

RTp 22 m
par. a. R.

BERNARD BERENSON



DUE DIPINTI
DEL DECIMOSECONDO SECOLO
VENUTI DA COSTANTINOPOLI

DALLA RASSEGNA D'ARTE "DEDALO",
ANNO II - FASCICOLO V

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

RTp



CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

Italia e Colonie America del Sud - Germania Austria - Romania, ecc.	Abbonamento a 12 fascicoli della II annata L.	120,—
	Fascicolo separato	12,—
	Prezzo della I annata completa	150,—
	Rilegato in tela e oro con indici	200,—
	Fascicolo separato	15,—
America del Nord - Inghilterra Belgio - Francia - Svizzera Spagna, ecc.	Abbonamento a 12 fascicoli della II annata Fr.	120,—
	Fascicolo separato	12,—
	Prezzo della I annata completa	150,—
	Rilegato in tela e oro con indici	200,—
	Fascicolo separato	15,—

AMMINISTRAZIONE : Milano - Viale Monforte, 20

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI :

MILANO — Viale Monforte, 20	Telef. 29-16	FIRENZE — Palazzo dell'Arte della Lana	Telef. 43-06
ROMA — Via Mich. Cuetani, 32 (Palaz. Mattei)	" 37-97	NAPOLI — Via Pace (già D. Morelli)	14-16
GENOVA — Via Garibaldi, 2 r	" 49-75	LUGANO — Riva V. Vela, 1	" 10-82
VENEZIA — Piazza S. Marco	" 1-16	PALERMO — Corso Vittorio Emanuele, 359	



MADONNA IN TRONO, D'UN PITTORE COSTANTINOPOLITANO DEL SEC. XII
RACCOLTA OTTO KAHN, NUOVA YORK



RT p 22 m

DUE DIPINTI DEL DECIMOSECONDO SECOLO VENUTI DA COSTANTINOPOLI.

Gli studiosi dell'arte medievale, dopo aver reagito contro la tradizione vasariana che chiamava bizantina tutta la pittura avanti Giotto, cominciano adesso a riconoscere che, dopo tutto, quella tradizione mirava giusto. I molti tentativi per derivare le arti figurative dell'età media da sorgenti indigene, — italiane, nordiche, galliche, celtiberiche ed altre siffatte —, hanno finito a provare soltanto che queste energie provinciali (se si esclude la decorazione puramente ornamentale) riescono ad impedire la diffusione dell'autorità e delle maniere della metropoli, piuttosto che a creare canoni proprii o iconografie originali.

Ma questi anni di controversie, spesi nella ricerca di quelle estranee influenze, hanno pure giovato a qualcosa, se il vecchio uso di definire con l'ambigua parola "bizantina", quasi ogni pittura nata prima del 1300 o giù di lì, ci lascia ormai insoddisfatti. La stessa recente limitazione di questo aggettivo ai prodotti del mondo orientale, da Axum a Pskoff, da Bagdad a Belgrado, è ancora troppo incerta. Oggi infatti noi possiamo cominciare a distinguere una provincia dall'altra provincia, un'epoca dall'altra, in questo mondo orientale; e possiamo cominciare a discernere le differenze fra l'arte sua e l'arte contemporanea del mondo occidentale e cristiano.

Certo il primo passo dev'essere osservare e studiare da vicino le opere di cui si

parla. Il campo è vasto; ma, per lo scopo di quest'articolo, noi possiamo restringerlo limitandoci all'arte del disegno figurativo colorato: alla Pittura, cioè, al Mosaico e alla Miniatura.

È difficile conoscere bene la pittura medievale dei nostri stessi paesi. Gli affreschi di quell'epoca, quando non sono stati rinnovati dalla fantasia bigotta dei restauratori, sono quasi tutti velati dalla sporchizia o impalliditi dall'uso. I mosaici sono rari, e il più sovente rifatti. I dipinti su tavola sono scarsi, e i più ridotti in condizioni pietose, essendo diventati, nel corso dei secoli, altrettanti feticci per guarire o proteggere i credenti, ed essendo stati perciò non solo nascosti da schermi e cornici e doni votivi, ma anche danneggiati dalle corone, dai gioielli, dagli ornamenti inchiodativi sopra, e imbrattati dai sacri olii coi quali si usava sfregarli prima di portarli al pubblico in processione.

E dovremmo chiamarci felici se anche i dipinti del remoto Levante avessero patito solo questi malanni. Ivi l'iconoclasta, il ribelle locale, il Bulgaro, il Turco pare che abbiano allegramente gareggiato con le forze distruttrici della natura. Fuori di Costantinopoli, di Salonicco, di Nicea, di Dafni, di San Luca in Focide, e di pochi celebrati santuarii, come quelli del Monte Sinai e, qua e là, dell'isola di Cipro, non s'incontrano in Oriente che resti frammen-

tarii di mosaici anteriori al 1300; e questi resti non possono nemmeno essere paragonati, per la loro importanza, ai mosaici che di quell'epoca ci restano in Italia. Pitture murali di quei secoli, le quali abbiano il valore estetico dei mosaici superstiti, sono anche più scarse. Di dipinti coevi, su tavola, del mondo cristiano di Levante, ancora pregevoli come opere d'arte, non ridotte cioè allo stato di squallidi feticci, io posso quasi dire di conoscere solo i due che sono il tema di questo articolo. Le pitture d'origine orientale che noi vediamo nel nostro Occidente, sono tutte più recenti; sono cioè tutti esempi di quell'arte mummificata che volgarmente si chiama bizantina, sebbene, quand'essi nacquero, l'Impero cristiano d'oriente fosse già morto o morente, e il mondo greco che aveva ispirata tutta la Cristianità e ne aveva dominata più che mezza, si fosse ritirato, rattappito e murato nelle volontarie prigioni dell'Athos, negl'inaccessibili monasteri (meteora) eretti sulle vette di rupi isolate.

Ci rimangono, è vero, i manoscritti miniati; ma, salvo che nelle civiltà precarie e disperse, prive cioè di salde metropoli centrali, come furono la civiltà del nostro stesso Occidente tra l'800 e il 1100 o la civiltà dell'altipiano iranico dopo i Sassanidi, la pittura miniata non fu mai altro che un pallido e piccolo riflesso delle maggiori arti figurative fiorenti nelle capitali. E non si può considerarla come un'attività compiuta o indipendente.

Pure a Costantinopoli l'arte del dipingere, l'arte cioè nel senso più ampio, più profondo e più nobile di questa parola, deve avere fiorito quanto in nessun altro

luogo. Fino al grande e proditorio assalto veneziano del 1204, Costantinopoli, malgrado le sue tante vicende, restò la metropoli della civiltà d'Europa e dell'Asia occidentale. Niente può permetterci d'affermare che le tradizioni di buon mestiere fossero là perdute come più volte furono perdute nell'Occidente; o che gl'ideali della forma vi precipitassero nelle barbare puerilità in cui precipitarono da noi durante i secoli più oscuri. Certamente il trono, l'altare e la moda aiutavano l'arte con continuo zelo, pronti a ben remunerare l'artista pei suoi doni e a pagargli bene i materiali più costosi. Fino all'anno 1200, la pittura in tutta Europa fu costantinopolitana, come negli ultimi cent'anni, in cifra tonda, è stata parigina.

Immaginate che tutti i quadri dipinti da francesi a Parigi fossero scomparsi e che noi per tentar d'indovinare i loro caratteri non avessimo niente di meglio che le tele superstiti di imitatori (per nominare i più famosi), come Sargent o Zorn o Libermann o Sickert o Mancini o Sorolla. Che rivelazione sarebbe scoprire un capolavoro di Manet o di Degas! Una rivelazione altrettanto grande sarebbe, per l'arte medievale, se oggi venisse in luce qualche capolavoro realmente eseguito in Costantinopoli.

Ebbene, io credo d'aver incontrato due di queste opere, e m'arrischio a presentarle qui agli studiosi.

Lo faccio con un certa titubanza. Prima di tutto, questo non è il mio mestiere. Negli studii medievali io sono un neofita, sebbene si possa, spero, ammettere che la



MADONNA IN TRONO, D'UN PITTORE COSTANTINOPOLITANO DEL SEC. XII
RACCOLTA CARL HAMILTON, NUOVA YORK

mia esperienza, di trentacinque anni ormai, della pittura italiana la quale ha tanto larghi confini, e dei suoi rapporti con altre arti, altre scuole ed altri periodi, mi dia anche qui il diritto, almeno, d'esercitare la mia intuizione. In secondo luogo, io non ho la preparazione per stabilire il carattere di questi due dipinti con tutto l'apparato che è mia abitudine adoperare quando tratto, come si suol dire, la mia specialità. Per queste ragioni, sono rimasto in dubbio se dovevo subito richiamare l'attenzione su questi dipinti come su due capolavori da attribuire francamente alle scuole di Costantinopoli del decimosecondo secolo; o se dovevo piuttosto aspettare, forse per anni, di poter provare la mia tesi con tutto il metodo necessario.

Ha vinto la prima alternativa, ed ho deliberato di presentare questa mia idea, o, se più vi piace, questa mia fantasia, in ogni caso questa mia intuizione, agli altri studiosi, perchè la dissipino o la confermino.

Uno di questi dipinti è già noto. Fu pubblicato anni fa dal dott. Sirèn nel *Burlington Magazine* del febbraio 1918. Purtroppo, la sua attribuzione era non solo errata, ma pernicioso. Egli infatti lo attribuì a Pietro Cavallini, e ne soffocò così l'importanza, perchè visibilmente esso non è di quel pittore e perchè quell'attribuzione allontanò gli studiosi dal retto sentiero lasciandoli in una fastidiosa confusione.

Almeno questo fu il mio stato d'animo davanti a quella pittura, che, anche nella riproduzione, sembrava opera mirabile. Fortunatamente poco dopo vidi un altro originale della stessa mano; e vedere fu capire. La mia conclusione venne confermata l'inverno scorso quando finalmente potei osser-

vare anche il primo di questi due dipinti.

Si trovano adesso tutti e due a Nuova York, il primo nella raccolta del signor Otto Kahn, il secondo nella raccolta del signor Carl Hamilton. Non solo essi sono certissimamente dello stesso artista, ma è chiaro che appartengono allo stesso momento della sua carriera. Infatti, salvo diversità di contorno, di formato, di azione, essi sono tanto identici da poter essere descritti, stimati ed apprezzati insieme.

Nella tavola Kahn, la più grande delle due, la Madonna siede un poco volta verso la nostra destra, mentre il Bambino riposa sul braccio sinistro di lei, fronte a sinistra, alzando lievemente lo sguardo nell'atto di benedire. I due medaglioni in alto accolgono busti di Angeli. La testa della Madonna è un poco inclinata; e il volto di lei, di netto tipo orientale, col naso delicatamente aquilino, gli occhi a mandorla, la bocca minuta, è patetico nel senso che esso chiama in simpatia tutti coloro che saranno partecipi della passione del suo Bambino il quale pure resta, per Lei, solo e sempre il suo figliolo.

Nella tavola Hamilton la Vergine guarda a destra, proprio come nel dipinto Kahn, ma è seduta, se posso dire, a sinistra. Questa singolare contrapposizione⁽¹⁾ che dà un lieve disagio alla figura come se non potesse collocarsi in un accomodato riposo, innalza il pathos del volto di Lei, ed accresce, per contrasto, la tranquilla sovranità del divino Infante, raccolto e difeso nelle sue mani. A differenza del bambino, più mosso o restio, dell'altro dipinto, Egli è qui il giovane Imperatore, certamente disceso dal Fanciullo Dio della Chiesa Trionfante ed Esultante del quarto secolo, l'eroe di volontà e d'onnipo-



UN PARTICOLARE DELLA MADONNA HAMILTON - NUOVA YORK.



UN PARTICOLARE DELLA MADONNA HAMILTON - NUOVA YORK.

tenza dell'apocrifo "Vangelo dell'Infanzia",.

La sola differenza, dopo questa dei Bambini, tra i due dipinti è nella forma dei due troni. Il trono nella versione Kahn, non è lontano da quelli che vediamo nei dipinti italiani del decimoterzo secolo. Ma il trono della tavola Hamilton è più inusitato; anzi, a mio ricordo, è senza confronti ad occidente dell'Adriatico. Sembra quasi che l'autore si sia provato a riprodurre un anfiteatro, rompendolo in un punto per lasciarvi sedere questa sacra figura.

Il colore dei due dipinti è identico: scarlatto fastoso ed oro, oltramarino abbagliante, e carnagioni bionde quasi come quelle di Giotto, anzi più calde. La tecnica della tempera è in tutti e due così esperta e robusta che, nonostante il logorio e le ferite di più che sette secoli, le superfici dipinte non hanno patito quasi alcun danno e non hanno quasi avuto bisogno di restauro.

Quanto alla notazione calligrafica, alle curve del contorno o, come si suol dire, allo schema cui deve necessariamente ridursi ogni fortunato sforzo verso l'espressione, il peculiare carattere di questi due capolavori è il modo con cui essi sono lumeggiati. Queste luci sono come spruzzate sui panneggi; in alcuni punti sembrano baleni da un riflettore. La meraviglia si è che non degenerano così in ghiribizzi, ma restano impeccabilmente rispondenti alla loro funzione. Ammessa la maniera, la sua efficacia è innegabile. Ed essa sfida ogni altro tentativo, prima o poi fatto, per drappeggiare in modo da rendere con sicurezza convincente la sottostante struttura.

In ogni altro verso, l'artista mostra altrettanta scienza e maestria. Voi potete

discutere il suo canone della figura umana, ma non la sua capacità a riprodurlo; potete rifiutarvi d'accettare le sue limitazioni, ma, se le accettate, non potete negare che egli sa esattamente quello che vuole fare, e che lo fa alla perfezione. Contorno, modellato, colore, fanno questi dipinti quali essi sono, così bene come le tessere fanno un mosaico; e non si può immaginarsi migliori o peggiori dell'opera che ne risulta. Essi sono l'opera. Non v'è, cioè, nessun punto in cui voi possiate dire, come spesso vi capita davanti a pitture occidentali prima di Giotto: — Vedo quel che l'artista intende dire, ma mi fa pena che egli non riesca a dirlo meglio. — L'autore di questi due dipinti dice esattamente quello che vuole dire.

Ripeto che non posso sperare di dar tutte le ragioni della mia intima convinzione che queste due tavole sono di mano d'un maestro partecipe delle tradizioni e dei metodi delle scuole di Costantinopoli non più tardi del 1200. Pure qualche indicazione che miri a questa conclusione, posso darla.

Prima e massima, la qualità che conduce, per via d'esclusione, diritto a Costantinopoli. Niente prima di Giotto, conosco in Italia di paragonabile alla bellezza di forma e di colore e alla perfetta tecnica di questo pittore.

Sarebbe assurdo tentare di confrontargli qualunque artista italiano, anche Cimabue e Duccio, lasciando da parte Margaritone, Guido, i Berlinghieri, Giunta e Coppo⁽²⁾. La loro capacità di disegno è, come linea, troppo meno ferma, meno rapida, e meno



MADONNA COL
BAMBINO:

TAVOLA NELLA CATTEDRALE DI VALENZA, IN
ISPAGNA - 1300 CIRCA.

sicura; e, per la minore efficacia della tecnica pittorica, il loro colore appare, al confronto, o sporco o superficiale o sbiadito. Fuori d'Italia, non certo nella pittura tedesca o inglese e nemmeno francese si può dire siano esistiti un contorno e un'esecuzione come questi. Tanto meno in Spagna.

Tutt'al più, poichè queste due tavole furono trovate in Spagna, e precisamente a Calahorra nella provincia di Logroño, ci si può chiedere perchè esse non possono essere spagnole. La risposta è facile: niente esiste, a conoscenza nostra, di simile ad esse tra quanto si sa nato in quella penisola. Lo splendido fascino dei molti dipinti

su tavola e a fresco a Vich e a Barcellona e dei molti resti di pitture ancora *in situ*, non può farci dimenticare che nessuno di essi ha la qualità o solo lo schema e i tipi di queste due pitture. Una Madonna soltanto, tra le pitture a me note, nella sacrestia della cattedrale di Valenza, (pag. 293) si avvicina a loro. Ma basta la riproduzione che qui ne diamo a mostrare il divario tra questa imitazione di qualche opera costantinopolitana simile alle due nostre, e i fulgidi originali⁽³⁾.

Io affermo dunque, dalla qualità del dipinto e del disegno e dalla perfezione della tecnica, che le tavole Kahn e Hamilton non

possono essere state eseguite altrove che a Costantinopoli. E in questo giudizio mi conforta la squisita distinzione dei tratti di tutte e due le Madonne, e l'eleganza, — un'eleganza quasi di moda mondana, — delle loro figure. Aggiungo che la costosa limpidezza dei colori rivela addirittura una nobile origine. Solo in circoli di Corte, forse solo per una Maestà, si potevano usare materie per sè stesse tanto preziose.

Perchè non s'ha da trascurare il fattore economico nel giudicare le opere d'arte. Certo, più grande sarà il genio, più ammirabili saranno i capolavori ch'esso saprà creare nella piena indipendenza dalle materie usate, salvo quelle strettamente necessarie. E, difatti, più l'arte del Quattrocento italiano s'andò maturando verso l'Età Classica, più essa abbandonò l'avventizio soccorso dell'oro, dell'oltremare e delle altre sostanze più preziose. Ma nei primi secoli, quando la chiesa, la pittura, la statua, l'arredo dell'altare erano ancora considerati non come opere d'arte per sè stanti, ma solo come offerte alla divinità (e vi si aggruga, forse, un impulso, quasi sempre istintivo ed incosciente, verso il fasto e l'orgoglio del possesso), niente sembrava nell'arte troppo raro e troppo costoso. Quelli che se lo potevano permettere, davano del loro meglio: tanto che la prova della ricchezza di questa o quella comunità medievale è data appunto dalla qualità dell'oro nei loro dipinti su tavola. Quanto sontuoso e compatto è, ad esempio, l'oro d'una pittura trecentesca eseguita a Parigi o a Firenze, in confronto d'una pittura della stessa epoca eseguita in comunità relativamente più povere, come Siena!

Colori così fastosi, fulgidi e puri come

noi li vediamo in questi dipinti, non crediamo si sieno mai veduti nella pittura occidentale nel primo medioevo; certo mai in un'opera che si possa provare fatta prima del decimoquarto secolo. Ma siccome non è difficile trovare qualcosa che ad essi assomigli nell'arte minore dei manoscritti miniati, è lecito affermare che questo tipo di colorazione era allora ben noto ai pittori.

Sopravvive, in ogni modo, una forma d'arte orientale cui ci si può riferire per una sua lampante rassomiglianza in siffatte qualità: l'arte del mosaico. Sembrerebbe infatti evidente che il pittore delle Madonne Kahn e Hamilton si preoccupò di competere in splendore e in durata proprio con quest'arte. E ciò sarebbe importante per spiegarci la sua maniera, e specialmente il suo modo di rendere le luci vive con sprazzi e brilli d'oro, di bianco, d'oltremare. Un metodo, questo, in cui un semplice pittore, intento solo alla tecnica del suo particolare mestiere, non si sarebbe andato ad imbattere; ma esso è appunto il metodo necessario al mosaicista il quale cercava di raggiungere effetti sontuosi, augusti, e placidi nel tempo stesso.

Sembra che a Costantinopoli siano stati molto amati i mosaici portatili; ma essi dovevano essere in scala di miniatura, come quello che si vede in Firenze nell'Opera del Duomo. Prima o poi, un artista destro e capace doveva fatalmente cercare di produrre lo stesso effetto con mezzi più manevoli. E queste pitture a facsimile di mosaici devono avere avuto una gran voga; e la tendenza deve essere stata a sottomettere più e più a quella apparenza la maniera del dipingere, tanto che anche molte pitture bizantine d'occidente finiscono ad imitare



IL SALVATORE: MOSAICO TRECENTESCO IN SAN MARCO DI VENEZIA.

quello stile, sebbene con un'intelligenza e una magnificenza sempre minori. Tutte queste tavole, salvo tre o quattro eccezioni (una, fra le altre, del Museo di Pisa, abbastanza vicina ai dipinti di cui parliamo), sono soltanto tratteggiate ad oro ed argento; ma esse non hanno mai le vive polle e i rivoli di luce che c'incantano nelle Madonne Kahn e Hamilton e nei più sontuosi mosaici giunti fino a noi. A dimostrare il mio asserto, riproduco un Cristo ch'è in San Marco di Venezia, (pag. 295) troppo inferiore come sentimento e costruzione perchè di due secoli più tardo, ma con le stesse forme di lumeggiatura tramandate attraverso tutto quel lasso di tempo⁽⁴⁾.

Un'altra singolarità d'uno di questi due dipinti, cioè della Madonna di casa Hamilton, è il trono ad anfiteatro. Come s'è detto più sopra, qualcosa di simile non s'incontra a ponente dell'Adriatico. Nelle pitture bizantine dei paesi latini si vedono, e di rado, troni appena rotondi, mai così volutamente simili a un anfiteatro. Nel mondo greco, invece, credo che ciò non sia raro. Se ne possono, ad esempio, vedere a Salonicco e a Mistra⁽⁵⁾ in affreschi che, essendo posteriori di due secoli, ci attestano la durata di questa tradizione. Il tipo che in occidente più s'avvicina a questo trono è, in un'opera sicuramente di mano greca, un mosaico trecentesco, nel Battistero di San Marco a Venezia, il quale rappresenta S. Gregorio (fot. Alinari 32410); ma l'anfiteatro vi è ridotto alla semplice forma d'un ferro di cavallo⁽⁶⁾. Mentre dunque la forma del trono nella pittura di casa Hamilton è così rara, i suoi particolari sono invece frequenti nella

pittura bizantina; ad esempio, la prospettiva e le luci delle aperture arcuate e rettangolari, ed il fregio serpentino tra i vari ordini. Quando un ornato è tanto delicato e nello stesso tempo è quasi identico ad altri ornati dello stesso genere in capolavori di miniatura costantinopolitana quali il Salterio del decimo secolo nella Biblioteca Nazionale di Parigi e il Menologhion di Basilio secondo in Vaticano, possiamo anche con maggior sicurezza ripetere d'aver davanti a noi un'opera compiuta proprio all'ombra di Santa Sofia.

Ciascun particolare, insomma, di questi due dipinti ci riconduce a Costantinopoli, tanto più se ai suddetti caratteri generali della pittura bizantina aggiungiamo la distinzione e la perfezione che sono la grazia solo delle più belle opere di una metropoli. Infatti i sottili e raffinati lineamenti della Beata Vergine, d'un aspetto così aristocraticamente orientale, non si ritrovano più nelle imitazioni latine, nemmeno nelle più belle che sono le pisane del dugento. Nei mosaici della Martorana a Palermo, opera d'artefici greci, s'incontrano esattamente lo stesso volto e le stesse sembianze (pag. 299); e le si incontrano ancora, ma appesantite, nei mosaici di Monreale più tardivi e, in un certo senso, più poveri (pag. 297). È da notare per incidenza, quanto simile sia l'atteggiamento e anche il tipo del Bambino nella lunetta di Monreale e del Bambino nella tavola di casa Kahn; e quanto, per giunta, esso sia più vicino, come tipo e come espressione, ai bambini nei mosaici dell'undecimo secolo a Dafni, presso Atene, d'indiscutibile fattura greca. Finalmente, gli angeli nei medaglioni sull'alto dei due dipinti, coi loro amabili volti e i loro

MADONNA COL
BAMBINO



NELLA CATTEDRA-
LE DI MONREALE.
1715-1200.

scettri, stole e globi, ritrovano i loro perfetti compagni nell'Arcangelo Raffaele della Cappella Palatina di Palermo, (pag. 302) in un medaglione con la testa di Sant'Andronico a Dafni, e in vari medaglioni con angeli e teste di santi a Santa Sofia di Kiev: tutte opere anch'esse di mano greca.

Questo è quanto avevo da dire sull'origine delle Madonne Kahn e Hamilton. Ma qualcosa dirò anche della loro data. S'è veduto che le opere con le quali esse hanno più stretta somiglianza, sono i mosaici di Palermo che non vanno oltre il 1150, quelli

di Dafni (pag. 303) che non sono posteriori al 1100, quelli di Kiev che si possono al più dire del 1050. Ciò nonostante, io tendo a porre i due dipinti intorno al 1200, per le seguenti ragioni.

Il trono ad anfiteatro non mi sembra che lo si incontri prima del 1200 e, anche che se lo s'incontrasse, alcune minute considerazioni circa la sua struttura indicano piuttosto quella data. Anche: la palma della mano destra della Vergine è volta all'infuori, lontana da lei, e si può credere che questa sia stata un'innovazione di quelli anni. Si aggiunga che qualcosa nelle pieghe delle stoffe (ad esempio, la piega a serpen-

tina sul ginocchio destro della Vergine) allude chiaramente ad uno stile posteriore al 1150; mentre la forma stessa di certe notazioni (dico del modo con cui sono rese le lumeggiature) può perfino accennare ad un periodo più recente di quel che sicuramente indica il resto del dipinto. Quel che più s'avvicina a questi modi di notazione nella pittura su tavola è, per quanto io so, un Cristo maestosissimo ma molto logoro e guasto, di evidente origine greca, a Santa Francesca Romana (pag. 304). Questa nobile opera, sebbene di sicuro non posteriore all'ultimo quarto del duecento, è già tanto manierata nei particolari (ad esempio, nelle pieghe già dure e nelle dita che sembrano inserite in altrettanti alveoli) che si può pensare siano occorse due e anche tre generazioni prima di arrivare a un irrigidimento siffatto.

Un altro problema, per finire. Ammesso che le Madonne Kahn e Hamilton sieno opere greche intorno al 1200 e che sieno capolavori venuti dalla stessa Costantinopoli, come mai furono esse trovate in una cittaduzza ai confini della Vecchia Castiglia e della Navarra?

Chi ha letto Heyd o Schaube, sa quanti furono i rapporti e i legami tra le varie regioni in riva al Mediterraneo anche nei più tristi momenti dell'età media, senza dire dell'epoca delle Crociate chè allora quel mare fu corso da un traffico così frequente e facile da anticipare quasi i tempi nostri. Nè quelli di noi che abbiano appena considerato la storia del commercio nel mille e nel mille e cento, possono oramai essere meravigliati di ritrovare qua-

lunque cosa dovunque. Se dunque questi due dipinti di Costantinopoli fossero stati scoperti vicino alla costa, la conclusione più logica sarebbe che essi v'erano giunti per onesto commercio, come una pittura della stessa origine si sa che raggiunse Bologna nel 1136. Calahorra però è lontana dal mare, e la spesa per trasportare due tavole grandi e gravi quanto queste, sia pure con l'ajuto delle acque dell'Ebro, avrebbe ridotto di troppo le probabilità d'un qualche guadagno alla fine. Ma questi dipinti possono aver raggiunto Calahorra per altra via, ad esempio come bottino riportato dal saccheggio di Costantinopoli nel 1204. Forse al crociato che li riportò, rimordeva la coscienza, ed egli dedicò i suoi trofei alla Vergine e ai Santi. Anche più verosimilmente, come tutti gli altri perfetti e gentili cavalieri del tempo suo, egli si gloriò d'arricchire il suo santuario con sacre reliquie, immagini e pitture, senza badare al modo con cui gli erano venute nelle mani; perchè in quei tempi lontani la gente era indotta a comportarsi per amor della religione così come oggi suole comportarsi per amore del patriottismo.

Villehardouin parla dei grandi palazzi di Costantinopoli, e dei tesori trovativi, (*ut tantum tota non videatur possedere Latinitas*, come l'imperatore Balduino annunciò nel suo "comunicato", al mondo d'occidente), parla dei capi che se li divisero, e anche dei soldati di truppa così: "*Les autres gens qui furent expandus parmi la vile gaaignèrent assés et fu si grans li gaaigns que nus de vos en sauroit dire le nombre; si come d'or et d'argent, de vesselemente, de pierres précieuses, de dras de*



GIORGIO ANTIOCHENO AI PIEDI DELLA VERGINE - MOSAICO GRECO NELLA CHIESA DELLA MARTORANA, A PALERMO - METÀ DEL SECOLO XII.



UN ANGELO DELLA MADONNA KOHN.

soie, de samis, de robes vaires et grises, et hermines et de tous les fiers avoirs qui onques furent en terre trovés... Puis que li mondes fu estorés n'ot en une cité tant de gaaigné „ (7). Un contemporaneo aggiunge: “ Ils coururent sus à Sainte Yglise premièrement et brisièrent les abéies et les robèrent „. Non si fa menzione, è vero, di dipinti in queste parole; ma ecco che dice Paulin Paris di quel saccheggio: “ Un nombre infini d'objets précieux, tels que reliques, peintures, sculptures, pierres-gravées, livres et bas reliefs, fut alors transporté de Constantinople dans les Églises de France et d'Italie „. Possiamo dunque essere certi che

li gaaignes non capitarono solo alla Francia e all'Italia, ma anche alle Fiandre, e alla Spagna vicina. Strappati dalla cappella di qualche gran palagio, o da una chiesa o da un monastero, magari rubati a qualche artista nel suo stesso studio da un gentile crociato amore crucis incensus, questi due dipinti emigrarono

..... farther West
Than their sires' Islands of the Blest. (8)

Mi rendo conto che la mia tesi non è ancora pienamente provata. Eppure sono convinto che è vera. Se studiosi più com-



UN ANGELO DELLA MADONNA KAHN.

petenti finiranno per accettarla, noi avremo conquistato un punto di partenza per lo studio della pittura bizantina prima della fine della sua epoca più gloriosa; un punto di partenza che finora è mancato, o almeno è rimasto ignoto a noi occidentali. Solo allora saremo in grado di tracciare qualche idea sullo stato della pittura a Costantinopoli; di separarla dai prodotti delle provincie e delle regioni dominate dalle sue tradizioni; di giudicare, infine, dei suoi imitatori, altrove, più capaci, per via di confronto, l'energia creativa fino a Pietro Cavallini, a Cimabue, a Duccio.

È inutile aggiungere che queste due pitture non possono darci una compiuta idea delle altezze cui la pittura doveva essere giunta nel centro della civiltà greca prima che quella civiltà fosse quasi distrutta dai latini.

Da un lato, sarebbe audace da una semplice immagine della Madonna misurare la potenza di quelli artisti in composizioni di più figure, o nella pittura narrativa. Dall'altro, a Costantinopoli come altrove, quando e dove le arti erano tutte vive, dovettero trovarsi scuole diverse, di Monastero e di Corte, per il popolo e per la società alla moda, tutte però tendenti, pur nella loro varietà, verso la generale divisione dei pit-



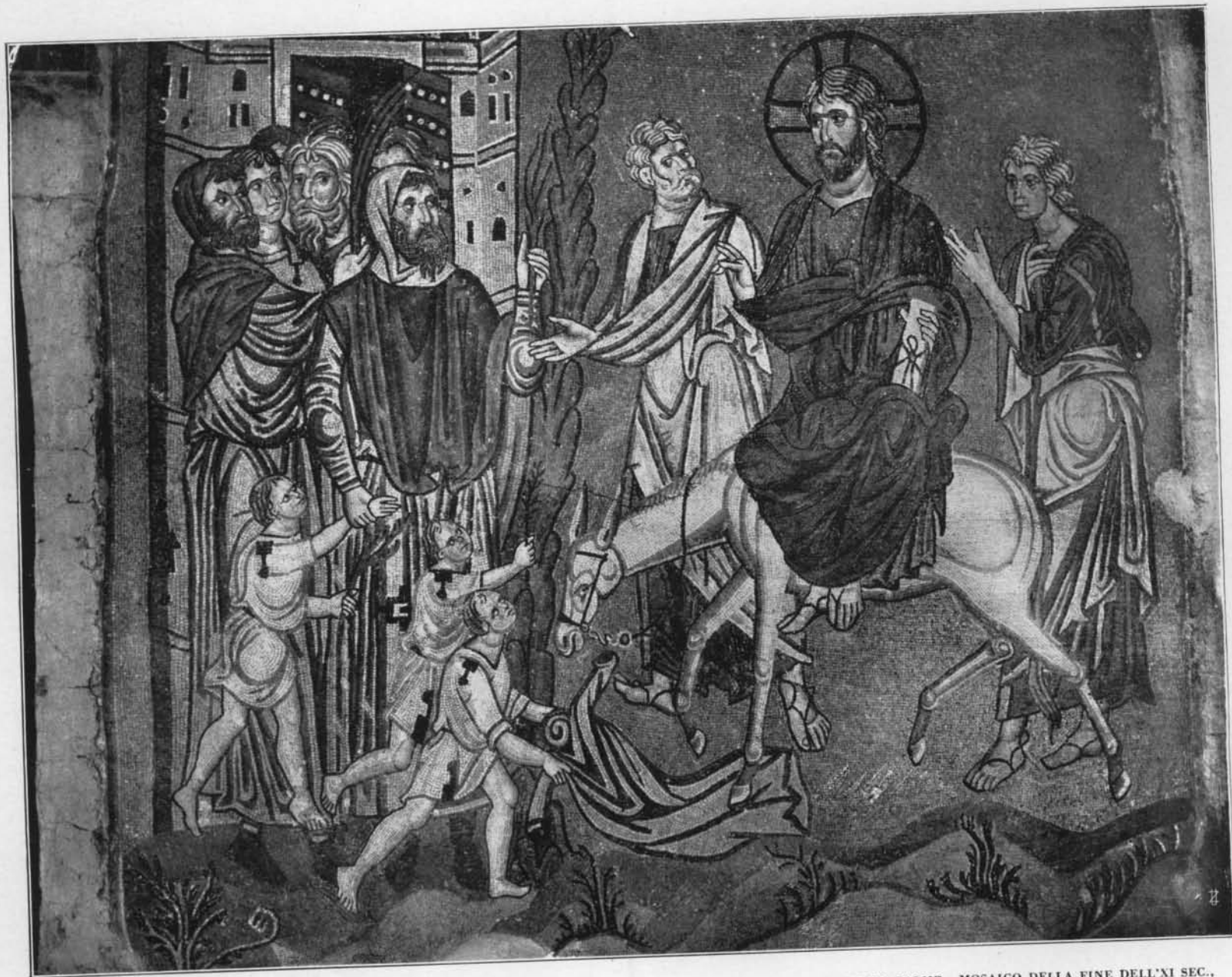
UN ARCANGELO, NELLA CAPPELLA PALATINA
DI PALERMO - METÀ DEL SECOLO XII.

tori che vedono lineare e preciso contro i pittori che vedono fuso e sfumato, dei pittori che vedono oscuro contro i pittori che vedono chiaro: essendo questi in perpetuo gli estremi tra i quali oscilla la storia della pittura di figura, anzi di tutta la pittura.

Forse, dico, dietro la storia di tutta l'Arte si nasconde un principio semplice e rudimentale come questo.

Noi abbiamo veduto per troppo tempo troppi esempi che ci illustravano questa tendenza delle imitazioni provinciali e straniere ad affloscirsi nella pittura fusa e sfu-

mata sia oscura che chiara, perchè non ci sia finalmente lecito di tracciare la genealogia artistica di pittori come Duccio e Cimabue. La grande importanza storica di questi dipinti Kahn e Hamilton consiste proprio in ciò: che essi vengono a provarci che anche le rigide tradizioni di Bisanzio non potevano fermare l'oscillazione del pendolo dell'arte. Essi ci mostrano, per la prima volta, l'esistenza, nella stessa Metropoli, di quel che io ho chiamata la scuola d'arte "chiara", e "lineare", la quale ha come suoi caratteri precipui la precisione,



LA DOMENICA DELLE PALME - MOSAICO DELLA FINE DELL'XI SEC.,
NELLA CHIESA DEL MONASTERO DI DAFNI, PRESSO ATENE.



IL SALVATORE: TA-
VOLA DELLA FINE
DEL XIII SECOLO,



IN SANTA FRANCE-
SCA ROMANA.

l'eleganza, la soavità e insieme la limpi-
dezza e il fasto del colore. In questa scuola

Vallombrosa, agosto 1921.

(1) Essa anticipa l'atteggiamento della Vergine nel
cartone di Leonardo che è alla Royal Academy di Londra.

(2) Il Cavallini è escluso da questo confronto perchè pur-
troppo nessuna tavola dipinta da lui è stata finora identificata.

(3) Intanto, non garantirei che fosse proprio spagnola an-
che questa imitazione la quale non è nè migliore nè peggiore
della solita Madonna "bizantina" dipinta in paesi latini.

(4) Si può credere che anche le lumeggiature e i
panneggj degli smalti occidentali del decimosecondo e
decimoterzo secolo derivino dall'imitazione del mosaico.

(5) Cfr. MILLET, *Mistra*, fig. 79 e fig. 137. DIEHL,
Monuments chrétiens de Salonique, fig. 219.

noi ritroviamo gli antenati finora malnoti
del Cavallini e, in fine, dello stesso Giotto.

BERNARD BERENSON.

(6) Questa forma di trono durò in Russia fino al 1600.

(7) VILLEHARDOUIN, *De la conquête de Costan-
tinople*, CVII.

(8) Scritto quest'articolo, ho trovato nel molto utile
libro di Dalton, *Byzantine Art and Archæology*, a pa-
gina 522, un esempio storico che s'accorda perfettamente
a quello di cui parlo. Nella cattedrale di Limburgo sulla
Lahn, trovasi un reliquiario del decimo secolo, conside-
rato un capolavoro di smalto bizantino. E si sa che esso
è stato offerto alle monache di Stuben presso Treviri da
Heinrich von Uelmen il quale l'aveva riportato con sè
dal sacco di Costantinopoli.