

Lotto e Melozzo

Il Comune di Recanati prendeva in esame il 17 giugno 1506 la supplica dei frati di S. Domenico che chiedevano un contributo « pro cona magni pretii » che Lorenzo Lotto avea promesso di dipingere « iuxta designum ostensum et de melioribus picturis que sint iste que inspiciuntur facte in iuventute vel potius adulescentia sua »¹⁾).

Pitture che doveano dunque trovarsi a Recanati ed esservi pregiate, se alla loro persuasione si affidavano i frati.

Il fatto fu rilevato solo dal Venturi²⁾, ma senza trarne conseguenze. Le quali invece mi sembrano di capitale importanza³⁾. Poichè questa presenza testimonia una attività marchigiana del Lotto giovine, anzi adolescente, e questa sua attività marchigiana, anteriore alla prima attività veneta, postula una sua formazione marchigiana. M'intendo naturalmente non la sola manualità di mestiere quale poteva apprendergli un qualunque Ludovico Urbani che si trovasse a lavorare da quelle parti, ma aperture di nuovi orizzonti nel mondo formale quali poteva offrirgli la immediata conoscenza di qualche grande esemplare pittorico.

Or se il Lotto lavorava adolescente a Recanati, come non avrà egli avuto notizia di un Melozzo che lavorava ad Ancona? E come non avrà, fin d'allora, visitato il Santuario a lui poi tanto caro di Loreto, a poche miglia da Recanati; o per divozione, o per mera curiosità artistica? E non avrà visto le due sacristie dove gareggiano Luca e Melozzo? Opere recenti e famose; anzi, per quella di Melozzo, non credo sia ancor proprio escluso che si stesse dipingendo appunto di que-

gli anni. Chè se han certo peso le ragioni del Gnudi⁴⁾ per una datazione arretrata fra il '77 e l'85 circa, parmi d'altronde che la concezione decorativo-architettonica sia una premessa vicinissima alla Cappella Feo, anche se in questa sia meglio raggiunta la coerenza stilistica.

Ammessa questa formazione marchigiana del Lotto, si rischiarano di colpo altri problemi fra i più intricati intorno a questo artista, di sensibilità acutissima, e quindi assai mutevole in superficie.

Formazione marchigiana vuol dire: al cospetto di Melozzo.

A Loreto la vicinanza di Luca e di Melozzo accentua l'antitesi dei due e chiarisce il gusto e il valore del linguaggio melozzesco.

Anche fra le costole di quella specie di polittico a ombrello, ch'è la cupola nella sacristia della Cura, trionfa la plasticità energetica del cortonese, nella pressura antagonistica della propria cornice architettonica che si afforza e quasi raddoppia per le raggere avvolgenti i profeti come una matrice.

La visione di Melozzo è, invece, adeguamento di pittura ed architettura. Nè solo per la ricchezza degli adornamenti, ma in quanto egli tende soprattutto, pittoricamente, a determinazioni spaziali; a questo intento subordinando le figure, le quali non sono viste e rappresentate nella loro compattezza di massa pesante, più o meno animata di forza interiore, ma nei limiti che esse occupano nello spazio: esternamente insomma, anzichè internamente. Di qui la lenta ampiezza nella stesura delle superfici; la nettezza dei pro-

¹⁾ Documento pubblicato dal GIANUZZI in *Nuova Rivista Misena*, 1894, p. 36.

²⁾ Vol. XI, parte IV, p. 1.

³⁾ Ho accennato all'argomento in un corso sul Lotto

all'Università di Padova nel 1936 e nel *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità di Treviso*, p. 399.

⁴⁾ Nel *Catalogo*, veramente esemplare, della Mostra di Melozzo, p. 11.



Fig. 1. LORENZO LOTTO: Monumento d'Onigo.
(Treviso, S. Nicolò).



Fig. 2. LORENZO LOTTO: Monumento d'Onigo.
(Treviso, S. Nicolò).



Fig. 3. LORENZO LOTTO: S. Girolamo. - Parigi, Louvre.



Fig. 4. LORENZO LOTTO: Busto di donna. - Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia.

fili; ma anche quella certa vacuità di solenni spoglie involucri.

« Trovata » dice efficacemente il Gnudi questa unione di elementi architettonici e figurali. Nella quale parola è forse implicita una valutazione alquanto sfavorevole, quasi di artificio. Ma credo sia proprio questa la spontanea esigenza stilistica di Melozzo. S'intende, più o meno realizzata. Meno a Loreto, per la soverchiante parte degli aiuti. Ma pur sempre evidentissimo l'intento di ridurre gli elementi naturalistici figurali a termini di scansioni spaziali; a farli diventar numeri. Mentre, per reciprocità, si direbbe che essi cedano un poco della loro naturalità alle membrature architettoniche che sembrano umanarsi e vivere. Così il fasto ornamentale, tanto abbondevole e magniloquente nei finti cassettoni delle cupole a Loreto e a Forlì, trova la sua perfetta rispondenza in quelle concessioni — già notate dal Longhi ⁵⁾ — all'edonismo di una bellezza piacevole, all'espressionismo fisiopsicologico alquanto enfatico; da intendersi anche questo in senso fondamentalmente ornamentale. Onde la sublime e nutritissima armonia degli spazi di Piero, fatti concreti dalla luce, si tramuta in più cantabili cadenze; la sostanza inattaccabile di Piero diviene pasta più molle agli increspamenti della brezza naturalistica. Ma, se la sintassi di questi due artisti può essere simile: ricerca di spazialità monumentale, diversa è, oltre l'altezza poetica, la morfologia. Poichè il principio attivo della realizzazione pierfrancescana è ormai pacifico, dopo il chiarimento del Longhi, che sia il colore. In Melozzo esso è prevalentemente grafico. E in ciò è legittimo ravvisare quel contatto col Mantegna sul quale insiste il Fiocco ⁶⁾, e che anche il Toesca ⁷⁾ ammette e che il Gnudi è invece restio a riconoscere; sia esso padovano nel mo-

mento formativo di Melozzo, sia più tardo a Mantova, dopo la *Camera degli Sposi*. Affinità dunque, col Mantegna, di declinazioni morfologiche, soprattutto per quel che di più appariscente vi è nel linguaggio mantegnesco: l'evidente delimitazione lineare dei corpi; mentre nell'intimo Melozzo è ben lontano dall'accanimento lapideo ed umanistico del Mantegna. Nel quale anche la prospettiva ribassata ha un senso sostanzialmente diverso da quello di espediente spaziale, che potrebbe assumere in Melozzo, in quanto serve solo ad accentuare l'isolamento plastico della figura vicina, issata e quasi sospinta con prepotenza all'orlo del proscenio, mentre tutti i piani arretrati sembrano affrettarsi a sfuggire in una precipite rotazione che li inghiotte. L'« illusione » mantegnesca si giova soprattutto della compositività dei primi piani e proprio per questi scopi illusivi l'ordinamento figurale rivendica il massimo di libertà compositiva nei confronti del quadro architettonico. Laddove la simbiosi melozzesa figura-architettura si attua in un ritmo che entrambe le subordina.

A Loreto è evidente, fin troppo forse evidente per la scoperta dei nessi analogici, la costruzione di una architettura figurata: i piedistalli dei profeti, sui quali posano le colonne degli angeli, che sorreggono la trabeazione oculare dei cherubini, davanti alle cornici, alle nervature, ai riquadri, che organizzano architettonicamente la volta. *Davanti*: quindi ancora in un legame solamente estrinseco dei due elementi; che appunto per essere estrinseco si svela troppo alla superficie, coll'imminente pericolo della gratuità scenografica. Solo al genio di Raffaello spetterà di risolvere in perfetta sintesi di « ambiente » e di « ambito » il problema di questa vivente musicalità spaziale. Ma non mi par dubbio che, fra Piero e Raf-

⁵⁾ *Piero dei Franceschi*, ecc., ne *L'Arte*, 1914, p. 208.

⁶⁾ *Andrea Mantegna*, e nella conferenza a Forlì, 1938.

⁷⁾ *Melozzo*, in *Nuova Antologia*, 15 giugno 1938.

faello, Melozzo lo riproponga con tanto cosciente intenzione da offrire spunti allo stesso Raffaello. La cupola di S. Biagio è un assai più alto raggiungimento di quello di Loreto, nella efficacia intima del ritmo spaziale come unificatore della composizione; tant'è felice e spontaneo l'innesto degli elementi figurati in quegli architettonici che riesce quasi impossibile leggerli separatamente. Sottile, calcolatissimo complesso di echi e di rimandi fra i contorni dei profeti e i profili dei cassettoni: continuità, quasi direi in una stessa serie numerale, di quelle membrature architettoniche e di quelle costruzioni corporee; le quali si alternano in due serie concentriche, le une avanzate fuori della poderosa cornice, le altre rattratte indietro, sicchè lo spazio ne risulta tutto armoniosamente misurato. Ricerca dunque di nesso «intimo» e perciò solo diversa da quel quadraturismo che ora si è voluto far risalire a Melozzo⁸⁾.

Impulso inizialmente architettonico, che è la norma della creazione melozzesca, più o meno realizzato ma palese in tutte le opere. Il pivolo del cardinale al centro, che corrisponde alla lontana colonna mediana nell'atrio di fondo, e i due aggruppamenti delle figure laterali corrispondenti alle arcate di fianco, nel *Platina*; la nicchia formata dal compatto volo degli angeli attorno al *Cristo* dei SS. Apostoli; la voluta ionica nel cartiglio di S. Marco Evangelista; per dar qualche esempio.

Nel *Platina* è anche da rilevarsi, a rincalzo di quel che si diceva prima sul pericolo scenografico, la superflua e fittizia poderosità dei pilastri di cartone e di stucco, suggerita dalla gonfiezza delle tonache prelatizie; e le candelabre dei pilastri anteriori ricamati come la bordura di un piviale. Lo stesso gigantismo delle figure ha proprio questa funzione di accentuarne

la valenza architettonica. Di qui la sostanziale diversità colla storia peruginesca di S. Bernardino, pur sotto le appariscenti somiglianze di schema compositivo, giustamente notate dal Salmi⁹⁾.

* * *

La « trovata » di queste figure viventi legate e inquadrare nelle architetture (non dunque libere, come sarebbe il giovine paggio davanti al pilastro nel riquadro della *Famiglia del Marchese* nella Camera degli Sposi) è quella che riprende il Lotto, nel *Monumento ad Agostino d'Onigo* (TAV. CVI, figg. 1-2 e TAV. CX, figg. 8-9), inserendola a quella decorazione a finto arazzo apparsa già intorno al *Monumento di Jacopo Marcello* ai Frari che, con ogni probabilità, fu, dai committenti, proposto come modello agli artisti del monumento trevigiano.

Una impostazione di così largo respiro, di così togata solennità da apparire insolita, anzi poco men che inconcepibile nel Lotto. Si pensi a quel delizioso gioiello del *S. Girolamo* (TAV. CVII, fig. 3) del Louvre, col Santo vecchierello disteso a studiare, a battersi il petto e a far cura di sole sul piccolo ripiano contro la roccia carnicina di una friabile delicatezza di pasta dolomia; fra i vialuzzi di un orrido educatissimo coi ciottoli puliti e gli alberi garbati a diramar dal tronco le vene sottili degli sterpi disseccati o a porger la frasca minuta agli spruzzi del sole. Ma tutto di così infiammabile materia che a farla deflagrare nonchè un urto basta ogni menomo alito della luce.

Ingenuità trepida e fragile da vecchio fanciullo, che sarà la vena affiorante o nascosta, ma perenne dell'arte lottesca. Questa sensibilità pudica ed espertissima insieme, continua intanto a mostrarsi ben chiara dal *S. Girolamo* fino alla *Danae* o meglio *Sogno della fanciulla* (TAV. CVIII, fig. 5)

⁸⁾ W. ARSLAN in *Melozzo da Forlì*, 1938, p. 1; calcando la mano troppo pesa sur uno dei mille allettantissimi ma peri-

colosi inviti del LONGHI in *Piero della Francesca*, p. 110.

⁹⁾ Nella rivista *Melozzo*, n. 5.

Conway, non solo pei medesimi spiriti, ma per la scelta anche degli stessi vocaboli e degli stessi nessi figurativi. Oh, quella pioggia sgorgante di stelline quadripetale candenti, come faville dal ciocco percosso, o come lo sgranarsi di un razzo morente! *Sogno* che si suol datare al 1498 (Berenson) ma che bisogna riportare al 1505 tant'è prossimo alla *Allegoria* che serviva di coperta al *Ritratto de Rossi*, per questa perfetta assonanza di schema e per la complessità di effetti luministici, coll'Angelo luminiscente nel cupo turchino del cielo sub-notturno.

Ed anche perchè questa fanciulla è stata integralmente ripresa, stavo per dir copiata, dall'ultimo Giambellino nella figura in angolo a sinistra del *Baccanale* (TAV. CVIII, fig. 6) del 1514, dal quale quindi conviene allontanarla quanto meno è possibile.

Desunzione incredibile, ma vera (forse, poichè invertita, con mediazione di una stampa?); alla quale mi limito ad accennare come a quella che propone quest'altro problema: se la capacità di rinnovamento del vecchio Giambellino sull'esempio dei più giovani, giustamente riconosciuta nei riguardi di Giorgione, non sia da estendersi anche in confronto del Lotto; di che non mancherebbero altri indizi.

Ed anche il femminile *S. Vito* di Recanati, che pur tanto somiglia ad un paggio di Onigo, ha una cotal gentil timidezza e un impaccio, appetto a quello spavaldo e sfrontato giovine, quasi di educanda, che di colpo abbiano vestita a gala di nozze.

Sicchè, pur contro le evidenze della felicissima attribuzione del Biscaro io mi sono ostinato gran tempo ad almanaccare dietro ad altre possibilità. Mentre se noi pensiamo il Lotto intento a questo lavoro subito dopo le esperienze melozzesche, qui

si, con ogni probabilità, intorno al 1498, ogni ostacolo cade. Nè, in fondo, v'è contraddizione vera collo spirito del Lotto e, chi ben guardi, vedrà che le larghe superfici cromatiche non hanno la lentezza grave e quasi insensibile di quelle di Melozzo, ma son vibranti di sottile emotività; e l'ampiezza della posa è sorretta da una tesissima forza nervosa interiore.

* * *

E molte altre cose si spiegano, del Lotto e di altri.

Del Lotto, il disegno. È certo ch'egli è un disegnatore superbo, e non lo si affermerà mai abbastanza; di una fermezza e di una fluenza degna dei maggiori fiorentini. Si direbbe quasi un Antigiorione. Almeno fino ad un punto molto inoltrato della sua carriera, ciò che più lo interessa è il segno; ciò ch'egli cerca e vede è ciò che divide, non ciò che unisce. Anche il suo maturo luminismo tende soprattutto a crear profili. Non occorrono molte esemplificazioni. Basta una occhiata al Vescovo de Rossi, o al giovinetto di Vienna, dove ogni pennellata mostra questo amore dei confini, dei crinali fra piano e piano, fra tono e tono, fra grado e grado. O a quel busto di donna (TAV. CVII, fig. 4) delle Gallerie di Venezia, il più squisito disegno veneto, che non è possibile assegnare a Giambellino, ed è tipico della ritrattistica lottesca giovanile. Come proprio per queste ragioni credo sia da restituire al Lotto il ritratto Duveen già Contessa di Bearn, che il Berenson prima aveva dato ad Alvisè¹⁰⁾ e il Gronau e il Gamba dichiarano di Giambellino.

Disegno lottesco, si dirà, di origine tedesca. Certo molti e da chiarire sono i contatti del Lotto con l'arte nordica; istruttiva l'attribuzione dei paggi Onigo a

¹⁰⁾ Così nel vecchio *Lorenzo Lot o*. Ora certo deve aver cambiato opinione, ma non ne ho trovato traccia negli elenchi. — Aggiungo sulle bozze, per cortese comu-

nificazione dei signori Duveen che il dipinto è passato in collezione americana e che ora anche il Berenson lo attribuisce al Bellini.

Iacopo de' Barbari. In parte affinità spirituali: un senso romantico della natura che già nel *S. Girolamo* del Louvre richiama il contemporaneo Altdorfer e la Donauschule; drammaticità dolentissima come nel Grünewald; curiosità delle superfici; ma in Lotto con tanto maggior senso poetico. In parte vere e proprie suggestioni formali a questo suggestionabilissimo nostro. Ma credo difficile, sino a prova contraria, che questi contatti si concretino storicamente avanti la venuta seconda di Dürer a Venezia, la sola che può aver dato esemplari agli italiani, con la *Madonna del Rosario*, il *Cristo fra i dottori*, e qualche ritratto che si dice di sapore antonellesco. Ma in quest'ultimi, talora, vedrei influsso del Lotto sul Dürer.

Specialmente lottesco è quello di donna di Berlino (557 G)¹¹).

Il reciproco influsso del Dürer sul Lotto si fa palese subito nella pala di Recanati, cominciata proprio quando il Lotto dovea aver negli occhi quei due lavori del Dürer; l'osservazione naturalistica un po' mordente nei volti dei santi, le grosse mani indagatissime. Si accentua nella *Madonna Borghese* del 1508: dico il S. Onofrio; s'attenua sotto il fascino raffaellesco; ma poi, anche per altri moventi - stampe, Luca di Leyda, chissa cos'altro? - ritorna spesso in certe dinoccolature sforzate. Tra le maggiori riprese di teutonismo: la *Susanna* già Benson, il *Congedo di Cristo dalla Madre*.

Ma se questa tendenza disegnativa, presente nel Lotto fin dalle origini, è, senza dubbio, spontaneità di temperamento, essa è anche, per necessità tecniche, educazione. E la si spiega benissimo con la ipotesi melozzesca.

¹¹) Nel *Pantheon* di novembre 1938 E. Waldmann propone dubitativamente il nome del Lotto per un ritratto di giovane della collezione Widener a Philadelphia, che recava un falso monogramma del Dürer, tolto il quale gli fu data l'attribuzione a Giambellino o a «Veneziano intorno al 1505». Dalla fotografia che ho potuto avere per cortesia squisita del signor Joseph Widener, credo di poter escludere con certezza l'attribuzione al Lotto. Impro-

* * *

Un altro nodo che si dissolve: la strettissima affinità dei paggi Onigo con opere del Bramante e del Bramantino.

Quelle con gli *Armigeri* di Palazzo Panigarola non sono meramente iconografiche, ma anzi stilistiche: proprio in quella larghezza di impianto, in quella monumentalità, soprattutto in quell'intendere la figura umana come organo architettonico, ma ormai qui avviato a diventar accessorio, che risalgono evidentemente al gusto di Melozzo; temi che in Bramante si sviluppano con più pronta e facile congenialità e si alimentano della maschia sicurezza dell'artista.

Ci sarà allora chi proporrà Lorenzo scolaro di Donato.

Sulle origini lombarde della pittura lottesca punta specialmente Roberto Longhi¹²). Ma è altro discorso: chè si tratta, se mai, della vecchia tradizione foppesca-bergognonesca efficace soprattutto agli svolgimenti luministici del Lotto; quindi riferibile a tempi alquanto più tardi. Cioè, come dice appunto il Longhi, «che il Lotto e il Moretto si sien trovati allo stesso crocicchio spirituale verso il 1515». E il Longhi stesso finisce per lasciar *sub iudice* i primi paesaggi del Lotto. Quei primi paesaggi di così alto estro bucolico che, a mio parere, non si posson spiegare che con se stessi; come uno, e non il solo, degli apporti della originalità lottesca, anche se nutrita di disparati elementi culturali.

Paesi, nei quali la sensibilità estremamente irrequieta del Lotto trova i suoi primi accenti personalissimi nella vibrazione luminosa; una espressione nuova che

babile anche quella a Giambellino: e credo (specialmente per il *ductus* dei capelli) che ad ogni modo convenga ritornare presso ai confini dell'arte tedesca. Questo ritratto pare uno dei modelli di Bartolomeo Veneto. Al quale anzi lo attribuirei volentieri se non me ne distogliesse la qualità veramente alta del dipinto, che, alla fine potrebbe suggerire il nome di Iacopo de' Barbari.

¹²) In *Pinacotheca*, I, 277 sgg.



Fig. 5. LORENZO LOTTO: Il sogno della fanciulla.
(Londra, già Collez. M. Conway).



Fig. 6. GIOVANNI BELLINI: Il Baccanale (particolare).
(Philadelphia, Collez. Widener).

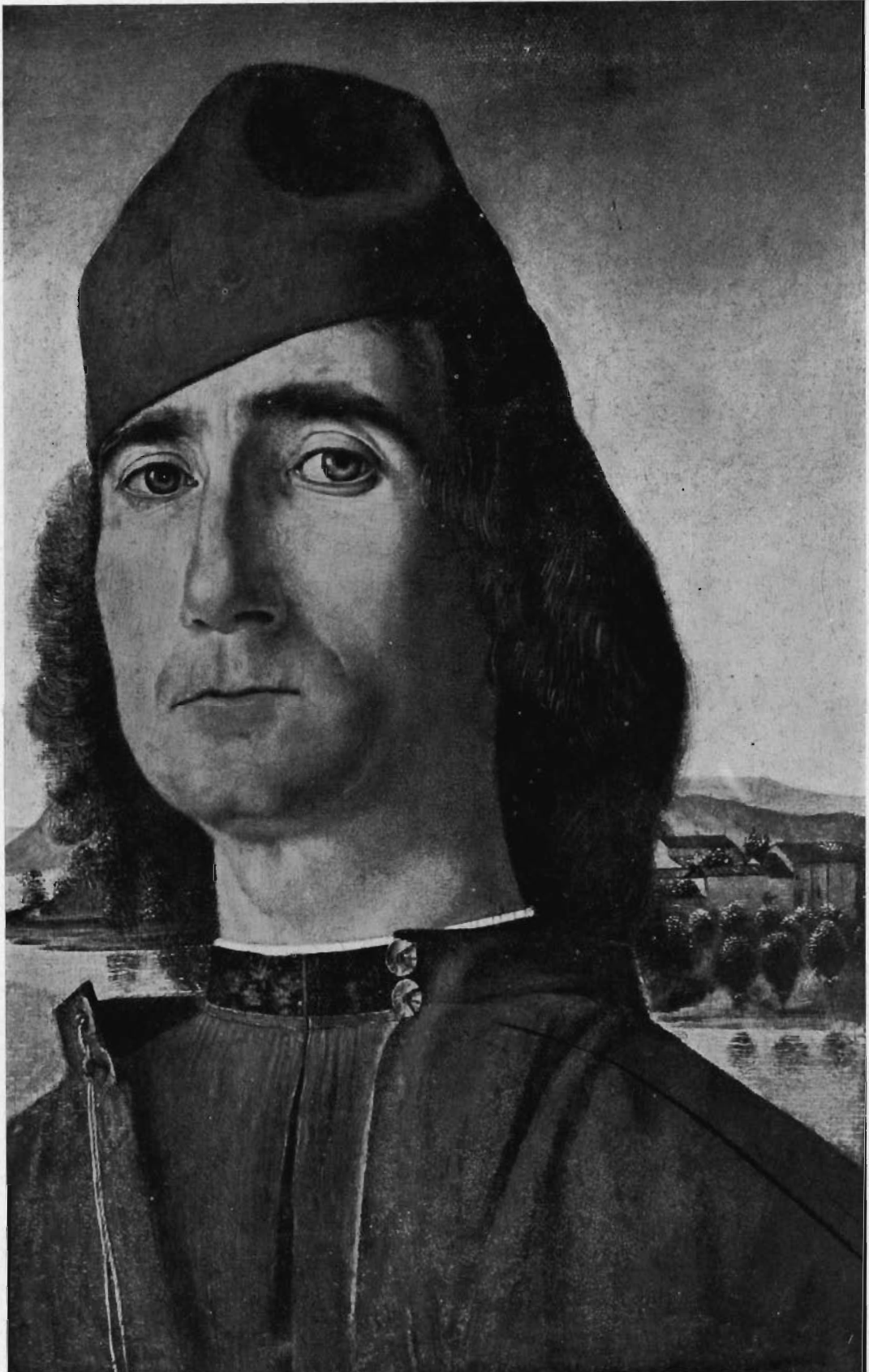


Fig. 7. LORENZO LOTTO: L'uomo dal berrettone rosso. - Venezia, Museo Correr.

si libera e si chiarisce davanti agli esempi del paesaggio veneto del Bellini e del Carpaccio, ma da questo distinta per il volo rapido della luce – scivolante segno più che tocco – che ne forma l'incomparabile arguzia e levità.

In quanto invece alla architettonicità dei paggi di Onigo, antecedenti certo alla svolta veneta della tortuosa arte lottesca, mi pare proprio più ragionevole, anziché farla derivar dal Bramante, ricondurle entrambe ad una comune origine melozzesca.

Ma oltre ai paggi d'arme Panigarola v'è l'*Argo* del Castello Sforzesco; col suo organismo architettonico nella impostazione prospettica dal basso, e nella decorazione a candelabre policrome e tondi inserti con finti bassorilievi. Complesso che molto ricorda il *Monumento d'Onigo*: sebbene questo abbia più largo respiro, spazi più riposati, minore sfoggio di repertorio antiquario-ornatistico; sia quindi meno lombardo. Ma se l'*Argo*, a parte anche la questione della sua derivazione dall'*Apollo Sauroctono*, è così dotto e ricco, tuttavia ha una larghezza di costruzione architettonica – persino sproporzionata fra base e parte superiore – del tutto melozzesca. Attribuito generalmente a Bramante, il Longhi, nella sua recensione al libro del Malaguzzi¹³⁾, lo ritenne invece del Bramantino. Correzione che avrebbe dovuto trovar più fortuna poichè mi par convincentissima. Un Bramantino anteriore al più maturo gusto stupendamente « funzionale » della Cappella Trivulzio; affine più al *Cristo Dal Verme* (ora in casa Soranzo) che a quello di Chiaravalle.

Or si ricordi che accenti melozzeschi ha già notato il Fiocco nel *Filemone e Bauci* di Colonia¹⁴⁾, ch'egli ritiene non giovanile e spiega col soggiorno romano: parentesi, opera di « regresso » dovuto a squilibrio in seguito ai contatti coll'am-

biente romano. Guardiamoci dal dir « regresso » con intenti valutativi! Ma certo è permesso dir: arcaismo.

Ora, perchè proprio Melozzo, intorno al 1510 – più di tre lustri dopo la morte, più di quattro dopo le ultime opere romane – avrebbe dovuto, a Roma, impressionare il Bramantino e non i nuovi idoli, Raffaello e Michelangelo?

Un caso di vero squilibrio, ma questo sì patente, è quello del Lotto, anch'egli travolto dalla rivoluzione delle Stanze. Ma la causa è quella che doveva naturalmente essere: Raffaello.

Nel *Filemone e Bauci*, quel segno tagliente, quelle forme sgusciate nel legno, l'ingenuità stupenda di quel Giove parruccone, di un comico ancora butinonesco, quel senso idillico, non travasato dalla letteratura ma vissuto con anima così sinceramente rustica, tutto ciò difficilmente mi pare possa esser l'effetto della Roma di Papa Giulio. E il bel torso di vecchio nudo a destra e l'altro di giovane dietro, che entrambi alzano il braccio indicando il cielo, non ricorderanno, così puliti e torniti, Luca Signorelli?

Non è più probabile dunque che il Bramantino abbia lasciato, e non preso, il suo melozzismo a Roma? attintolo direttamente alle fonti romagnole in tempo e luogo dove non v'erano altre nuove e potenti acque che avrebber potuto, anzi dovuto trascinarlo altrove? E che, se mai, melozzesco egli sia arrivato a Roma, e non partitone, mostrerebbe anche quell'occhio superstite nella volta della Segnatura, dove il motivo centrale dello stemma sorretto dagli angioletti, richiama quello di Loreto e di Forlì più che non la Camera degli Sposi.

V'è poi un'opera che sembra fatta apposta per confermar tutto questo: la lunetta col *Miracolo dei polli* a S. Biagio di Forlì, eseguita dal Palmezzano, ma disegnata da Melozzo. Non è solo richiamo

¹³⁾ In *L'Arte*, 1916, p. 356. Ma l'attribuzione al Bramantino parzialmente intravista dal Malaguzzi in *Rass. Arte*, 1914, p. 242; onde BERENSON *Elenchi*.

¹⁴⁾ In *L'Arte*, 1914, p. 34; e il Frizzoni in *Rass. Arte*, 1915, p. 150 nella *Lucrezia Sola*.

contenutistico del tema conviviale; ma proprio rispondenza dell'organismo compositivo: con quel fortissimo accento mediano: la colonna a Forlì, l'albero di araldica razza nel *Filemone*; e tutta la reciproca ponderazione dei gruppi: i seduti, gli inginocchiati, i ritti. D'altronde il più volte notato robertismo del Bramantino meglio si inserisce in un processo culturale che si nutra *in situ* di elementi emiliani e romagnoli. Robertismo ch'è la desunzione più viva e durevole nell'arte del Bramantino, nel quale, appunto forse come s'è accennato, per ricordi signorelliani, la elasticità fluente e vibrante, pel simultaneo attuarsi della linea e del colore — propria del Roberti —, acquista, per il martellare del chiaroscuro, una tempra e una sodezza metallica. Di follia umbro-toscana parla il Berenson: ma meglio si direbbe un altro caso di follia ferrarese.

Vero è che i pennacchi della Cappella Carafa, con tanta acutezza rivendicati dal Fiocco al Bramantino, sembrano per certa secchezza di segno accostarsi piuttosto al *Filemone*; affreschi che non par possibile datare altro che 1511. Sicchè sia da accostare a questa data, di piena maturità, anche il *Filemone*.

Ci troviamo così fra due difficoltà: l'una, quella di ammettere l'influsso melozzesco nel mezzo della carriera del Bramantino, verso il 1510, nel qual anno il *Filemone* rappresenterebbe uno scarto veramente un po' troppo brusco. L'altra, ponendo il *Filemone* in gioventù come avea detto il Suida e conferma il Berenson, accanto al *Presepio* dell'Ambrosiana, dove residui di pallori lunari bergognore-

shi si rassodano in bronzo signorelliano, di doverlo staccare dalla Cappella Carafa. Delle due, questa mi par minore. Tanto più che a Napoli quella arsura di segno appare già in buona parte superata in un più elastico senso del contorno, e lo scatto dei gesti estrosi ed eloquenti risulta, se non ancora mitigato nella sua decisione, certo arricchito di più varia esperienza. L'impeto è raffinato in filtri più sapienti.

Nel *Filemone* v'è ancora l'acerba e appassionata verginità visiva, l'acrimonia aggressiva della osservazione sul dato istantaneo propriamente quattrocentesche. Nei *Profeti* della Cappella Carafa v'è ormai una chiara tendenza ad arrotondare i gesti secondo un'ideale armonia che tradisce una rielaborazione interna, bisogna pur dire intellettuale; e d'altronde anche il Fiocco riconosce che qui s'inaugura il nuovo stile.

Fra le due opere v'è di mezzo l'esperienza classica: Raffaello. È questo l'insegnamento di Roma che maturerà poi, spontaneamente, nel Bramantino; non quello intempestivo di Melozzo, che va invece ricercato alle origini¹⁵).

Come anche sembra confermare il fatto che qualcuno abbia pronunciato il nome del Bramantino per quel disegno delle raccolte d'arte del Comune di Bologna, che il Fiocco proprio in questi giorni ha invece assegnato a Melozzo¹⁶).

* * *

Ho accennato prima che non mi pare sia da far risalire il « quadraturismo » a

¹⁵) Queste considerazioni sul rapporto fra il *Filemone* e i *Profeti* Carafa (nelle quali è evidente che la data del 1511 era accettata a malincuore) eran già composte quando, rileggendo l'articolo del Fiocco sul « Primo Bramante » (*Critica d'Arte*, III, 1936, p. 109) mi sono accorto che la nota I, per un errore del proto, è stata applicata al nome di Gaudenzio Ferrari al quale non conviene, mentre si deve riferire al precedente nome del Bramantino. In essa il Fiocco riconosce che la data risultante dalla epigrafe (e qui c'è un altro refuso: 1508 per 1511)

non è quella degli affreschi, che si devono considerare anteriori, poichè la lapide è stata infissa più tardi. Mi pare che ciò elimini ogni ragione di divergenza e agevoli notevolmente l'accettazione del mio punto di vista. Se poi gli affreschi napoletani si possono retrodatare di qualche anno innanzi al 1511, non occorre neanche vedervi anticipati quei sensi raffaelleschi certissimi più tardi ma che qui forse ci voleva un po' di sforzo a riconoscere.

¹⁶) In *Melozzo*, 1938, V.



Fig. 8. LORENZO LOTTO: Monumento d'Onigo (part.).



Fig. 9. LORENZO LOTTO: Monumento d'Onigo (part.).



Fig. 10. VITTORE CARPACCIO: L'arrivo degli Ambasciatori (part.).
(Venezia, Gallerie dell'Accademia).



Fig. 11. VITTORE CARPACCIO: Il congedo di Orsola (part.).
(Venezia, Gallerie dell'Accademia).

Melozzo. La grande decorazione parietale si svolge in molteplici direttive. In Melozzo si concreta in una formula di equivalenza figura-architettura donde uscirà la composizione ritmica ambientale di Raffaello. Ma dalla libertà delle figure nella inquadratura architettonica, propria del Mantegna, veramente trarrà origine l'illusionismo quadraturistico. Bramante, il Bramantino e il Lotto partendo dall'idea melozzesa¹⁷⁾ immagineranno le loro figure come accessorie della architettura quasi statue viventi; e di qui si svilupperà la decorazione veneta, specialmente delle facciate giorgionesca e pordenoniana.

* * *

In questo medesimo ambiente padano, ci riconduce una tavola che è uno dei nostri enigmi più interessanti, perchè si tratta di uno dei più bei ritratti del Rinascimento: quello dell'*Uomo col berrettone rosso* (TAV. CIX, fig. 7) del Museo Correr.

Esposto a Ferrara come « Arte Ferrarese della fine del Quattrocento »¹⁸⁾, è ora andato a Belgrado; sempre sotto la medesima « regia », di Nino Barbantini, ma coll'attribuzione al Carpaccio¹⁹⁾, che nel catalogo di Ferrara era invece rifiutata. La prima volta il « regista » fu indotto in tentazione proprio, credo io, da un accenno di R. Longhi, al « supremo ritrattino del Museo Civico di Venezia »²⁰⁾ ricordato accanto ad altre cose nei paraggi di Ferrara. E probabilmente la conversione è dovuta all'altro cenno del Longhi, nella sua fondamentale revisione dell'arte ferrarese che trasse motivo da quella indimenticabile Mostra²¹⁾. Il cartellino ufficiale al Correr portava ancora, prima del viaggio jugoslavo, il nome inverosimile di Filippo Mazzola.

¹⁷⁾ Una interpretazione assolutamente analoga è quella del miniatore del Graduale D del Duomo di Cesena, esposto alla Mostra di Melozzo.

¹⁸⁾ *Catalogo*, 1933, p. 82.

¹⁹⁾ *Mostra del Ritratto Ital. Catalogo*, 1938, p. 26.

La attribuzione senza dubbio più seria è quella al Carpaccio, per l'autorità di chi l'ha proposta, credo per primo, il Cavalcaselle²²⁾ e di chi l'ha ripresa, il Longhi; e perchè implica già un alto riconoscimento di qualità. Ma invece del tutto fuori dell'orbita carpaccesca avean ritenuto questo quadro il Fiocco ed il Molmenti, poichè non ne fanno alcun cenno nelle loro monografie. Negli indici del Berenson non son riuscito a scovarlo.

Il Longhi poi²³⁾, nega recisamente ogni contatto ferrarese. Ciò che non mi pare interamente giusto. Si veda per esempio come nel *Dittico Bentivoglio* il pittore si diverta a cesellar come di pastiglia dipinta tutti i fronzoli del vestito, allo stesso modo dei bottoncini e cordoncini nel ritratto Correr.

Nè, per quanto la attribuzione al Carpaccio sia la più considerevole, mi par tuttavia colga nel segno.

Non la tessitura pittorica; non quel senso dell'impianto della figura, degli appiombi, del portamento, che agli effetti dei riconoscimenti son più significativi degli stessi tratti fisionomici, mi paiono del Carpaccio.

Di questa dinamica potenziale ch'è l'elemento di vita delle forme, il loro « tono vitale », ciò che le fa più individue, e ch'è il sicuro riflesso della stessa dinamicità spirituale dell'artista, occorre tener conto quanto delle forme corporee in sè, all'infuori della loro vitalità.

Si muove, con passo svagato, il Carpaccio, pel suo vasto mondo, senza fretta; e se lo assapora lento. Immagini girate col rallentatore.

Flora grassa da serra calda ed umida. Le acque si stendono a dormire nell'afa meridiana, sotto i ponti e lungo le rive. La prospettiva procede lenta a piccoli

²⁰⁾ *Piero della Francesca*, p. 108.

²¹⁾ *Officina Ferrarese*, p. 165, M 94, dove è definito « stupendo ».

²²⁾ *North Italy*, ed. Borenius, I, p. 211, n. 1.

²³⁾ *Officina Ferrarese*, loc. cit.

passi. Tardi e pacati uomini e donne pigramente si amano e pigramente si odiano. Che accade quando, per necessità, il dramma deve scoppiare in questo mondo, o la fretta agitarlo? Il fiabesco salva la situazione: ed ecco che il *Martirio* diviene un idillio. (Si avverta, come invece perfetto *anche* come illustrazione sia l'episodio del *Sogno*). Dove la rappresentazione dev'essere, per forza, di moto è evidente che il *dato*, che serve alla fantasia del Carpaccio, è unicamente intellettuale. Un uomo in corsa o una falda sbattuta dal vento, son fuori dell'esperienza visiva del Carpaccio, il quale quando deve rappresentarli è costretto a crearsi col ragionamento la base. Si vegga la artificiosa vela della *Partenza* o le frequenti bandiere agitate. Si veggano le fughe dei monaci spaventati dal leone di *S. Girolamo*, evidentemente *teorizzate* prima che *viste*. (E ancora una volta sia detto che non importa che questo *dato* - punto di partenza del lavoro fantastico, correlativo, dell'immagine -, sia un dato di natura, o un dato di cultura, o anche una antologia di bello ideale: purchè, dopo il dato, ci sia la sua poetizzazione). La sola volta che si direbbe il Carpaccio abbia veramente espresso un moto visto, è nell'elasticità virgolata dei poppieri: pel lento e sonnacchioso ondulare della gondola veneziana.

Lentezza di espressione che passa anche nel *medium* più propriamente pittorico.

La linea si attarda nelle stazioni della luce e dell'ombra, coagulandosi nei grumi del colore. Il contorno, il limite segnato dall'esterno alle cose, che già Leonardo dissolveva nel vapore chiaroscurale, scompare così, in Carpaccio, forse per la prima volta nella pittura rinnovata, inghiottito nel grembo del colore; onde il tocco, la macchia, e poi l'impasto, premesse necessarie alle ulteriori armonie unificatrici del tono.

²⁴) Frocco, *Carpaccio*, Tav. LXVII.

Ma nel Lotto i volumi moltiplicano le creste dei loro contorni affilate dalla luce. Perigliosa orditura di seta di ragno esilissima e fragilissima, nella quale altrettanto pericolosamente si distendono i petali vibratili del colore. *Medium* pittorico di continuata alta tensione, dal quale, in perfetta coerenza, si può risalire, alla impostazione dinamica delle figure, al loro temperamento fisico e morale. Gli atteggiamenti del Lotto, anche i più delicati, sono sempre sorretti da una grande energia nervosa interiore; o almeno irrequietudine. Onde gli scoppi imprevidi del gesto; le grazie pungenti; persino gli abbandoni che non son mai rilassamenti, ma slanci. Gli atti del Carpaccio son mosci e cedevoli (TAV. CX, figg. 10-11): uomini *senza susta*, come diremmo in veneto, quanto quelli del Lotto, caricati e scattevoli come frutti di *Balsamina impatiens*.

Or si veda prima il tagliente modellato, poi il piglio spavaldo e prepotente di questo signore, che basta una sua occhiata, pur vestito com'è di panno, a metter in fuga le ferrate schiere di tutti gli Unni carpacceschi, che la guerra la fan proprio per forza o per burla o solo alle femmine; per non dir di tutto l'elegantissimo nobilume delle sue ambasciate.

Nel Carpaccio tutta questa sciccheria, tutto questo svagato, quest'ozioso quadra benissimo col timbro fiabesco, esotico fondamentale della sua arte ed è perciò perfettamente legittimo e coerente. Ma è accento del tutto diverso da quello dell'Uomo dal berrettone.

Gli altri pochi ritratti del Carpaccio si affiaterebbero subito con *S. Orsola* e le sue donzelle, o col gentile *S. Giorgio*; si mescolerebbero agevolmente alla folla degli altri quadri del Carpaccio. Persino quel ritratto inquietante della vecchia che potrebbe esser la madre ²⁴).

Metteteci in mezzo il berrettone rosso e succede uno scompiglio. Mettetelo, in-

vece, accanto agli squadristi del *Monumento Onigo* o a quell'intrepido vescovo Rossi, o al ritratto Duveen, e l'accordo sarà subito concluso ²⁵).

Qualche esteriore spunto non manca, certo, a suggerire l'allacciamento del Ritratto Correr al Carpaccio: per esempio gli alberetti globosi spolverati di luce. Ma quanto più vibrante l'accendersi dei profili nella fronda che sembra scottarsi, come frizzano le ondine al brucior della luce in questo golfo ventilato, in confronto delle afose lagune del Carpaccio. È qui proprio il mordente del pennello lottesco, appuntito, asciutto ed aggressivo, a paragone della pasta saporosa del glutine carpaccesco.

Che se, dunque, escluso il solo possibile competitore, il Carpaccio, convien decidersi per il Lotto, allora quel vago e

mal definibile, ma pur innegabile residuo emiliano, quella larghezza di impalcatura, memore della equazione figura-architettura, quella presentazione meno norditalica, e piuttosto memore di antecedenti pierfrancescani, o in genere d'Italia centrale, perfino certi particolari idiotismi, come il largo e maestoso avvolgersi dei capelli, ci riporteranno presso a Melozzo, e quindi alle origini del Lotto.

Sicchè questo stupendo ritratto, nel ritrovare il suo autore, reca anche una nuova convalida stilistica alla chiarissima indicazione documentaria di una formazione marchigiana-romagnola del Lotto; forse nato qualche anno prima di quel 1480 che generalmente si ammette.

LUIGI COLETTI.

²⁵) Il Prof. Pallucchini, col quale più volte ci siamo incontrati in itinerari lotteschi, e al quale avevo comunicato questa mia opinione sul ritratto Correr mi scrive

che anch'egli - credo dopo di me ma in modo del tutto indipendente - era arrivato alla medesima conclusione. Son lieto di questo accordo col giovane, valoroso critico.