

2. - *Salone Centrale*: Cerere, busto dei fratelli Collino — Pomona, idem — Una Ninfa naiade, idem — Una Ninfa napea, idem.
3. - *Cappella di S. Uberto*: Teste di Cherubini ed altri ornamenti di scultura dell'altare, dei fratelli Collino, 1768-69.

SUPERGA

Real Chiesa (Sepolcreti):

1. *Cripta centrale*: La Carità, statua dei fratelli Collino, firmata e datata, 1778 — La Fede, idem — La Pace, idem — Il Genio delle Belle Arti, idem.
2. *Cappella di sinistra*: La Libertà, statua dei fratelli Collino, firmata e datata, 1778 — La Ricompensa, idem (statue del monumento a Vittorio Amedeo II, disegno dell'architetto Francesco Martinez).
3. - *Cappella di destra*: Monumento a Carlo Emanuele III, dei fratelli Collino, firmato e datato, 1788.
4. - *Galleria di accesso*: Tomba di Vittorio Amedeo III, di Filippo Collino, 1796.

VICOFORTE (Mondovì)

Santuario:

Cappella di S. Bernardo: Monumento a Carlo Emanuele I, dei fratelli Collino, firmato e datato, 1792.

S. GIOVANNI DI MORIANA (Savoia)

Cattedrale:

Monumento al Conte Umberto I di Savoia, dei fratelli Collino.

AGLIÈ

Parco dei Duchi di Genova:

Fontana monumentale, dei fratelli Collino.

NOVARA

Duomo:

Altare di S. Agabio: S. Agabio, statua dei fratelli Collino, 1789.

CUNEO

Chiesa di S. Pietro del Gallo:

Cappella funeraria della famiglia Pascale d'Illonza — La Fama, bozzetto del gruppo allegorico in marmo, esistente nella Università di Torino, di Filippo Collino.

UNA MADONNA DI BERNARDO DADDI

I descrittori di tavole dorate del Trecento non curano, di solito, la qualità degli ornamenti graffiati, o lievemente rilevati, che ricamano i campi d'oro a margine e valgono a presentarci i nimbi dei santi, le mitre episcopali, le vesti e gli accessori, come altrettanti lavori di oreficeria squisita. Son cose di notevole interesse, in verità: non solo come documentazioni d'un sottile gusto decorativo, che di rado ci è dato cogliere da reali opere d'orafi e di tessitori di quel secolo; ma sopra tutto perchè non è possibile fare a meno di considerare la qualità pittorica di quegli elementi ornamentali, per sentire e comprendere compiutamente una pittura ov'essi furono adoperati come integrazione voluta di effetti di colore. Vi son tavole trecentesche (quella, ad esempio, ove Simone Martini figurò San Ludovico di Tolosa che cede la corona del regno di Sicilia a Roberto suo fratello) ove pittura e oreficeria s'equilibrano e si compenetrano con tanta intimità vitale, che non ci è possibile separar l'una dall'altra, nella nostra

mente, senza distruggere la compiuta integrità dell'opera. La materia coloristica era trattata dai pittori del Trecento (a Siena specialmente) come la gemma che l'orafo incastonava in oro cesellato. Coi loro modesti mezzi coloristici, con le loro ricerche limitate, quei remoti pittori insegnano a noi moderni che il colore, lavorato e rilavorato dalla luce, dev'esser reso e trattato, in opera pittorica, come materia preziosa che la nostra mente potrà sempre pensar racchiusa in pacata lucentezza d'oro.

Nel campo archiacuto di questa tavola, laminata d'oro liscio, il vasto nimbo della Vergine si estende tra l'una e l'altra incurvatura della forma cuspidata; aderisce quindi al nimbo del Bambino, più breve e diverso di disegno. Su quella distesa zona ornamentale — ove la lucentezza d'oro splende libera nelle foglie a cuore, s'attenua nei rosoni, fa pausa nei campi punteggiati — il volto della Vergine ha una pallidezza splendida di perla. Lo splendore perlaceo finemente comentato da

quel graffito sopra oro, è tenuto alto dalla colorazione del manto che era azzurra ed è fatta quasi nera. Il manto lascia vedere un poco dei capelli biondi su la fronte e su la tempia, lascia sfuggire il tenue velo che gli è sottoposto perchè vi si appigli la mano protesa del Bambino; poi scende dritto, in rigida linea verticale sul davanti, adorno d'un nastro aurato lungo l'orlo ove piccole borchie recan cerchietti cilestrini nei quattro campi d'una croce segnata di scarlatto. La sottoposta tunica – in parte celata dal corpicciuolo grigiastro del Bambino, avvolto in un velame biondo – mostra ancora il disegno intricato a rabeschi d'oro che ne illuminava la pallida coloritura rossa originaria. Ma di quel rosso resta soltanto la parvenza in qualche zona marginale. Poichè questa tavola – che nella parte inferiore presenta un deperimento uniforme del colore (il caratteristico stinto delle stoffe abbandonate a consunzione secolare) e numerose crepe che solcano in ogni senso la patina smaltata del dipinto – non ebbe manomissioni e sovrapposizioni di restauri. È un pezzo archeologico in istato vergine⁽¹⁾.

Il legno originario, al quale vennero aggiunte due liste laterali e due triangoli nell'alto, non fu dal pittore tagliato seguendo le incurvature del campo messo a oro, ma a linee rette, secondo lati di trapezio. Ciò fa creder ch'essa fu posta in una di quelle cornici cuspidate a freccia, ove nel campo della cuspidata, si soleva porre il busto di Gesù benedicente in campo lobato o circolare. Ma qui, nell'atteggiamento del Bambino, non v'è la consueta assonanza convenzionale coll'attitudine del Redentore che leva la mano a benedire. Anzi che sollevare la destra a un gesto troppo grande per lui, e troppo alieno allo spirito infantile, il bimbo la protende a scherzare col velo della Vergine, mentre stringe nell'altra un uccellino e solleva la paffuta guancia a toccare il volto materno che s'inclina. È sempre di vivo interesse poter cogliere in pitture trecentesche il tradursi di essenziali elementi d'iconografia tradizionale in

quelle espressioni di schietta umanità, intime e sorridenti, per le quali il Bambino meraviglioso è presentato come un bimbo vero, la cui grazia scherzosa illumina di sorriso tenue la vigilante tenerezza della madre. Qui, nel caso presente, è da notare come il pittore raccolse tutte le sue cure a rendere i particolari dell'azione del bambino: le pieghe lievissime del velo mosso e retto da quella mano piccola, il trasparire delle dita traverso la trama leggera e bionda del tessuto, la resa precisa del cardellino nella sua verità di forma e di colori, col robusto becco biancastro, con la maschera sanguigna e bianca, gli occhietti lucidi, le lunghe penne della coda irrequieta. E seppe dare senso di moto alle dita della mano protesa ad afferrare il velo, ed esprimere nell'altra mano quel senso di prensilità caparbia che è propria delle mani dei bambini; se pure nel disegnare le dita della Vergine rimase ligio ai geometrici schematismi consueti ed alla consueta deficienza di mobilità vitale.

A Firenze, tra le immediate filiazioni giottesche, l'arte di Bernardo Daddi fu la più disposta ad assonanze con l'arte pittorica di Siena. Bernardo fu fedele sempre, nel dipingere Madonne, a quella postura della testa reclinata sulla spalla esile, cui furon assuefatti quasi tutti i pittori di Toscana: postura quanto mai gentile, che Leonardo, tra le libere visioni del Rinascimento, ancora una volta ritrovò per esprimere l'umiltà della Vergine, la grazia della donna, la tenerezza della madre, nella Madonna luminosa dell'Epifania. Nella tavola presente, poi che lo spirito di Siena vi passò, il reclinarsi della testa verginale s'accentua con grazia di movenza, sino a fare aderire la guancia alla testa sollevata del Bambino; e una mestizia più toccante di quella comune alle altre Madonne fiorentine si diffonde sul pallore candido del volto aureolato di fini rabescature d'oro. Ma, se bene il gesto preciso del Bambino si ritrovi anche a Siena, prettamente giottesca è la figurazione del piccolo Gesù nella



BERNARDO DADDI: MADONNA
NAPOLI • MUSEO NAZIONALE

sua schietta umanità infantile; e il Daddi le fu fedele spesso. D'altronde, questa tavola miniata con morbido pennello presenta segni sufficienti a farla reputare lavoro di Bernardo; e precisamente del periodo della sua attività pittorica, posteriore alla morte di Giotto, posteriore quindi alla Madonna dell'Accademia di Firenze. La testa della Vergine, difatti, è tutta rotondità nel cranio leggermente depresso, nella guancia singolarmente larga rispetto ai tratti del profilo piccolino, nell'estremità del naso diritto e fine, nella narice, nella foggia del mento breve; ed egualmente arrotondato è il bimbo nelle guancie paffute, negli occhi luminosi, nel naso piccolo, nella testa fortemente depressa su la fronte, saliente nel cocuzzolo: tutti segni peculiari alla pratica pittorica del Daddi. E ad altre figurazioni del medesimo pittore ci richiamano i capelli tutti d'oro filato della Vergine, spartiti nel mezzo, disposti a larga ondulazione tra la fronte e la tempia; la bocca piccola, sinuosa e corallina; l'occhio splen-

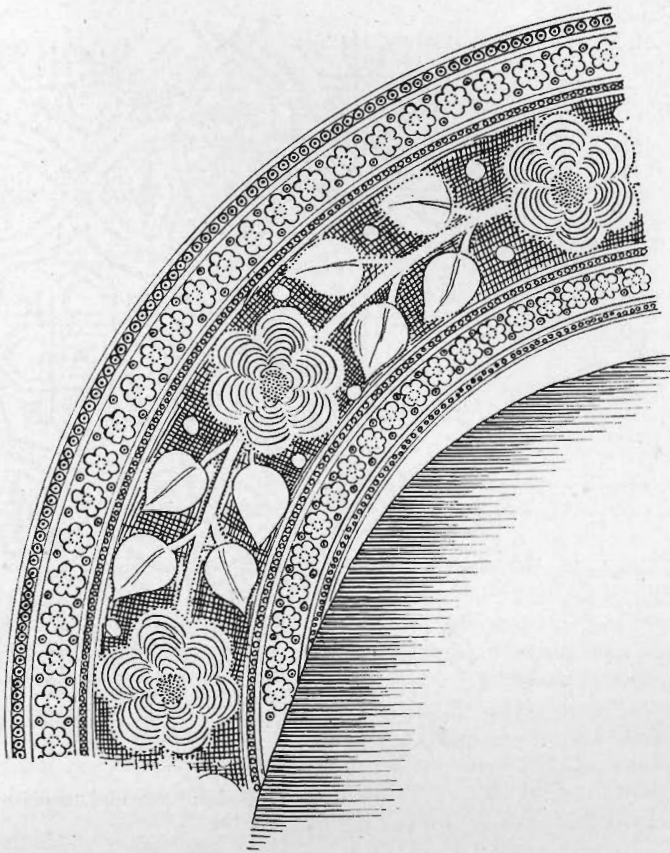


Tavola di B. Daddi: Nimbo della Vergine.

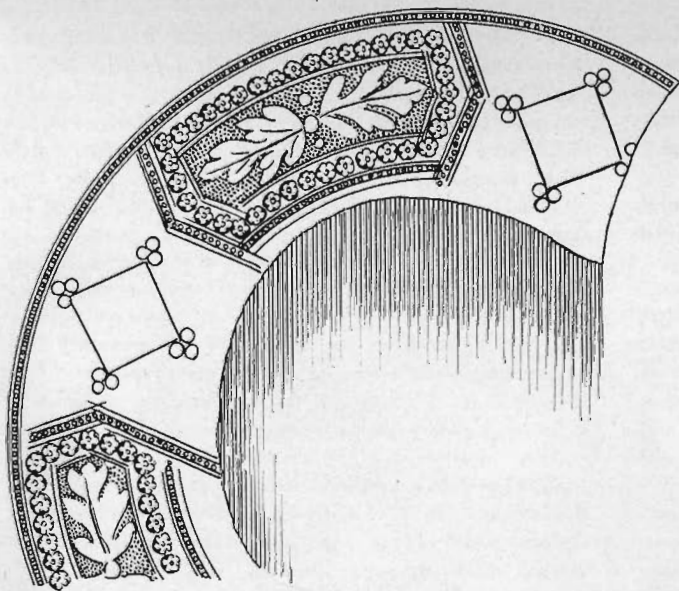


Tavola di B. Daddi: Nimbo del Bambino.

dente, le palpebre assai lunghe e strette; la singolare ricchezza ed eleganza degli ornamenti d'oro, il colorito luminoso, l'esecuzione condotta con amorevolezza di miniatore attento. Caratteristici del Daddi sono anche, in questa tavola, taluni tratti di rigidità lineari: così nella discesa del manto dal capo e dalla spalla breve; nel disegno delle braccia del bambino, ove la vita s'accentra soltanto nelle mani vispe; nello schematico elementare del torace del bambino stesso e delle mani della Vergine, piccole nel dorso, allungate nelle dita sottili, leggermente incurvate ma senza cenno di giunture alle falangi⁽²⁾.

Questa Madonna, che aggiunge un nuovo elemento di grazia alla scarsa raccolta di tavole dipinte da Bernardo, è stata di recente immessa nel Museo Nazionale di

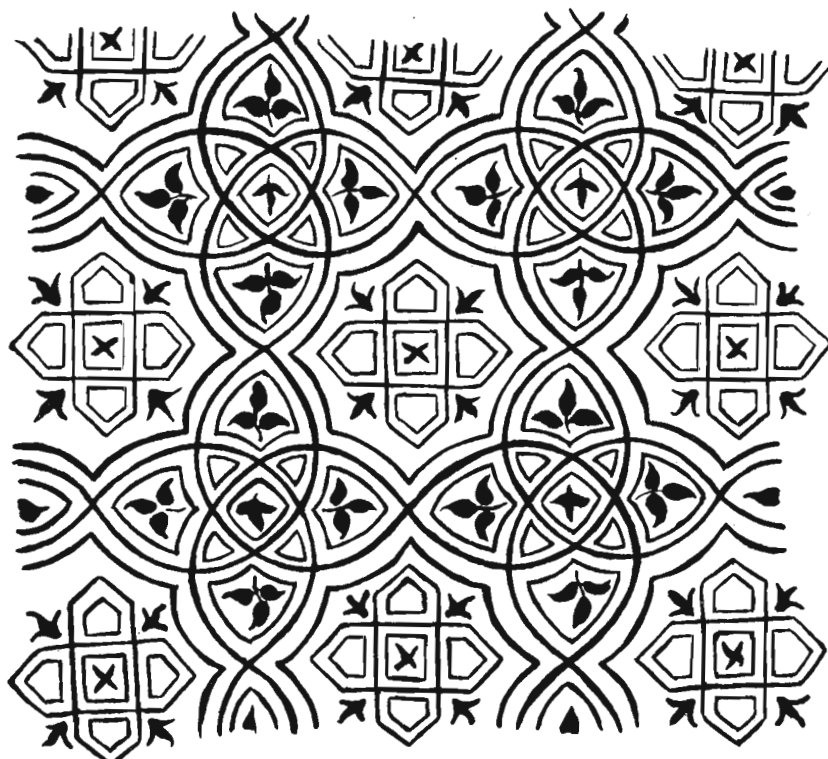


Tavola di B. Daddi: Ornamenti tessuti nella tunica della Vergine.

Napoli⁽³⁾. Nella medesima Pinacoteca è venuta contemporaneamente la grande cona di Simone Martini dianzi ricordata, finalmente tolta alla

chiesa di San Lorenzo Maggiore ove pareva condannata per sempre all'umidore e all'ombra.

ALDO DE RINALDIS.

(1) Solo è da notare che, essendo andata consunta una breve zona della tavola nell'estremità inferiore a sinistra, vi fu rifatto su legno nuovo il lembo del manto della Vergine venuto così a mancare; ma esso, senza necessità, fu prolungato in alto, fino a metà della figura della Madonna, come può apparire chiaro anche da una riproduzione fotografica.

(2) Con l'indicazione del nome di Bernardo Daddi ne diede infatti una riproduzione, senza alcun commento, O. SIREN (*GiOTTO and his followers*, New-York).

(3) Per ottenerle libertà di viaggio verso gli Stati Uniti, questa tavola (alta m. 0,715, larga m. 0,415) fu presentata all'Ufficio napoletano per l'esportazione degli oggetti d'arte. Fu quivi fermata dal Soprintendente prof. Vittorio Spinazzola, che per essa propose al Ministero l'esercizio del diritto di prelazione da parte dello Stato. L'acquisto fu deliberato a voti unanimi e con vivo plauso dalla 2^a sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti.