grande, monumentale per l'effetto, è suggerito pure dal potente maestro a Sebastiano. Questi, tuttavia, non gli aveva sacrificato la sua natura veneziana, onde il suo colore caldo riveste la magra persona dal tipo di Nazzareno, con lunghe sopracciglia e occhi grandi mandorlati. Nel fondo Sebastiano si attiene tutto alle reminiscenze del Giorgione: le nubi calde del tramonto



SCUOLA DEL SIGNORELLI — Galleria di Budapest

e ne cambiò alcuni da lui conservati con parecchi dell'Accademia. Si cercò di contestare al Cerretti il possesso de' quadri di cui si era impadronito; ed egli provò di ottenere da Napoleone I, con istanze irrequiete, e in prosa e in versi, il diritto di proprietà contestato. E a

scolorano via via allontanandosi dall'orizzonte, stendendosi sopra i castelli merlati delle colline di un azzurro intenso, sull'edificio a semicerchio comune ne' fondi di Giorgione, e sugli abituri de' campagnuoli. Innanzi passa scintillante un cavaliere a gran trotto, imagine forse ridotta del gentiluomo ritratto, ilquale si appoggia ad una base, come un oratore che stia per parlare al popolo, e lo domini con lo sguardo e la persona potente.

Il ritratto è, con tutta probabilità, quello stesso che in un inventario della Galleria Estense in Modena (anno 1720 circa) è indicato semplicemente così: « Raffaello. Ritratto di sè stesso ».<sup>1</sup> Ci lascia supporre che il dipinto così laconicamente designato sia il medesimo della Galleria di Budapest, l'attestazione dello Scanelli<sup>2</sup> sull'esistenza di un bellissimo autoritratto di Raffaello tra i tesori estensi, nella grandezza naturale, visto quasi di faccia, riguardante lo spettatore. In un catalogo del 1744 della stessa quadreria dei Duchi di Modena si legge: « Ritratto di Raffaello d'Urbino dipinto da sè medesimo ».<sup>3</sup> Rimase probabilmente in Corte sino al 1797, quando l'abate Cerretti, poeta, presidente dell'Accademia modenese di belle arti, cercò di salvare i resti della Galleria Estense dalle usurpazioni francesi. Ma il Cerretti si faceva la sua parte di bottino, e chiedeva quadri per una sua orazione inaugurale, quadri per un suo inno stampato, quadri per le concessioni ottenute dalle francesi autorità; e di più indelicatamente ne tenne in deposito presso di sè altri della Galleria, che poi non restituì;

<sup>1</sup> A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense in Modena*. Modena, Toschi, 1882.

<sup>2</sup> *Microcosmo della pittura*. Cesena, 1657, pag. 169.

<sup>3</sup> Cfr. PUNGILIONI, pag. 203.

suoi concittadini scriveva « che non avrebbe imitata la vanità di Socrate che, chiamato a capitale giudizio dagli Ateniesi, disse loro: « Concittadini, invece di pensare ad opprimermi, voi dovrete anzi perpetuare con pubblico monumento la riconoscenza che mi dovete »; e intanto offriva loro statue in gesso, purchè fosse riconosciuto legittimo il possesso de' quadri.

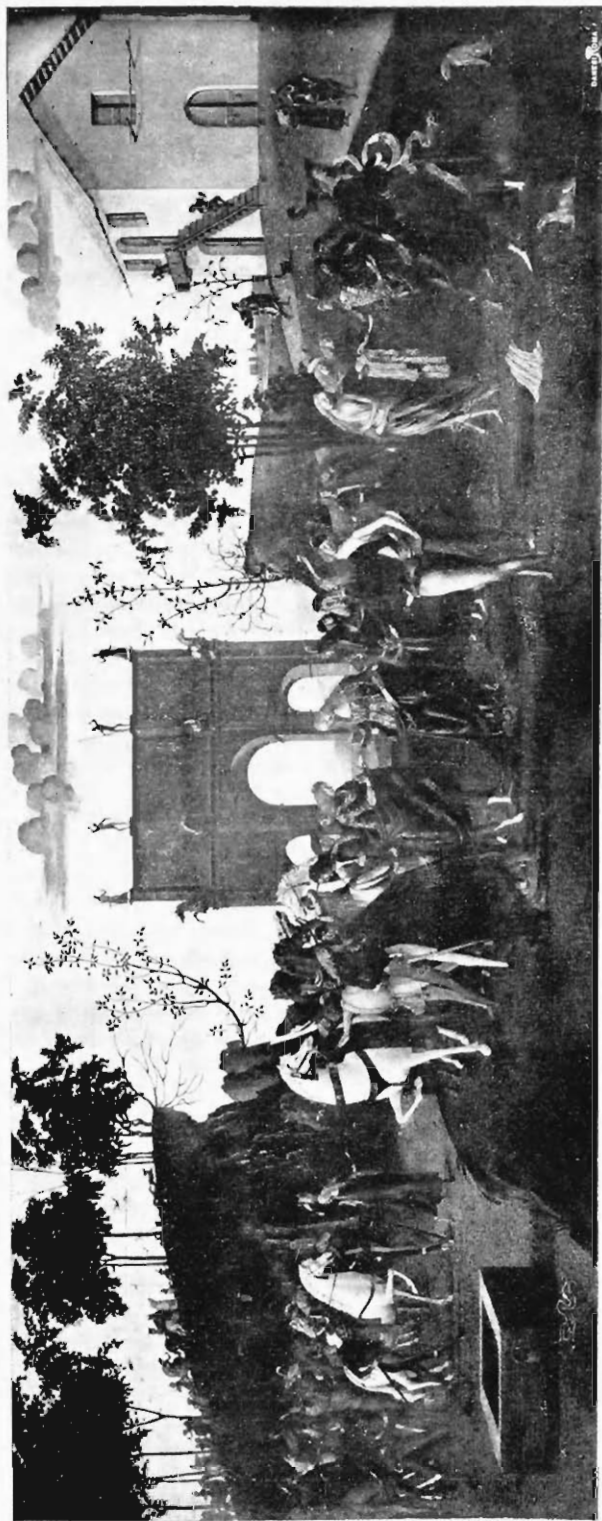
Non distratti dalle frasi rettoriche del Cerretti, i modenesi continuarono a stringerlo alla restituzione; ma nel 1808 quegli morì a Pavia, rettore di quella Università, lasciando tutti i suoi quadri al celebre professore Antonio Scarpa, secondo le disposizioni del vitalizio con lui contratto. E lo Scarpa stesso descrisse il quadro nostro in una lettera a Luigi Bossi, che esì a dichiarare: <sup>1</sup> « come al tempo in cui dalla Galleria Estense si trasportarono a Dresda due stupendissime tavole, questa del Tibaldeo capitò nelle mani dell'abate Cerretti, il quale la vendette, saranno ora più di 20 anni, al ch. professore Antonio Scarpa, appo cui conservasi presentemente ». Notiamo soltanto che nel 1746, quando partivano per Dresda i cento famosi quadri della Galleria Estense, cento e non due, il Cerretti non era ancor nato e quindi che per coonestare la proprietà del quadro, questi era ricorso a menzogna. Come ritratto del Tibaldeo, fu inciso nella traduzione dell'opera su Raffaello, di Quatremère de Quincy; e il Bossi osservava, nella lettera che fu aggiunta alla pubblicazione, come « nell'edizione delle *Stanze*, di Antonio Tibaldeo stampate unicamente, e con alcune altre di G. Mozzarello da Ferrara, per Nicolò Zopino nel 1522; e nella stampa di tutte le sue opere poetiche, eseguite in Venezia da Francesco di Alessandro Bindoni e Mafeo Pasini nel 1525, veggonsi di fronte due ritratti intagliati in legno, i quali, per i lineamenti del volto, e per i capelli cadenti lungo le spalle, molto si assomigliano a quello del celeberrimo Scarpa ».

Noi abbiamo rifatto il confronto, e la somiglianza voluta non c'è, tanto che si può supporre com'essa siasi trovata a viva forza da chi ricordava il ritratto di Tibaldeo per l'elogio funebre del cardinal Bembo. « Raffaello — aveva scritto il Bembo al cardinale di S. M. in Portico — ha ritratto il nostro Tibaldeo tanto naturale, ch'egli non è simile a sè stesso, quant'è quella



SCUOLA DEL SIGNORELLI  
Collezione di Gustave Dreyfus a Parigi

<sup>1</sup> *Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, del signor QUATREMÈRE DE QUINCY, Traduzione di Francesco Longhena. Milano, 1829.



SCUOLA DEL SIGNORELLI — Galleria Nazionale di Londra

pittura, ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria ». <sup>1</sup> Ma non si è pensato che il Tibaldeo di anni 53, quando Raffaello lo raffigurò, come vuoi, nell'affresco del Parnaso nelle stanze vaticane, non poteva essere l'uomo nel fiore degli anni, ritratto nel quadro di cui oggi si adorna la Galleria di Budapest. Già il Passavant, che vide il quadro presso il fratello dello Scarpa, alla Motta, tra Treviso e Udine, esclude che il personaggio rappresentato fosse il Tibaldeo, benchè lo ritenesse di mano propria di Raffaello, e soltanto deplorasse che fosse stato goffamente ridipinto il bel ritratto della migliore maniera romana del grande Urbinate. <sup>2</sup> Crowe e Cavalcaselle <sup>3</sup> lo giudicarono invece di Sebastiano del Piombo, ma non ne sembrarono persuasi, perchè si sforzarono a dimostrare che Sebastiano seguiva in parecchi ritratti la maniera di Raffaello; e questi, a sua volta, gareggiava con Sebastiano, e lo imitava. I due critici procedettero con mille cautele nelle loro affermazioni, ma caddero a fabbricar frasi, e non persuasero alcuno. Pare che si provassero a contentar tutti, a trovare un mezzo di pacificazione tra i dissenzienti, e lo cercarono, innalzando Sebastiano fino a toccar Raffaello, e questi abbassando sino a farlo dimostrare, con un bel ritratto, d'essere stato calunniato dal maldicente rivale. Fatto è che havvi un gruppo di quadri che s'avvicinano al nostro:

la Fornarina della Tribuna, negli Uffizi;

il ritratto del cardinale del Monte, già presso il Fabris in Roma, oggi in Inghilterra;

il ritratto del Violinista, già presso il principe Sciarra in Roma, ora nella raccolta Rothschild a Parigi;

il ritratto di donna nella Galleria di Blenheim, in Inghilterra;

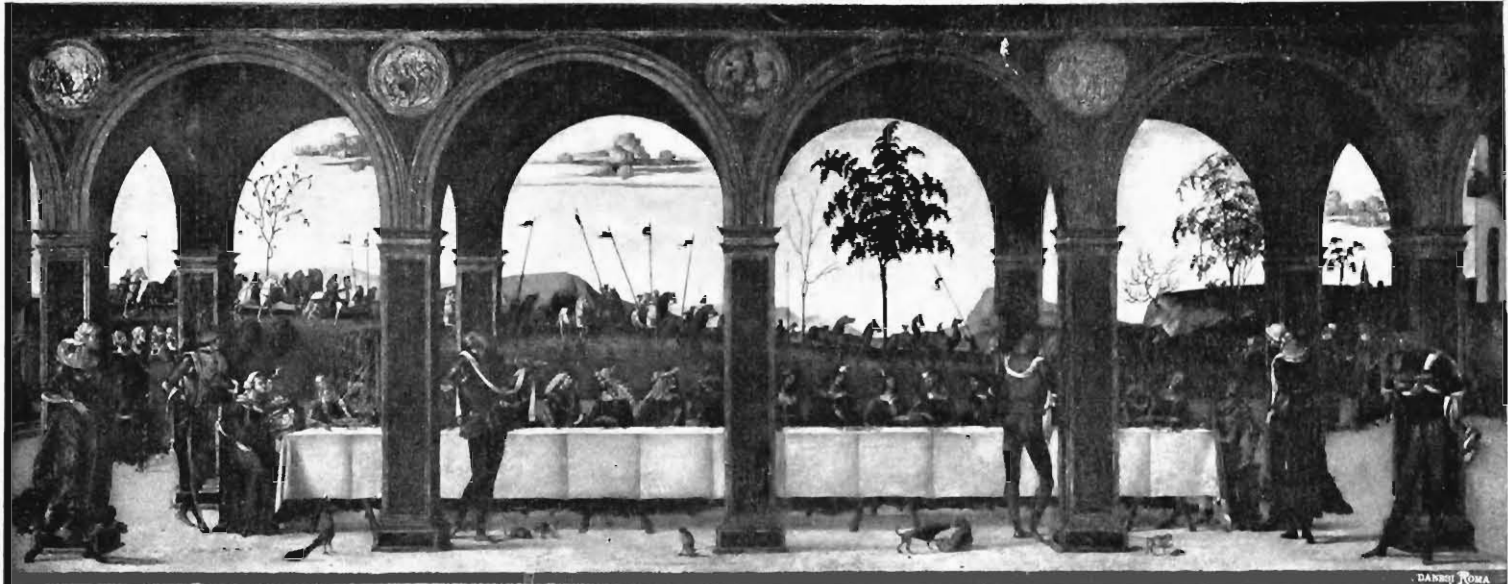
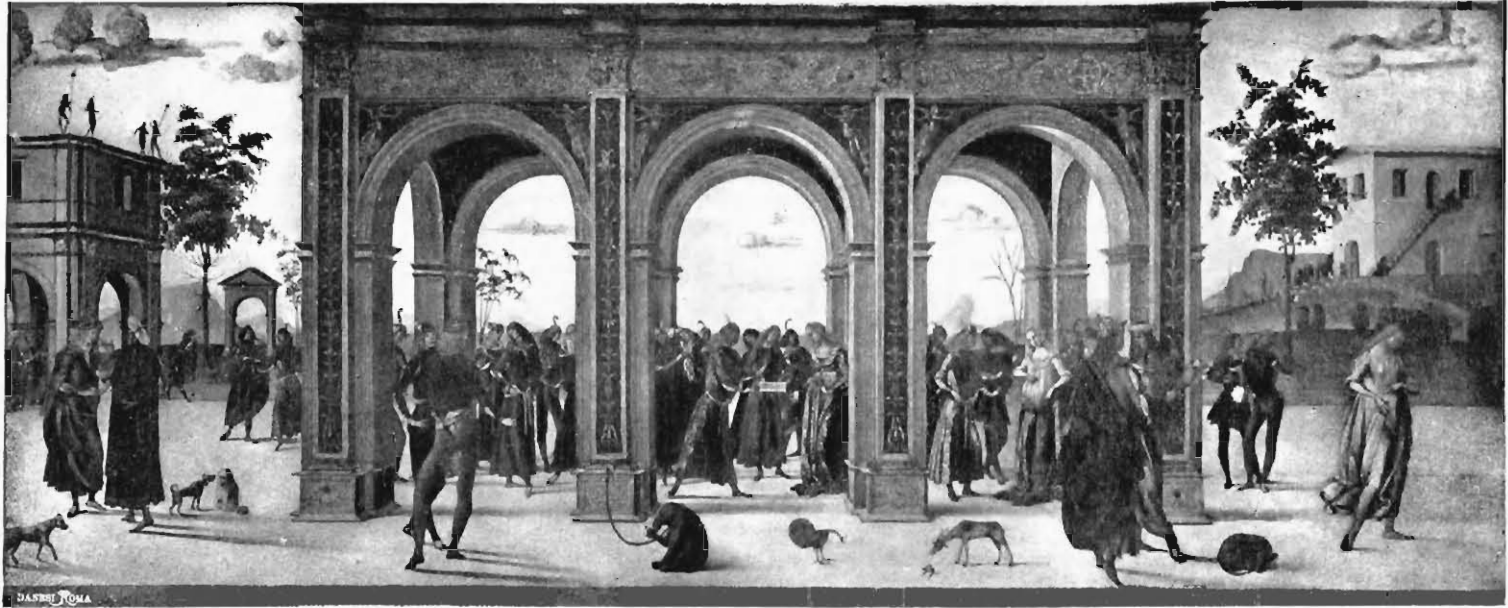
il ritratto di Ferry Carondelet e del suo segretario, attribuito a Raffaello, presso il duca di Crafton, in Inghilterra.

<sup>1</sup> BOTTARI, *Raccolta di lettere*. Ed. milanese, t. V, p. 206.

Monnier, 1889.

<sup>2</sup> PASSAVANT, *Raphael d'Urbino*. II. Firenze, Le

<sup>3</sup> *Raffaello, la sua vita e le sue opere*. Firenze. Le Monnier, 1891.



SCUOLA DEL SIGNORELLI — Galleria Nazionale di Londra

Tutti questi hanno caratteri comuni, che non si ritrovano mai in Raffaello. E di ciò tutti sono persuasi.

Il Frizzoni, quando nel 1895 si vendette, all'asta pubblica in Milano, la pinacoteca Scarpa,<sup>1</sup> ritornò sull'antica credenza e sull'opinione del Morelli che il ritratto ci desse la



RAFFAELLO — Galleria di Budapest

immagine di Raffaello, e notò simiglianze, che a lui sembrarono non puramente causali, tra esso e quelli incisi da Marcantonio Raimondi e Marco Dente. Ma, ripetiamo, che l'immagine, per molti particolari michelangioleschi, devesi ritenere eseguita più tardi di quanto suppone

<sup>1</sup> *La pinacoteca Scarpa di Motta di Livorno (Archivio storico dell'arte)*. Serie II, anno I, fasc. VI, 1895.

il Frizzoni, al tempo cioè in cui Sebastiano del Piombo diceva delle figure di Raffaello, che « parevano fossero state al fumo, o vero figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere ». Dalla Fornarina della Tribuna, di Firenze, alla *Pietà* di Viterbo o alla Sant'Agata della Galleria Pitti, il ritratto non può collocarsi che intorno al tempo in cui già lo collocò il Propping<sup>1</sup> nella sua monografia intorno alle opere di Sebastiano del Piombo precedenti la morte di Raffaello, cioè quando quel pittore non avrebbe mai raffigurato il dispregiato rivale. Lungo sarebbe qui di esporre tutti i risultati dell'iconografia raffaellesca, i quali contraddicono alla supposizione fattasi che questo ritratto ci rappresenti Raffaello; basti



SCUOLA DI FILIPPO LIPPI — Galleria di Budapest

osservare che ogni ritratto giovanile dai capelli pioventi, della seconda decade del Cinquecento, o circa, si è sempre indicato come immagine dell'Urbinate. Qui noi abbiamo davanti un ricco gentiluomo, nel fiore dell'età, vigorosissimo, un letterato, che sta con un rotulo in mano, solenne sul fondo di un edificio monumentale e della campagna romana. La fortuna delle ricerche dirà un giorno chi sia il superbo signore.

Oltre questi quadri per cui la Galleria di Budapest può vantarsi di rappresentare degnamente la scuola veneziana, ce ne sono altri di minori artisti, e tuttavia notevoli, di Vincenzo Catena, Marco Basaiti, Quirizio da Murano, Andrea Previtali, Girolamo da Santa Croce, ecc.

Vincenzo Catena si sottoscrive VINZENZO · C · P · nel cartello tenuto da una Santa che accompagna la Sacra Famiglia (n. 78), nel dipinto a mo' di una tarsia colorata, in cui le

<sup>1</sup> *Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffaels*. Leipzig, 1892.

ombre sembrano fatte come con pezzi e striscie di legno scuro. Quantunque sia grata la distribuzione de' colori, l'effetto ne è freddo. Anche nell'altro quadro (n. 74) rappresentante una Madonna col Bambino in atto di benedire un committente presentatogli da una santa martire e da San Bernardino, si vedono le intarsiate lunghe pieghe dell'abito del Frate, e le sue sopracciglia tracciate con un grosso segno scuro; regolare e bene incisa la testa della santa; il fondo con macchie azzurrine d'alberi, come nel primo quadro, in cui le macchie si disegnano su colli sorgenti alla riva d'un lago azzurro, sotto il cielo sparso di cumuli di nubi azzurre. Il ritrattino del committente, che è nel secondo quadro, benchè duretto nel profilo, è diligentissimo e vero.

Marco Basaiti ci presenta una Santa Caterina (n. 103) che tiene il libro sollevato nella destra come per giuoco, e la palma nella sinistra come una scimitarra: è una graziosa figurina del primo tempo dell'artista, come si dimostra per il colore tirato a fatica e per le ombre nericie. Ma ne' particolari è fine; ed è splendente nel manto rosso a pieghe larghe e profonde. Notevole il tentativo di Marco Basaiti per renderci un paese studiato dal vero, almeno nella parte anteriore, ove sono alcune casette, palizzate e biancherie sciorinate; ma egli cadde nello scuro, come nelle sue altre opere giovanili.<sup>1</sup>

Quirizio da Murano ci presenta la Vergine adorante il Bambino steso sopra un grande cuscino messo sopra un tappeto persiano: è una pittura, al solito, grossolana, con la veduta d'un lembo della laguna nel fondo e delle acque che girano, intorno a una striscia serpeggiante di terra, come lunga ritorta coda.

Andrea Previtali ci mostra pure un gruppo della Vergine col Bambino (n. 77) tra nuvole bianche e campi verdeggianti ed alberi a foglie stellate: sembra per la sua ricca colorazione rossa, gialla e turchina, un mazzo di papaveri, ranuncoli e fiordalisi. La testa della Vergine è poco piacente, con un velo a pieghe parallele, il Bambino è piccolo di proporzioni; ma tuttavia il gaio colorito ne trattiene innanzi al quadro, ove pare che l'artista abbia ritratto Bergamo sua patria.

Girolamo da Santa Croce si firma col solo suo nome HIERO, nel quadro rappresentante San Giovanni Battista come una statuetta diritta, simmetrica, col manto colorato del verde chiaro preferito da Girolamo, con la sua luce senza vivezza; i suoi monti, che tirano al verde; la terra nel davanti sparsa di ciottoli, come tante ova, e nell'indietro divisa da filari d'alberi; le erbe segnate calligraficamente con segni gialli.

Cima da Conegliano dà il suo nome a una Madonna col Bambino (n. 98), il quale porta carezzevole la sinistra mano al mento della Vergine, e par che le parli e confidi i pensieri. Sempre così nell'arte del Cima; mentre i Bambini di Giambellino guardano dolcemente innanzi a sè con una dignità signorile, quelli di Cima parlano, cinguettano coi santi, i quali alla lor volta aprono le mani e le bocche mormoranti preghiere, e protestano la loro servitù al fanciullo divino. Ma qui le mani sono mai disegnate, il fondo è scuro senza la luminosità del Cima, senza le nubi che formano i bei cumuli lucenti del maestro. Gli ornati dello scollo della veste della Vergine non sembrano ageminati così come in altri quadri del maestro; il risvolto del suo manto è di un rosso violetto con ombre paonazze, la veste è scurissima. Tutto è un po' grosso per il Cima, tanto da farci pensare a un suo imitatore, a quel tale che in un'altra Madonna, non esposta, della Galleria stessa si firma:

1495

*Antonius mori & de charpi | pinxit.*

Il *Cristo alla colonna* (n. 32), quantunque sia segnato:

PETRVS MESSANEVS  
PINXIT

<sup>1</sup> Un'altra opera firmata dal Basaiti, rappresentante San Girolamo (figura questa molte volte rappresentata dall'artista) non è esposta.

può indicarsi in questa serie di pittori veneziani e veneti: è un Cristo simile a quello di Antonello da Messina nella Galleria di Venezia, ma è liscio e smorto, come il San Sebastiano nella Galleria di Berlino attribuito ad Antonello stesso. Quanto meglio copiò Andrea Solario il quadro del Cristo nel quadretto presso sir Cook a Richmond!

\* \* \*



ORA dobbiamo annoverare per ordine cronologico altri dipinti di veneziani e di veneti del secolo XVI, appartenenti al periodo del pieno sviluppo dell'arte. Alla scuola veneziana in generale è ascritta una Madonna col Bambino (n. 100), il quale mette una mano tra i riccioli del capo a San Giovannino e con l'altra sta per prendergli il mento; e San Giovannino lo ascolta tutt'attento con le braccia conserte sul petto, mentre la Vergine guarda al frate domenicano, che a mani giunte la adora. Ella tiene la sinistra sulla costola dell'ufficiuolo divino, rilegato, avente in un rombo, nel mezzo, la scritta: LO | FICIO | DEL. È un'opera tutta dell'arte di Palma Vecchio: carni chiare, trasparenti del Bambino Gesù; lineamenti de' fanciulli col nasino corto ritondetto in punta; volto abbronzato della Vergine; fondo luminoso con monticelli di tinte calde; rade e grosse foglie autunnali degli alberi che spiccano sul cielo.

Palma Vecchio si può ancora intravedere nella Lucrezia (n. 84) molto ridipinta e ingiallita, col colore de' capelli scomparso, così che appena se ne scorge la massa bionda; e la sua maniera si sente nella *Sacra Conversazione* (n. 82) attribuita a Bonifacio Veronese, ed è un'antica copia ricavata probabilmente dal Palma Vecchio, opaca senza le carni alabastrine di questo maestro, e col segno arrotondato de' contorni proprio d'un suo seguace. È copia dal Palma è pure il ritratto d'una donna bionda (n. 84), simile agli altri della Galleria Estense in Modena e della raccolta di Mr. Quincy O. Schaw di Boston. Quest'ultimo sembra meglio modellato degli altri. Quello di Modena fu ascritto al Giorgione, dal Mündler al Garofalo, da altri al Tiziano, a Palma Vecchio, a Sebastiano del Piombo, a Bernardino Licinio, o al Cariani bergamasco. La lettera V, che si vede dipinta nel quadro, ha dato pur luogo a molteplici ipotesi: qualcuno volle che fosse l'iniziale del nome di Violante, innamorata di Tiziano, ed altri che fosse quella del cognome di Tiziano stesso. La persona rappresentata fu detta ora Fornarina, ora Laura Eustocchia Dianti, ed ora una delle tre figlie del Palma. Quella di Modena non è certamente l'originale, come apparirà evidente a chiunque guardi alle pieghe lineari sulla spalla destra, alla povertà del colore, alla poca solidità della forma; questa di Budapest è migliore alquanto nella stoffa argentina della veste, ma mostra pure le brutte pieghe lineari della manica, ed ha il colore sgranato così che traspare la tela ed è per soprappiù ridipinto, alla stessa guisa dell'altro ritratto (n. 189) attribuito a Giacomo Palma il Vecchio.

Non c'è dubbio per noi che la cosiddetta Violante provenga da un originale del Palma, da una delle sue donne bionde, piene d'ogni ben di Dio, dalle teste larghe, rotonde, con capigliatura dorata, il seno abbondante, le vesti chiassose di cortigiane. Esse guardano coi loro grandi occhi affascinanti e voluttuose; e così guarda la bella di cui abbiamo qui un'impallidita imitazione.

Di veneti e veneziani del Cinquecento possiamo citare ancora un quadretto di scuola cremonese ascritto al Boccaccino, rappresentante una Santa Martire a mezzo busto (n. 76) su fondo rosso, dalle carni chiare, dai capelli castani cadenti a riccioli: ha il manto violetto e un drappo giallo a righe azzurre intorno al collo. Vi è anche un ritratto di Lorenzo Lotto con la testa ripiegata, a mo' di tanti personaggi di quest'autore, sull'omero a sinistra, con gli occhi in alto imploranti, con la destra che sembra additare al cielo alcun bisognoso o soffer-

rente, il quale stia più in basso della sua figura: la tinta delle carni è leggermente aranciata, il chiaroscuro nericcio, i capelli roridi e pioventi. Un altro quadro al n. 113 porta il gran nome di Tiziano, ma invece è di Polidoro Lanzani, come può determinarsi, al confronto d'un'altra pittura di questo maestro nella Galleria dell'Accademia di Vienna (*Il ritrovamento di Mosè*). La natura gaudiosa, ma alquanto grossolana, del pittore traspare nel quadro rappresentante la Madonna adorante il Bambino, e San Giovanni vescovo di Tolosa, della Galleria di Budapest: il rosso delle carni, il verde con luci d'oro, i contorni nerastri scuri del rosso sono propri di Polidoro Lanzani, sempre un po' crudo di toni, con le carni che sembrano colorate a tempera, con vivi lumi sulle carni abbronzate, i quali sembrano derivare più da una luce prossima di fiamma che da luce diffusa.

Alla scuola veneziana è assegnata una Madonna col Bambino che stende le braccia a San Francesco, il quale apre le sue come per accoglierlo. Il santo, nelle carni anebbiato, plumbee, rammenta Gian Battista Moroni (di cui la Galleria conserva tra i quadri non esposti



ADOLFO GHIRLANDAJO — Galleria di Budapest

un bel ritratto di giovane su un fondo scuro e un San Benedetto, bellissima figura su fondo verde, che par grana argentata nelle parti in luce), e in generale la scuola del Moretto da

Brescia. Di questo maestro v'è, pure tra i quadri non esposti, un enorme San Rocco seduto sotto un albero, mentre un angelo con un ferretto chirurgico gli cura la piaga: il santo



ANDREA DEL SARTO — Galleria di Budapest

socchiude gli occhi, addolorato, e sembra dormire; il suo bastone, che porta il suo berretto rosso ed ha una fettuccia bianca svolazzante, sta appoggiato all'albero, sotto la cui ombra riposa il pellegrino; il suo cane sta accosciato, con un pane in bocca. Conosciamo di questo quadro, in casa dei signori Papa a Desenzano al Lago, una copia proveniente da una chiesuola, ora distrutta, annessa ad una villa in piena campagna, in quel di Lonate (provincia di Brescia). Dove fosse l'originale non è detto da alcuna guida, non è ricordato da alcuno dei tanti che in questi ultimi tempi hanno discorso del Moretto da Brescia. Ma con tutta probabilità è la pala d'altare, passata dalla cappella della chiesa di Sant'Alessandro di Brescia, nelle mani de' Fenaroli, patroni della cappella, quando la fecero restaurare nel secolo XVIII, e vi posero in quella vece altra pala dedicata ad altro santo. Nel catalogo delle opere del Moretto pubblicato dal Da Ponte nel 1898, commemorandosi a Brescia il grande pittore cittadino, non è fatta parola del quadro, perchè se ne era perduta ogni traccia.

Di Bernardino Licinio è un ritratto di donna, che ricorda per il tipo quelle del Palma Vecchio; ma è secca pittura, dai contorni intagliati, dagli scuri addentramenti delle vesti, con una mano grossa e dalle dita grosse e tondeggianti. Al Torbido è assegnato un dipinto di un cattivo seguace di Paolo Veronese (n. 110); alla scuola del Tiziano una bella testa muliebre dagli occhi azzurri, i capelli biondi, le guance rosate, la veste bianca (n. 112); al Veronese una *Deposizione*, che per le lunghe, tirate proporzioni delle figure e le carni ammaccate ricorda piuttosto lo Zelotto. Di Jacopo Bassano c'è uno dei soliti quadri: un pastore dormiente, un asino, un cane, un cavallo bianco, pecore all'abbeveratoio, una mandra di buoi e un fanciullo: tutti gli animali, benchè siano studiati dal vero, non hanno la intensità eccessiva del colore con cui sono riprodotti dall'artista i suoi studi dalla natura. È ascritto pure a Giacomo Bassano un ritrattone di vecchio, dall'alta fronte, le sopracciglia folte, i peli che sembrano spinosi, il collo forte e la lunga barba. Il fierissimo vecchio poteva bene servire a modello per un San Girolamo.

Non citiamo le altre cose di conto molto minore, per saltare a piedi pari al Seicento che ci offre i baccanali del Carpioni,<sup>1</sup> e al Settecento che ci presenta le curiose vedute fiorentine interpretate alla veneziana dal Bellotto (nn. 645 e 647), le altre de' dintorni di Venezia del Guardi, i paesaggi dello Zuccarelli (nn. 650 e 652), e per arrestarci innanzi al solenne San Fernando del Tiepolo, al grandioso alfiere, sul cavallo bianco dalla scura criniera: egli agita al vento la sua bandiera bianca e rossa, mentre abbassa la spada, come per inchinarsi al Dio delle vittorie.

\* \* \*



RA i quadri della scuola umbra, ben poco rappresentata nella Galleria di Budapest, vi è l'aggranchiato Nicolò da Foligno, con la immagine consueta di San Bernardino, eseguita forse per uno stendardello: saggio questo dell'arte dell'umbrò pittore, che derivò le forme dell'arte sua principalmente da Benozzo Gozzoli. È il pittore delle scene elegiache della *Pietà*, e sembra, a traverso quelle figure, un selvaggio che prorompa in urla innanzi al Cristo morto: le labbra delle sue figure hanno contrazioni spasmodiche, le loro capigliature si agitano e serpeggiano e le loro mani divengono raffi. Un biografo di Nicolò da Foligno, Frenfanelli Cibo, per spiegarci quell'arte, resuscita i ricordi delle congiure e delle rivoluzioni di popolo a Foligno: ghibellini tumultuanti nella piazza, le insegne papali atterrate, Corrado Trinci e i suoi due figliuoli fatti strangolare da Eugenio IV nella rocca di Soriano. Noi, che alle ragioni politiche non diamo un gran peso, quando si tratti di spiegare una forma d'arte, notiamo che la scuola pittorica nata negli erti gioghi di Gubbio, e tutta la pittura umbra rappresentata da Nicolò Alunno prima che fiorissero il Perugino, il Pinturicchio e Fiorenzo di Lorenzo, è generalmente d'una semplicità volgare e di un naturalismo forzato. È tutta un'arte campagnuola, di figurinai bene accetti ne' conventi dell'Umbria. Il San Bernardino della Galleria di Budapest ne è un saggio: è una delle figure di Nicolò da Foligno, magre, allampanate, tratte da una turba di gente tribolata, corruciata, meschina, qualche volta feroce.

La Galleria di Budapest conserva anche quattro brutti cherubini, di un tardo seguace del Perugino, non dello Spagna, cui sono attribuite quelle teste, tonde zucche tra ali variopinte. Neppure al Pinturicchio può assegnarsi il frammento della Madonna col Bambino su fondo d'oro, entro una mandorla limitata da una zona sparsa di angioletti esialati. Si riconosce qui pure uno scolaro del Perugino, nella forma tonda delle teste delle figure, nelle carni a

<sup>1</sup> Del Seicento la Galleria vanta un'opera, per fattura e sentimento veramente moderna, di Domenico Feti.

fondo verde tratteggiate, nelle luci rosate sulle carni stesse, ne' contorni neri de' lineamenti, ne' puntolini bianchi segnati ne' lacrimatoi e nel solco che dal naso va alle labbra.

A Luca Signorelli, che fece il connubio dell'arte umbra con la toscana, è attribuita una tavola (n. 64) rappresentante Tiberio Gracco sopra un piedistallo in atto di puntare la lancia



IL BRONZINO — Galleria di Budapest

sul collo d'una vipera o d'un serpentello. La figura lunga lunga è senza anima; ha la testa piccola, le carni di color terreo con luci bianche, e contorni neri e duri de' lineamenti del volto. L'abito della figura è tutto tratteggiato d'oro; il paese a grandi curve ellittiche. Nel fondo, a destra, una colonna con la figura d'Apollo su capitello d'oro con tratti neri, e due oranti; a sinistra Tiberio, che insegue e colpisce i serpenti; poi donne spaventate, fuggenti sotto un portico. Sulla faccia della base su cui sta Tiberio una tabella sostenuta da due genietti alati; e tra i riccioli di essa è dipinta una mezzaluna, parte forse dello stemma del committente.

Il quadro appartiene ad un artista prossimo a Luca Signorelli, senza che però ne abbia le proporzioni e la forza. È l'artista medesimo che eseguì un quadro di simili dimensioni, oggi nella raccolta Dreyfus a Parigi; i tre pezzi di cassone con l'istoria di Griselda nella National Gallery di Londra; un'altra figura, però mascherata dal restauratore, nella raccolta di monsignor Marcello Massarenti in Roma. Quivi si vede pure un quadro di architetture similissimo all'altro di recente acquistato dalla Galleria di Berlino come opera di Pier della Francesca; ma in quello sono macchiette alla maniera di Signorelli, lunghe lunghe e scure, così da rammentare l'autore del quadro della Galleria di Budapest, a cui dovrebbero quindi ascriversi entrambi quei due quadri con edifici e prospettive.

Meglio assai rappresenta il connubio dell'arte umbra con la fiorentina l'abbozzata *Madonna Esterházy* di Raffaello. Nel Bambino, come nel San Giovannino e nella Vergine, si vedono ancora le tracce della matita fine; appena sulle loro guance si diffonde una lieve tinta rosata, e timida sui capelli la luce. Nella creazione del genio sta per circolare la vita. Si avviva di rosso la tunica della Vergine, splende d'azzurro il suo manto, e il drappo su cui poggia il Bambino si colora di viola. La grazia anima le testine scolorate, e il fanciullo Gesù chiede a San Giovannino la striscia di pergamena cadente tra le sue mani in eleganti riccioli. La terra manca d'aria, ma il paese si corona di verde, le rupi si preparano ad accogliere i raggi dell'aurora e le rovine a spiccare sul limpido azzurro del cielo. Tutto si destava sotto la carezza del pennello del divino pittore, quando, lasciata Firenze, si recò a Roma, attratto dal Bramante e dalla gloria. Altri compirono la *Madonna del Baldacchino*, abbandonata da Raffaello a Firenze; ma il quadretto restò nella sua forma di abbozzo, e niuno osò di toccare quel fiore sbocciante. Nella Galleria degli Uffizi ora si vede il cartoncino del dipinto, con lo sfondo differente, e senza il carattere romano di questo, ciò che farebbe supporre eseguito il mutamento da Raffaello al suo arrivo in Roma. Clemente XI diede il quadretto in dono all'imperatrice d'Austria, dalla quale passò poi al Kammitz e quindi alla famiglia Esterházy. Dietro vi è scritto in tedesco: « Questa pittura d'una Vergine di Raffaello d'Urbino, con la sua cassetta guarnita di pietre preziose fu donata a me, come presente dal papa Albani. Elisabetha imp. ».

\* \* \*



Si vanta l'arte fiorentina de' grandi nomi dei cartellini, più che della bontà delle pitture a cui sono appiccicati. Ci sono due quadri col nome solenne di Andrea Verrocchio: l'uno, al n. 1386, rappresenta una Madonna in trono coronata da due angeli e assistita da Santi, disposti innanzi a un muricciolo dietro cui spunta un cipresso, un melo, un abete e un pino; ed è opera di un verrocchiesco meschino, senza luce di bellezza, grossolano nel disegno. L'altro è una Madonna in trono con due Santi e un committente, di un dozzinale scolaro di Filippo Lippi, un maestro in ritardo, che fa certe faccie che sembran vesciche.

Sotto il nome di Domenico Ghirlandaio, sta un San Giovanni in Patmos (n. 1218), figura dai caratteri fisionomici veramente toscani, bella per il colore, quantunque questo sia steso nel modo che si usa stendere ne' lavori di mischia o scagliola, onde i tratti sono duri, incisi o tagliati nel piano. Le carni sono alquanto verdognole, ma la luce coi bei riflessi ne ravviva la testa, e cade rosata sulle mani; i capelli grossi sono recisi in punta; intorno al mento vedesi rasata la grossa barba nera; il mare, all'ingiro dello scoglio, si stende sparso di barchette, che lasciano bianche ondate dietro i loro solchi. Chi sia l'autore di questo quadro

non sappiamo dire, ma ci sembra un maestro toscano, prossimo a Domenico Ghirlandaio, e di cui esistono parecchi quadri qua e là nelle gallerie d'Europa, tutti con effetti di maiolica.

Di Ridolfo Ghirlandaio è il quadro con l'iscrizione:

*Ridolfus Ghirlandaius florentinus faciabat  
Instante Johanne Italiano Petri M. D. X.*

Appartiene alla sua maniera fumeggiata; e la ricerca degli scuri gli fa perder di vista l'effetto d'insieme, e gli separa le parti della composizione e anche delle figure. Le mani hanno la pelle stirata, tesa; il San Giacomo ha nella testa certi segni scuretti, messi sopra al modellato, per indicare le rughe, così come si vede nel San Giuseppe di un tondo della Galleria Borghese in Roma, ascritto a Lorenzo di Credi, e che sembra invece di Piero di Cosimo con cui qualche volta è stato confuso Ridolfo del Ghirlandaio. I riccioli del Pastore adorante sono a bioccoli, come se fossero imitati da una terracotta.

A Ridolfo Ghirlandaio non appartiene il ritratto (n. 72) che gli è ascritto, e che sembra una caricatura, per quei suoi capelli setolosi e il collo lungo, di legno, da burattino. Nè a Filippino Lippi può attribuirsi la Madonna col Bambino (n. 1140); la figura della Vergine è molto lunga, e anche la sua testa e le sue mani sono di una lunghezza grandissima: rammenta alquanto Raffaellino del Garbo nei colori turchino e rosa delle vestimenta della Vergine, e anche ne' piani semplici di colore ne' due monaci adoranti, piani che sono tracciati lunghi con vivi lumi bianchi, ai quali corrono paralleli lunghi tratti scuri, così come si vede ne' disegni su carta tinta di Raffaellino. Nè a Mariotto Albertinelli può attribuirsi la debolissima opera della scuola di Fra Bartolomeo, in cui il sangue sembra trasudare dalla pelle delle figure; la veste della Vergine è di un rosso vinoso; e la mano di essa poggiata, a un ginocchio, ha le dita corte così da parer tronca. Il riso del Bambino melenso potrebbe far pensare al Puligo, ma certo non al compagno valoroso di Fra Bartolomeo. E a questo neppure appartiene il tondo (n. 67), in cui la Vergine appare con le enormi mani e le carni gialle; e a torto si ascrive a Domenico Beccafumi l'altra Madonna col San Francesco (n. 53) malato d'itterizia.

Finalmente un artista fiorentino, Andrea del Sarto, trionfa, ma non con la Madonna e due Santi, quadro segnato dal monogramma dell'artista e con la data MDXXVII, opera di bottega, slavata, con il Bambino dalla grossa testa, senza la grazia infantile; la Vergine sotto il baldacchino, bella statua, alquanto corta; il San Giacomo, con la destra additante mal disegnata; e i contorni d'ogni cosa duri, non fusi nell'atmosfera, come dolcemente soleva dipingere Andrea del Sarto. Ma ecco l'altra Madonna col Bambino (n. 66), ove veramente trionfa l'artista sui suoi conterranei, fresca, rosata, poetica: il gruppo di plastica forza e ad un tempo pittorico, stacca sulla violacea roccia a stratificazioni diagonali, sparsa di muschi e di licheni; il Bambino tiene alcuni fiorellini nella sinistra, e sta seduto sopra una base dove posa un cardellino. L'incarnato delle figure è morbidissimo, e pare che Andrea del Sarto abbia fatto fiorire entro quel telaio un cespito di rose di maggio.

Un seguace d'Andrea si vede nel quadro (n. 57) assegnato al Sodoma; ma che sia della scuola di Andrea del Sarto lo indica il Bambino col polso stretto del braccio destro, forma propria di quel maestro; la testa della Vergine è alquanto raffaellesca nella sua capigliatura ricciolata, la Santa Caterina ha la testa tonda e le carni vivide, San Francesco ha lineamenti affilati, e fioca luce sulla fronte e sugli zigomi. Il Sodoma si vede invece nel bel frammento d'una predella, rappresentante *La Flagellazione* (n. 1161), d'un tempo prossimo delle pitture della Farnesina in Roma, come si può ritenere guardando il poderoso nudo del Cristo dalle carni abbronzate, con reminiscenze leonardesche nella testa coronata da riccioli fulvi, e la forza veemente de' flagellatori; il Cristo è umanissimo, guarda pensoso a' manigoldi, senza che l'ira, lo spavento, il dolore gli torcano i lineamenti, e forma un grande contrasto con i due manigoldi, in atto di flagellarlo, i quali hanno i capelli irti e aggrovigliati come

serpentelli sul capo, e con un altro manigoldo ancora, che pare tutto sgangherato, tanto è lo sforzo da lui fatto per stringere con la grossa fune il corpo divino. A sinistra c'è Pilato chiuso nel grosso soprabito e dall'aspetto stupido, e gli è vicino un paggio che tiene con ambe le mani l'impugnatura della spada puntata a terra; a destra stanno un guerriero e un elegante alabardiere, che con una mano si appoggia all'alabarda e con l'altra a un fianco. Ci sono le forti, massicce figure del Sodoma in questa parte della predella, come nelle altre due, non ancora esposte nella Galleria di Budapest, rappresentanti il Cristo che porta la croce, e il bacio di Giuda.

Altri quadri toscani mostrano già per aperti segni la decadenza: l'*Adorazione ai Pastori*, del Bronzino, tanto prossima all'arte di Francesco Ubertini, detto il Bacchiacca, rivelante l'amore stesso di quest'artista per gli azzurri e i violetti, e particolare grazia negli angeli che volano all'ingiù, movendosi come a danza; e nell'angioletto biancovestito, che là ove più si addensa l'azzurra notte cala con le ali e le braccia aperte, verso la vetta d'un monte, per invitare un pastore all'adorazione dell'aspettato delle genti.

Angiolo Bronzino col suo fare più caratteristico si vede nella Venere con Cupido e genietti, i quali tengono maschere; la dea fugge un mostro anguicrinoto e a cui esce dalla bocca una serpe. Ella è una donna di stucco, Cupido è un ragazzo lungo lungo di stucco; tutte le figure, insomma, sembrano dipinte per l'apparato di un carro carnevalesco. A queste, può dirsi, fanno seguito le tre Grazie, del Vasari, che hanno perduto ogni grazia. Si sono fatte virili, e Cupido porta loro il caduceo di Mercurio e avvizzite rose in dono: quella di destra si move a fatica, e invece che a danza va a penitenza; l'altra di sinistra pare una figlia infelice di Niobe; la compagna di mezzo è una grossa cucciniera per metà vestita, che si presenta col busto e un sottanino. Così le Grazie si erano trasformate nell'età che il Taine ed altri riguardarono come aurea. Questi critici però, nel giudicare a quel modo, videro l'arte italiana traverso le lenti dell'antiquario; questi accademici non sentirono il linguaggio dell'arte nuova, perchè furono tutti assorti negli echi delle frasi classiche. Eppure quando l'arte fu satura di classicismo perdette il sentimento cristiano, la passione, l'anima moderna; così che fu decadenza il cosiddetto Rinascimento. Rinascere ciò che è morto; ma l'arte italiana che aveva vissuto tanti secoli trionfante, non era una mummia di Lazzaro nella sua edicoletta sepolcrale. Invecchiò, decadde, quando vestì forme di tempi lontani, e si fece scimmia dell'antico. Allora la stanchezza invase le membra, fattesi pesanti delle figure umane sfiorite. Quelle tre Grazie ne sono un esempio evidente; e Amore non poteva loro porgere più se non rose avvizzite. Proprio quando il Vasari dipingeva quel quadro si era chiuso il ciclo glorioso dell'arte italiana.

ADOLFO VENTURI.



