

Fig. 1. CARAVAGGIO: La Cena ad Emmaus, Milano, R. Pinacoteca di Brera.

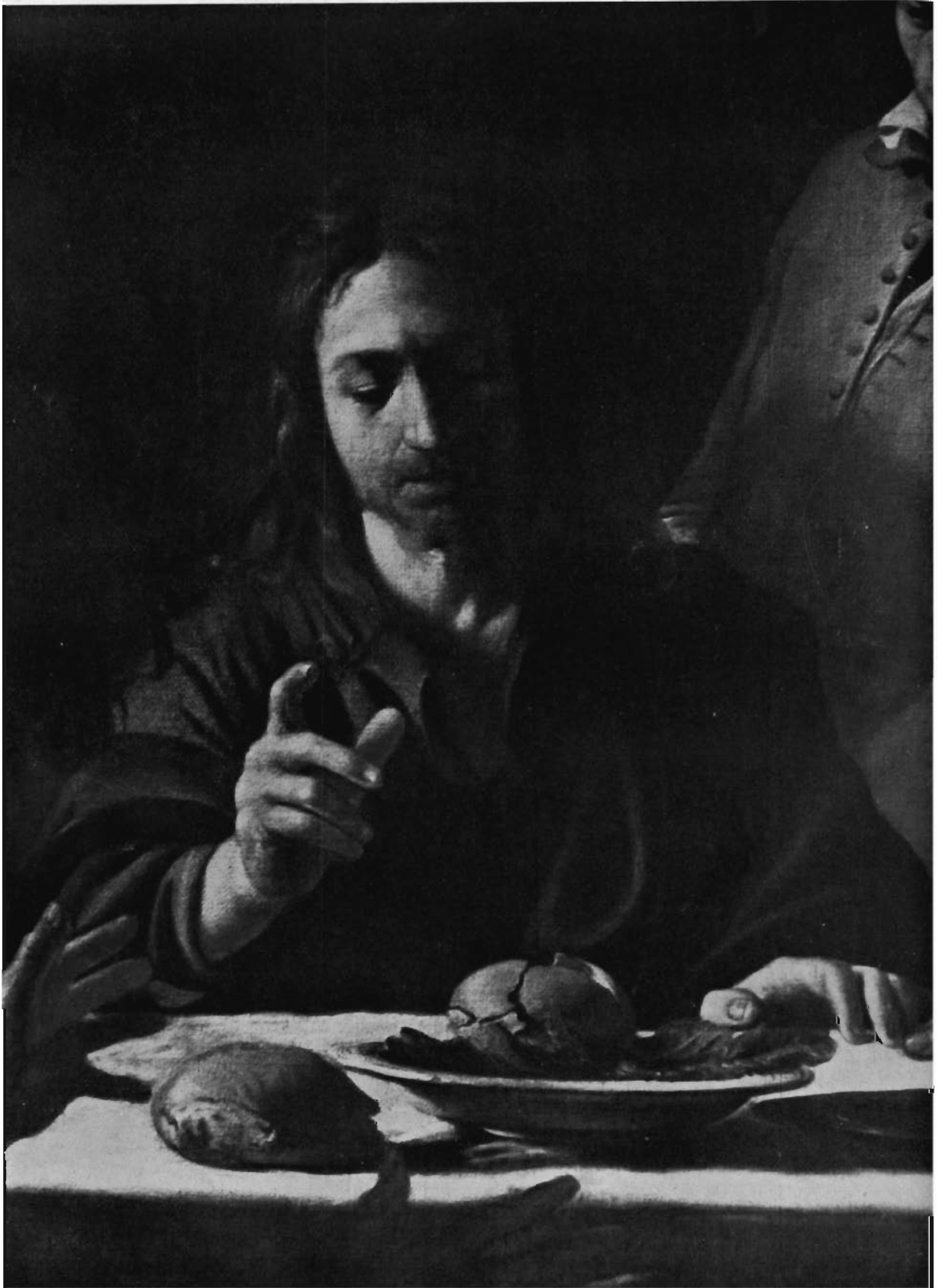


Fig. 2. CARAVAGGIO: Particolare della Cena ad Emmaus. Milano, R. Pinacoteca di Brera.

## Nuovi acquisti per i Musei di Stato

Nel segnalare alcuni dei principali acquisti fatti per le raccolte artistiche dello Stato, non occorrerà certo che io qui richiami il dono che fra di essi ha avuto speciale risonanza e che, del resto, fu subito largamente illustrato in queste pagine<sup>1</sup>). La *Pietà* di Palestrina, cui presto sarà data una definitiva collocazione nell'ambito del centro Michelangiolesco di Firenze, si avvia ad occupare fra le altre opere di Michelangiolo il posto, che gli compete, di indiscusso capolavoro.

Con eguale spirito di generosità e di amore, il gruppo dei mecenati milanesi, nascosto dietro il velo anonimo dell'Associazione degli Amici di Brera, ha donato alla Pinacoteca un'opera di significato altissimo. Nè possiamo dubitare che, non appena la *Cena in Emmaus* dei Marchesi Patrizi, gelosamente custodita fino ad oggi dai primi proprietari, potrà essere direttamente conosciuta e studiata, non debba assumere anch'essa un posto di primaria importanza negli studi caravaggeschi.

Perchè, a dire il vero, nonostante la esatta citazione del Bellori e la possibilità, che s'era data nel 1922, di averne una fugace visione alla Mostra fiorentina del Seicento italiano, in quasi tutte le rappresentazioni dell'arte del Caravaggio, sebbene indiscussa, l'opera è rimasta sempre

relegata in secondo piano o a volte addirittura dimenticata.

Il Bellori, dunque, informa che il Caravaggio dipinse due *Cene in Emmaus*: una per il Marchese Patrizi e l'altra, passata in seguito nella Galleria Nazionale di Londra, per il Cardinale Scipione Borghese. Dal contesto del discorso sembra inoltre che egli considerasse posteriore la prima perchè «più tinta» e cioè più grassa e caricata negli scuri<sup>2</sup>). Ambedue furono però eseguite, a dire del Bellori «alla lode dell'imitazione del colore naturale» ed è possibile che egli volesse con ciò alludere ad un generico rapporto di stile e d'epoca fra le due opere, che in realtà non sussiste. La *Cena* di Londra, infatti, non sembra di molto posteriore alle tele della Cappella Contarelli e, in questo caso almeno, il dato stilistico contraddice l'affermazione del Pevsner che tutte le opere dipinte per Scipione Borghese debbano essere posteriori al 1605, solo perchè Paolo V chiamò a Roma il nipote dopo essere stato elevato al Soglio Pontificio (16 maggio 1605)<sup>3</sup>). La *Cena* dei Marchesi Patrizi si deve invece collocare negli ultimi istanti del soggiorno romano del Caravaggio, accanto alle due sue opere più spiritualizzate e pure: la *Morte di Maria* che, rifiutata dai frati di S. Ma-

<sup>1</sup>) P. TOESCA, *Un capolavoro di Michelangelo: la Pietà di Palestrina*, in *Le Arti*, I (1938-39), p. 105 sgg.

<sup>2</sup>) Il passo del Bellori dice: «Un'altra di queste invenzioni dipinse per il Cardinale Scipione Borghese alquanto differente; la prima più tinta e l'una e l'altra alla lode dell'imitazione del colore naturale, sebbene mancano nella parte del decoro, degenerando spesso Michele nelle forme humili et volgari» (G. P. BELLORI, *Le Vite*, Roma, 1672, p. 208). La mancanza del «decoro» era puntualmente osservata nella *Cena* di Londra, dove «oltre le forme rustiche delli due Apostoli, e del Signore, figurato giovine senza barba, vi assiste l'Hoste con la cuffia in capo, e nella mensa vi è un piatto d'uve, fichi, melagrane, fuori di Stagione» (*op. cit.*, p. 213).

<sup>3</sup>) Per la datazione dopo il 1605 dei quadri dipinti per Scipione Borghese, vedi N. PEUSNER, *Eine Revision der Caravaggiodaten*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI (1927-28), pp. 386-92. Ma noi sappiamo che i dipinti del Caravaggio della Borghese hanno le provenienze le più

diverse: e, sia autografo o copia, l'unico suo quadro ancora in Galleria che risulti con certezza del 1605-6 è il *S. Gerolamo*. Per non dire poi della *Madonna dei Palafrenieri* è noto, per esempio, che almeno due dei suoi quadri giovanili (l'Autoritratto con le frutta e il Giovine col cesto di frutta) furono sequestrati dal Fisco e «portati a Palazzo dalla Casa del Cav. Giuseppe d'Arpino» il 6 settembre 1607 (A. DE RINALDIS, in *Archivi*, III (1936), fasc. 2°).

Anche il Longhi considera la *Cena* di Londra come opera di produzione piuttosto giovanile (*Precisioni nelle Gallerie Italiane*, Roma, 1928, p. 92). Nel 1760 il dipinto ancora si trovava nella Quadreria Borghese a Campo Marzio (A. DE RINALDIS, in *Archivi*, IV (1937), fasc. 3-4).

La datazione della *Cena* Patrizi sembra confermata dalle forme del panneggio dei manti degli Apostoli, strettamente affini a quelle delle opere siciliane e persino alle malrestaurate tele del Museo di Messina attribuite al Caravaggio dal Longhi dopo che il Mauceri le aveva pubblicate come opere del Rodriguez.

ria della Scala, trasmigrò a Modena e di lì al Louvre, e la *Madonna del Rosario* di Vienna, dipinta a Napoli nel 1607.

Questa loro diversa situazione nel tempo è giustificata oltre tutto dalle intime differenze formali. Rispetto alla *Cena* di Londra quella di Casa Patrizi è più misurata, sobria, essenziale. Scompare il motivo illusionistico delle braccia dilatate in profondità. Sul tavolo, tolta via la *caravagiansis fiscella*, non rimane altro che il pane spezzato e benedetto, i piatti e la brocca. Manca anche la sedia dell'apostolo veduto di schiena. Perfino l'unico elemento aggiunto, la vecchia che porta le vivande, servendo a stringere e a equilibrare in più serrata unità la composizione delle masse, deve considerarsi un ulteriore elemento di semplificazione.

Senza dubbio il Caravaggio fu indotto ad apportare radicali varianti alla composizione da lui precedentemente ideata, per la necessità di non menomare la visione con motivi che non fossero spontaneamente inventati e cioè connaturali e indispensabili alla visione stessa. Ma, a confrontare questi due dipinti, nasce quasi il sospetto che egli abbia presentito di aver troppo ceduto, nella *Cena* di Londra, allo spunto illustrativo e ad un astratto impegno formalistico, così da realizzare una visione stupenda nei particolari e alla prima veduta: cosa che non poteva certo appagare il suo spirito scabro ed essenziale. È incontestabile, in ogni caso, che nel nuovo modo di concepire la scena egli ottenne forme plastiche più pure ed una più alta sintesi. Il superamento del naturalismo descrittivo in visione intuita e di significato eterno, che forma la ragione prima, come di ogni naturalismo artistico, della dialettica caravaggesca, trovò così una nuova e perfetta compiutezza.

Rimane per noi ancor'oggi una indicibile scoperta la semplicità con la quale l'artista ha ottenuto che le figure si stringano fra di loro, con vincoli indissolubili,

in una composizione di straordinario equilibrio nei rapporti, o quella tenue tensione spirituale con la quale, partendo dalla spersonalizzata figura dell'Apostolo di sinistra - colui che ha veduto e compreso - sembra che voglia fermare, di colpo, l'istante miracoloso. Non meno sorprendente è il vigore col quale la luce investe e modella ogni particolare, gli oggetti come le vesti, come le mani - bellissime -, elevandolo nella soda e casta vita ideale di una pittura dove il colore, specie nella veste del Cristo, di un indimenticabile verde intenso, è come di rado compenetrato, sublimato nella materia. Ma dove l'artista ha cercato anche di eliminare ogni possibile dubbio intorno alla perentoria riaffermazione del valore unitario, ed anzi unico, degli schemi della pura visibilità, sentiti in una equivalenza che gli ha permesso di concretare una visione che non è più luce linea o colore ma, soprattutto e semplicemente, l'arte del Caravaggio.

I contemporanei ebbero sentore di ciò e lo interpretarono come violenta reazione al formalismo degli epigoni del manierismo e dell'enciclopedia carraccesca, o lo fraintesero, al più, come arcaizzante ritorno a « pochi ma veri toni ». Ma lo sviluppo conseguente, durato fino ai giorni nostri, della pittura europea, doveva convincerci dell'inaudita novità di questa energica conquista, che significò il potenziale abbandono degli schemi formalistici del manierismo e preludio all'assoluta libertà e autonomia della creazione fantastica, che è proprio della pittura moderna.

Da Casa Martinengo sembra provenire un magnifico ritratto, comprato di recente a Modena, dove, se pur non tocchi l'allucinante altezza del disossato *Nano* del Castello di Padernello, il naturalismo « stupendamente paesano e artistico del grande Ceruti »<sup>4)</sup> indubbiamente raggiunse uno dei suoi momenti migliori. Abbandono

<sup>4)</sup> R. LONGHI, in *Vita Artistica*, II (1927), p. 167, nota 62.

nando la dissennata umanità da trivio e da osteria, zoppa guercia incosciente miseramente affranta ed abbruttita della povera gente che, relegata in un chiuso regno di laceri stracci e di affannati stenti, anima di muto silenzio le tele di Padernello, l'opera, che qui per la prima volta si pubblica, ci mostra in quale maniera soltanto il Pitocchetto potesse concepire e ammettere il ritratto di parata: riducendo la fastosità retorica in « posa da ritratto » e concretando poi questa nell'atteggiamento di riposo di un sano onesto e forte camminatore e in un soddisfatto e ben pasciuto benessere. Pittore « sociale » se mai altri ve ne fu, il Ceruti, come è stato notato altrove <sup>5)</sup>, tende, per prima cosa, a informarci della condizione e dello stato materiale del personaggio rappresentato. In questo caso, perfino le architetture del fondo vengono trasferite nel centro della città, sostituendo il rigoglioso barocchetto locale ai pagliai ed alle cascine, e un più animato traffico all'azione dell'operaio o al viandante isolato. Anche la pittura si fa più concreta spessa e determinata, se è possibile, in senso oggettivo e prosastico. Il maggior lustro dato alla pittura può forse derivare dal fatto che il Ceruti si andava allora orientando verso il periodo veneto-padovano, ossia verso quella specie di ritorno alla così detta normalità del vivere civile che seguì il suo primo agitato periodo rivoluzionario.

↳ Certo che mai in seguito il suo occhio fu altrettanto spietato e implacabile, la sua decisione così ferma e penetrante. Le tele di Padernello soltanto, inoltre, mostrano appigli di fatto con la tradizione seicentesca dei *peintres de la réalité* francesi e in particolar modo con Louis Le Nain e Michelin.

La nuova opera sembra dunque riconfermare che il gruppo identificato dal Lon-

ghi risale all'ultimo periodo di attività dell'artista, che i documenti pubblicati dal Gonzati e dal Pinetti, con le uniche date che di lui conosciamo, pongono grosso modo intorno al 1734-38. Anteriore dovrebbe essere il *Ritratto* di Brera ancor sorretto su impasti leggerissimi e chiari, mentre il gruppo bresciano si dovrà porre al principio del suo sviluppo; dunque, nei primi anni del Settecento, se già nel 1705 trovava risonanze nell'attività del Todeschini.

Già qualche anno dopo che il Piazzetta aveva dipinto la *Decollazione del Battista* nel Santo di Padova, il Cochin <sup>6)</sup> pur ammirando la sua maniera di dipingere, che definiva larga, grassa, piena di gusto e con qualcosa di grande, notava insieme che « cepedant il y a trop d'action dans la figure du bourreau ». Sarebbe facile del resto voler gravare la mano, aggiungendovi la constatazione di un consono effetto teatrale della luce raggelatasi nel mero gioco scenico o della genericità compositiva e pittorica, che acquista vita nel particolare ma che, per giungere al pezzo di bravura, dimentica ogni vera emozione pittorica. In verità, fra le tarde pale d'altare del Piazzetta, posteriori al 1744, che tutte risentono di questi limiti, il *Martirio di S. Eurosia* della chiesa di Polcenigo, destinato, dopo il suo acquisto, al Museo Civico di Capodistria, è l'unica che, pur avendo un obiettivo più limitato, ma quanto più sentito, raggiunga l'impeccabile plasticatura delle migliori opere della maturità.

Dal fondo, cupo di bagliori dei bruni e delle terre e reso ancor più bruciante dall'affiorare della rossa preparazione a bolo d'Armenia, si libera azzurra e gelida l'immagine della Santa. A questa decisa contrapposizione tonale corrisponde la disparità del trattamento pittorico, misurato con calma e ponderatezza nella figura della Santa, mentre nel fondo è più di-

<sup>5)</sup> *Appunti su Jacopo Ceruti pittore bresciano detto il Pitocchetto*, in *L'Arte*, XXXIV (1931), p. 312.

<sup>6)</sup> COCHIN CARLO NICOLA, *Voyage d'Italie*, vol. III, Parigi, 1758.

sciolto e largo. Il contrasto sembra avere sconcertato i migliori conoscitori dell'artista e, dimenticando l'abisso che allontana le opere autentiche del Daggiù da queste altezze da miraggio, si è voluto riconoscere nell'opera la collaborazione del Cappella.

Se non si vuol credere che un artista possa risolvere un passaggio in brusco e furibondo crescendo (nè qui il Piazzetta giunge a tanto) o covare nel proprio animo le diverse esigenze che richiedono un distacco nella martire intangibile e sacrificata ed una versificazione spontanea e sciolta negli episodi accessori, sarebbe certo più plausibile giustificare il diverso stadio emozionale con quella lentezza che poneva l'artista nell'operare, « difesa e spiegata dai sostenitori come coscienziosa necessità della sua maniera pittorica così finita ed attenta »<sup>7)</sup>, o con una ripresa nel tempo da parte dello stesso artista.

Ma di fatto non occorre nemmeno sbandare verso giustificazioni estreme. La visione è unitaria. Ritrova un proprio equilibrio e collegamento nelle approfondite ombre del panneggio e del volto della Santa, e nel ritorno delle stesse forme di panneggio e degli stessi toni chiari nella manica dell'abito del carnefice, che rappresenta il superamento in espressione pittorica del retorico gesto che grava sulla pala di Padova. Affogato il corpo nell'ombra, del boia qui rimangono visibili i soli accenni che giustificano la sua presenza e azione nel dipinto; il piede divaricato, il braccio pronto a colpire e il duro volto, plasticato con rara potenza. Mentre, nella figura della Santa, l'antica torsione leonardesca e crediana del gesto di preghiera, che Iacopo Bassano assunse

dalla figura serpentinata dei manieristi e di lì fu immessa in tutta la posteriore pittura veneta, venne ancora risolta, in senso rinascimentale, come astratto studio di forma; concretata però da una pittura attenta e pacata, come stallattite millenaria, in superfici scabre e sonore.

Un piccolo frammento (m. 0,90 × 0,485) di una più vasta composizione, acquistato per la Galleria Estense di Modena, è opera di Iacopo Tintoretto. Rappresentava forse un episodio biblico comportante una scena d'incendio. Le figure che ne rimangono dovevano, in ogni caso, essere disposte in secondo piano, e la scena dell'incendio svolgersi oltre la gradinata, di cui rimangono accenni, verso il punto cui guarda la donna recante il bambino. Erano probabilmente figure accessorie, come spesso ne usò il Tintoretto per collegare spazialmente i diversi piani della composizione e rianimare con l'inesauribile varietà di nuovi pretesti pittorici il suo irrequieto e guizzante pennello. La madre veduta di schiena, in particolare, forma riscontro a quella, famosa, del *S. Marco che libera uno schiavo* nell'Accademia di Venezia. Le inevitabili differenze formali si riportano a uno stadio più avanzato dell'attività del pittore che, in quest'opera, mi sembra doversi collocare intorno al 1575-80.

Pur senza voler sopravvalutare i meriti del piccolo frammento crediamo che, sia pure nello stato attuale, esso rappresenti molto più della semplice testimonianza di una grande opera perduta. La sua reale funzione estetica poteva, è vero, essere concepita e compresa unicamente nell'integrità assoluta dell'opera: ma ancor oggi il pastore e le due donne

<sup>7)</sup> P. PALLUCCHINI, *L'Arte di G. B. Piazzetta*, Bologna, 1934, p. 44. L'ipotesi di una possibile esecuzione del dipinto da parte del Cappella è stata formulata anche dal Pallucchini (*op. cit.*, p. 112).

Ma, come s'è detto, lo stragrande divario di valore esistente nei confronti delle opere sicure del Cappella o di

altre per cui è documentata l'esecuzione da parte di allievi (*Martirio di S. Cristoforo* della chiesa di Alzano Maggiore e *Visitazione di S. Maria della Pietà* a Venezia, eseguite dall'Angeli; *S. Niccolò* della chiesa di S. Salvador a Venezia, eseguita dal Maggioletto) esclude ogni possibilità di discussione e di dubbio.

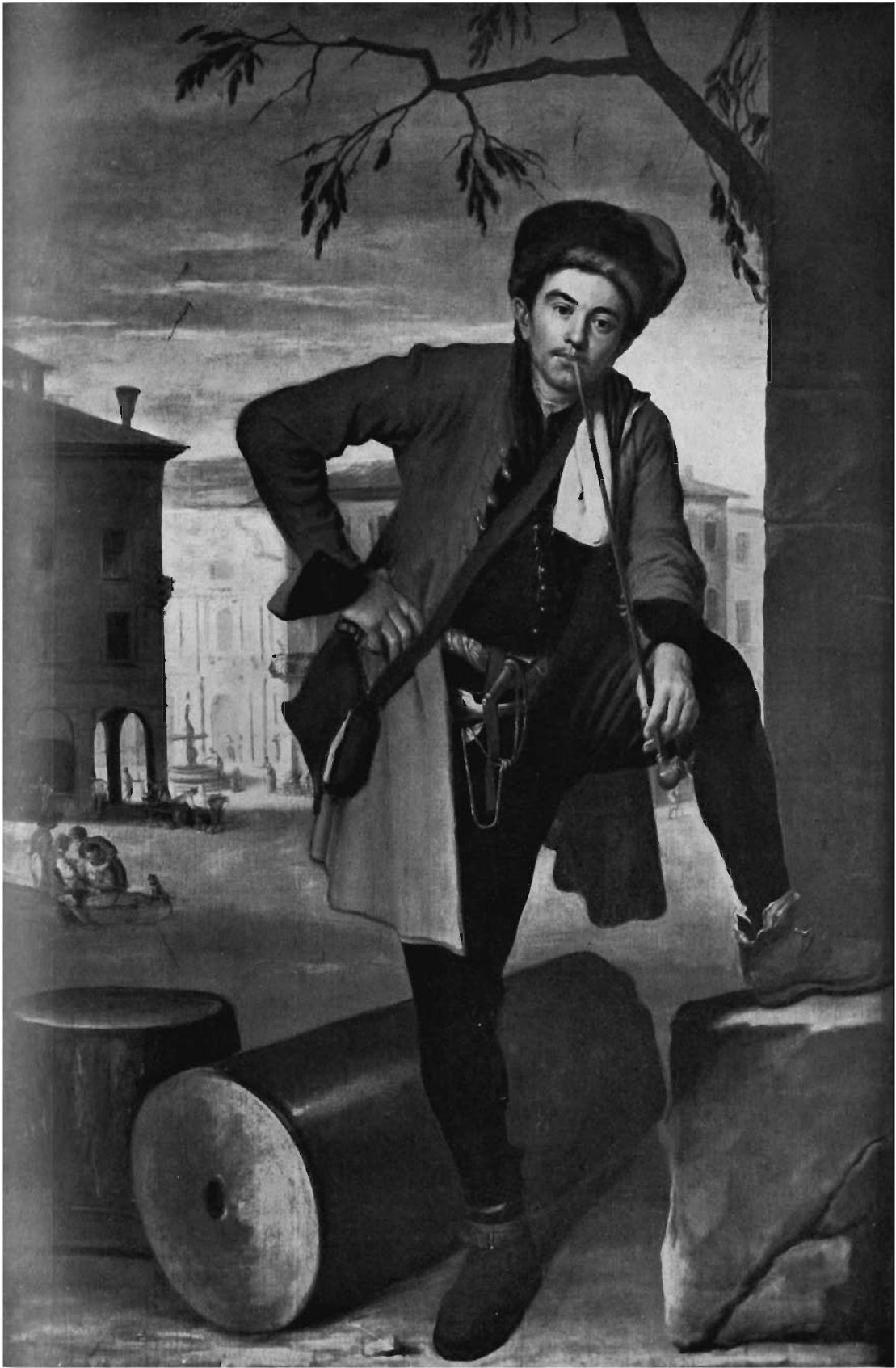


Fig. 3. JACOPO CERUTI: Ritratto di un giovane Martinengo. Roma, R. Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 4. G. B. PIAZZETTA: Il martirio di S. Eurosia. Capodistria, Museo Civico.





Fig. 5. JACOPO TINTORETTO: Scena frammentaria. Modena, R. Galleria Estense.



Fig. 6. MAESTRO VERONESE DEL SEC. XVI: Madonna con Santi e offerenti. Mantova, presso la R. Soprintendenza alle Gallerie.

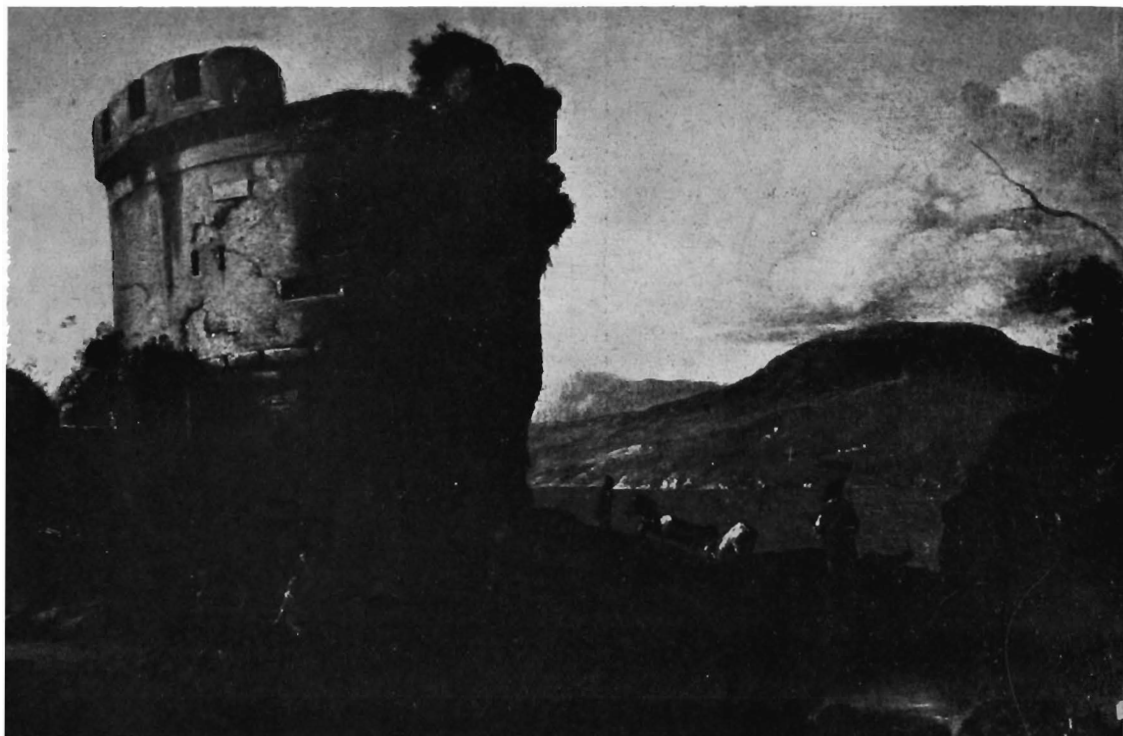


Fig. 7. MAESTRO NAPOLETANO DEL SEC. XVII: Paesaggio con tomba romana. Napoli, R. Pinacoteca.

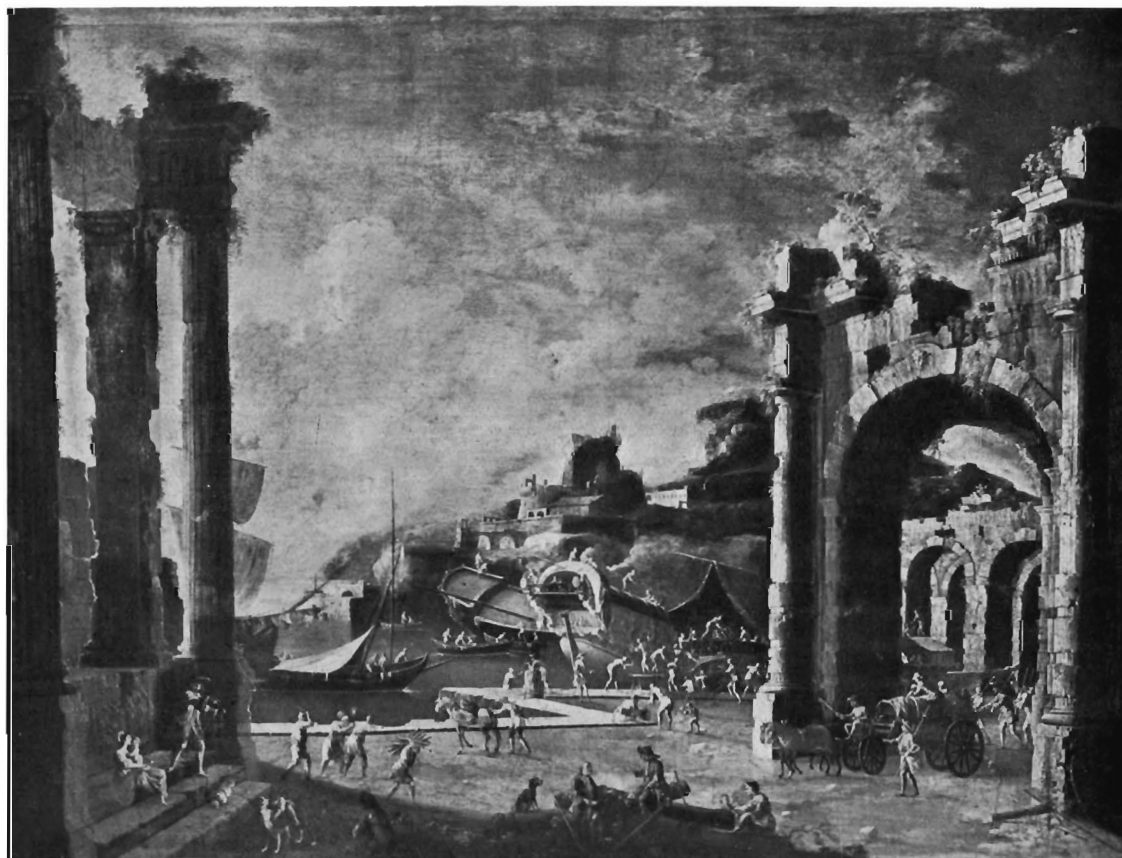


Fig. 8. LEONARDO COCCORANTE: Porto con rovine. Napoli, R. Pinacoteca.

raggiungono una completezza e una grandiosità insospettata. Come in alcune delle più memorabili tele della scuola di S. Rocco, il bagliore d'incendio bagna largamente le figure formando l'unico elemento stilistico che le costruisce e trasfigura in vibranti immagini spirituali: e come per le mele dipinte a tergo di uno dei dipinti di S. Rocco rimane qui, genuino e felice, il ricordo di uno dei momenti in cui la pittura significò per il Tintoretto la gioia di esprimere in libero canto la propria pienezza di vita.

Due quadri acquistati per la Pinacoteca di Napoli non hanno in sé eccessivo grido, eppure il loro acquisto è parso egualmente utile per la conoscenza delle correnti minori locali e di quella pre-romantica passione del barocco per le vedute ideali che, iniziata a principio del Seicento, si compose da ultimo nei fantastici trofei ideali del Piranesi.

Per la prima delle due tele concordiamo con il Direttore di quella Pinacoteca nel ritenere che il quadro è un buon esempio degli inizi del paesismo napoletano, soprattutto quale punto di incrocio fra il gusto tutto contrastato e carnoso del colorire iberiano e i modi, desunti dall'illuminismo caravaggesco, per opera dei pittori di paese e di genere romani e olandesi intorno al 1625-30, e tipizzati nei paesaggi del Breenbergh e del Wijck; presupposto delle prime prove del Gargiulo e del Rosa. Il rapporto con i pittori romani di bambocciate è evidente, ma non giunge fino all'identità di scuola o di mano, mentre orienta verso Napoli anche il soggetto della composizione: uno dei grandi Mausolei dell'Appia, che potrebbe forse identificarsi con una tomba sul tipo di quelle di Cicerone e di Munazio Planco presso Gaeta.

La seconda di queste opere è del pieno Settecento e si aggiunge alle due piccole vedute architettoniche della Galleria Cor-

sini di Firenze, male ascritte a Luca Carlevaris e alle vedute fantastiche del Museo di Grenoble, che servono di fondamento per la conoscenza di Leonardo Coccorante. Come le altre opere citate, anche questa tela reca la segnatura limitata alle iniziali L. C.

Il perfetto stato di conservazione e le notevoli dimensioni la rendono il documento più rappresentativo del dimenticato e raro artista: nel quale il De Dominici esaltava principalmente la bellezza di tinte, e in quadri « bellissimi e pieni di stravaganti fantasie alcune sotterranee architetture, ove sono accordate figure con incantesimi, essendo figurati di notte, con lume accidentale di fuochi, di torcie e di fiaccole ». Scenografie dunque, anche nel fondale e nell'impianto delle quinte laterali, con brulicanti figurine appena accennate da leggere velature messe da altra mano sul dipinto già ultimato. Potrebbero moltiplicarsi all'infinito, queste figurine, senza nulla togliere al silenzio e alla imminente solitudine dello scenario provvisorio delle rovine di architettura; la cui nettezza disegnativa dice che già era venuta l'ora del Pannini.

Sebbene non siano ancora ultimate le pratiche relative al passaggio di proprietà, in seguito al diritto di prelazione esercitato dallo Stato, desideriamo di riprodurre egualmente un dipinto che rappresenta un momento abbastanza inedito della pittura veronese del primo Cinquecento.

È una *Madonna col Bambino*, due santi, e due donatori, proveniente dalla raccolta dei Marchesi Canossa di Verona, dove recava l'ascrizione al Torbido: e sebbene l'equivoco giorgionesco, sul quale si fondano in genere le nostre concezioni sulla prima attività dell'artista, possa contribuire ad aumentare l'incertezza, non basta, in definitiva, a motivare un diverso orientamento, sia pure tra riserve e dubbi, dell'attribuzione.

Il Torbido, per prima cosa, non fu mai un giorgionesco. Nemmeno quando dipinse la pala di S. Zeno o i primi ritratti, dove il valore dato all'episodio singolo come testimonianza poetica e lirica e l'arrovellarsi di linee e di forme in una composizione contorta, seppur bloccata, che le sensibilizza, sono un chiaro derivato lottesco. Che dopo questo magnifico e coltivatissimo inizio e i conseguenti ampliamenti tizianeschi del *Fracastoro* di Londra e della *Madonna Sambonifacio* di Verona, il Torbido andasse a rinserrarsi nelle bassure provinciali che solo possono giustificare opere quali la pala con i *Santi Antonio, Sebastiano e Rocco* del Duomo di Salò e la *Madonna* della Parrocchiale di Erbezzo, par poco probabile. Ma queste attribuzioni ebbero il merito di far meglio rilevare la fondamentale educazione veronese dell'artista e la sua incapacità ad assumere in maniera definitiva certi aspetti dedotti da una sensibilità sottile e poeticissima, che egli non avrebbe mai inteso in pieno, e che pur gli lasciarono, durante il suo ultimo riavvicinamento al manierismo romano e friulano, un maggior fervore di forme agitate ed inquiete, spirituali e nostalgiche<sup>8)</sup>.

La congiunzione del Torbido a forme prettamente veronesi, che lo riavvicinano al Caroto, ma soprattutto al Cavazzola, è comprovata dagli affreschi dipinti prima del 1526 per S. Maria in Organo. A causa dell'acuto raffaellismo delle forme del corpo del Bambino, la datazione del dipinto qui illustrato non può essere invece posta avanti a quella data sebbene non si possa ancora escludere che un'attenta pulitura, precisando fin dove si estendano i ridi-

pinti probabili nella veste della Vergine, ma anche e soprattutto nelle membra del Bambino, non debba convincere, come sembra, che quest'ultimo sia stato ripreso in età più recente.

Ora, basterebbe il paesaggio veneto del fondo, disteso per sovrapposizioni piatte da *imagerie populaire*, e la completa assenza di caratteri emiliani per escludere in maniera definitiva l'attribuzione al Caroto: o il chiaroscuro fumoso e, senza giochi di parole, torbido, per escludere il Cavazzola; ma per quanto il dipinto oscilli fra le predominanti influenze (o precorrimenti?) di questi due artisti e sia straordinariamente vicino al Cavazzola nel ritratto della Santa e nella lombarda compostezza devota dei due adoratori, non possiamo credere che un'altro artista veronese, se non forse il Badile, avrebbe potuto realizzare quell'iniziale fusione di influenze variate e contrastanti all'unico tono veronese.

Se la pulitura dovesse poi realmente confermare che l'anacronistico Bambino sia veramente opera di un rifacimento più tardo, potendosi anticipare la datazione del dipinto fin verso al 1510-16, ogni incertezza diverrebbe allora inoperante: e nel quadro delle opere giovanili del Torbido, sul tipo delle due citate di Erbezzo e di Salò, questa sarebbe senza alcun dubbio la più significativa e nuova.

Ad onta di qualche slabbratura e della parziale corrosione delle superfici, il frammento di Tino di Camaino, destinato al Museo del Bargello, è un acquisto importante per la conoscenza della sua arte. È facile reintegrare idealmente la compo-

<sup>8)</sup> Una evidente riprova del lottismo del Torbido, già chiaro nel *Flautista* di Padova e nella pala di S. Zeno, si ha nel *S. Rocco*, già della Galleria Giovannelli, che ha sempre recato le ascrizioni di comodo al Pordenone o allo stesso Lotto. Le architetture e la figurina del fondo come la paziente minuzia con cui è descritta ogni frappa di fogliame, vi parlano con sicurezza il dialetto veronese: e si può credere eseguito dal Torbido intorno o dopo il 1526, nello stesso momento della pala di Postdam. L'allogazione

che quest'ultima sia coeva agli affreschi di S. Maria in Organo non può giustificarsi nemmeno con le alterazioni provocate dai ridipinti. La forma chiusa e strettamente quattrocentesca degli affreschi non potrebbe in nessun caso concordare con la manieristica agitazione che contorce le figure, e, in definitiva, si adegua allo spiritualismo lottesco. Gli affreschi dovrebbero invece essere anteriori al 1516 e far parte del gruppo delle opere giovanili.



Fig. 9. TINO DI CAMAINO: Santo con devoto. Firenze, R. Museo Nazionale.



Fig. 10. MAESTRO TEDESCO DEL SEC. XV.  
La Morte di Maria. Trento, R. Museo Nazionale.



Fig. 11. F. ROSCETTO: Ferro da cialde.  
Perugia, R. Pinacoteca.



Fig. 12. Panca del sec. XV (proveniente da Torchiano). Firenze, R. Museo Nazionale.



Fig. 13. Armadio gotico (sec. XV-XVI).  
Firenze, R. Museo Nazionale.

sizione di cui il frammento fece parte e che occupava, quasi con certezza, l'ordine superiore di un monumento funebre, al disotto dell'ogiva di coronamento e sopra la camera destinata all'immagine giacente del defunto. Come l'analogo gruppo frammentario della Liebighaus di Francoforte, anche questo doveva contare al centro una Madonna Sedes Sapientiae e dall'altro lato un santo orante e solo. Minore probabilità di riuscita potrebbe avere, io immagino, dopo i molti non convincenti saggi di ricostruzione tentati fino ad oggi, la ricerca di frammenti superstiti della stessa tomba. Il presumibile risultato positivo non potrebbe, d'altro lato, modificare in maniera sensibile il convincimento sulla probabile datazione dell'opera dopo il 1321, ai primordi del soggiorno fiorentino dell'artista, o sulla stessa attribuzione a Tino della scultura.

Il frammento superstite raffigura un santo in atto di presentare un devoto genuflesso ai suoi piedi: raccolte nel chiuso blocco, solidamente architettate e godute nel loro valore di massa compatta, di semplice quadro, di solitari scorci e incontri di piani, le due figure ancora ricordano, benchè elaborate con maggior dolcezza e più morbido senso lineare, il duro e quasi plebeo esser di sasso dei cortigiani di Arrigo. Con questi, e meglio con la statua di Monaco del Kaiser Friedrich Museum il nuovo frammento ha in comune la calata larga dei panni, contrariamente al suo costume abituale di frastagliarli scavandovi ombre profonde e luminosi risalti. Per quanto il gruppo fiorentino dimostri una maggiore sommarietà ed anzi, in certe parti, addirittura un senso di incompiutezza, la scultura del Bargello dovrebbe essere riavvicinata a quest'opera e più ancora all'*Annunziata* posta sul coronamento della tomba Bardi in S. Croce, che il Valentiner ottimamente riconobbe come opera di Tino, distinguendola dalle altre parti. Le mani in ispe-

cie, tanto gloriosamente ripensate come nuova forma determinante le vicende plastiche e spaziali del modellato, sono nelle due opere, più che affini, gemelle: e prescindendo dalle opposte necessità, generate dalla diversa destinazione, che ha determinato l'aspetto dell'impianto di massa e dei panneggi, l'amplificazione dei volti e la serena armonia delle soluzioni spaziali si concludono in un morbido raccoglimento che armonizza l'esigenze della composizione tettonica e plastica con una ricercata e intenerita dolcezza. Il volto del santo, pur conservando la tipica squadratura triangolare dei cortigiani di Arrigo, ne arrotonda i tagli secchi e il duro cipiglio. Le membra rimangono incassate e prese entro un modellato, tutto sottigliezze di piani, che avvolge e quasi riaffonda nel corpo le membra, rivestite da rade cadute di gole architettoniche, e risolve in molle stasi, come nelle figure di Ambrogio, che cominciava allora a operare, o nel più compatto Simone, l'estenuata ricerca gotica di movimento.

Forme gotiche tarde, risolte per involuzioni e sfaccettature di piani in un intrico descrittivo e lineare, mostra invece un'opera fermata dall'Ufficio esportazione di Trento. È il rilievo di un Flügelaltar, rappresentante la *Morte della Vergine*, che si può attribuire ad un artista tedesco della fine del secolo XV, affine all'autore delle portelle del Santo Sepolcro nella chiesa di S. Michele ad Hall, nel Tirolo. Indifferente come anonimo lavoro di carpenteria l'intaglio si indugia a designare increspature di capelli e di barbe, l'astratta tipizzazione dei volti e le anfrattuosità dei panneggi, trasportando tutto su un unico piano di valore: che è quello di una non commossa ma attenta cura nel descrivere ogni particolare o episodio destinato a arricchire o a convincere della veridicità della trascrizione figurativa del racconto. Straricca e sontuosa esuberanza che nel

frammento isolato in parte si perde ma che nell'effetto d'insieme dell'opera integra doveva rivaleggiare con la ricchezza policroma e decorativa delle più sontuose oreficerie tardo-gotiche.

Dal Signor Nazareno Riccioni di Tavernelle lo Stato ha acquistato, destinandolo alla Pinacoteca di Perugia, un ferro da cialde esposto nel 1908 alla Mostra d'Arte Umbra di Perugia e, lo scorso anno, alla Mostra Autarchica del Minerale Italiano. Il ferro reca incisi due stemmi e le leggende: QVISTI FERRA A FACTI FARE ODDO ORFO PER NON LI PRESTARE, su uno dei piatti e sull'altro: M. PIETRO SI LA FABRECATI. ROSSIECTO ZECHIERI LA INTALGLIATI.

È dunque opera di un Roschetto che viene comunemente identificato con quel Francesco di Valeriano detto il Roschetto da Foligno, padre del Cesarino Roschetto che, a dire del Fea, modellò e fuse per Agostino Chigi due piatti di bronzo, disegnati da Raffaello<sup>9)</sup>. Di lui il Churchill-Bunt<sup>10)</sup> ricorda un altro ferro da cialde, esistente nel Museo di Perugia ed inciso con la leggenda: ROSSIECTI AVRIFEX ME FECIT INPERVSIA A. D. M.CCCCXXXV. Sappiamo inoltre che operò in Perugia principalmente come orafo dal 1473 al 1509.

I documenti e le fonti concordano nel designare Francesco e i figli Federico e Cesarino come gli orafi umbri più in vista a principio del Cinquecento. Ma di loro conserviamo adesso soltanto questi elegantissimi ferri, che potrebbero essere un utile punto di partenza per la ricerca dei coni di monete e medaglie, sicuramen-

te esistenti, di Francesco, e in ogni caso, confermano con la loro finezza i dati tradizionali.

Due mobili gotici quasi immuni da restauri e di ben accertata e sicura provenienza, sono stati destinati al Museo del Bargello: una panca e un armadiolo passati ambedue nel mercato antiquario fiorentino dopo la vendita delle Raccolte di Palazzo Davanzati.

La panca ornava il Castello di Torrechiara, presso Parma, e fu venduta insieme al coretto del Museo del Castello Sforzesco di Milano, che è generalmente considerato il miglior esempio conosciuto di mobile italiano del periodo gotico. La sua forma è semplice, e risente delle origini primeve e dell'uso casalingo al quale essa era destinata. La curvatura dei braccioli e i motivi decorativi sembrano però accennare ad un'epoca avanzata del Trecento o ai primi anni del secolo seguente. L'armadiolo del Castello di Vincigliata è di poco più tardo. A sportello unico in basso e doppio nella parte alta, con trafori a tenaglia e motivi di rosette negli specchi incavati entro una semplice riquadratura lineare, è un modello di eleganza.

La loro semplicità di mobili d'uso comune non deve deludere. Ambedue sono testimonianze rarissime di un'epoca che in questo dominio ha lasciato pochi e mal conservati esemplari ed hanno perciò un illimitato interesse documentario archeologico e storico.

ANTONINO SANTANGELO.

<sup>9)</sup> CARLO FEA, *Notizie intorno a Raffaello Sanzio*, Roma, 1822.

<sup>10)</sup> CHURCHILL-BUNT, *The Goldsmiths of Italy*, Londra, 1926, p. 75.