della bottega di Megakles se, al tempo della creazione della pisside di Bruxelles ch'è la più vicina alle coppe, il pittore lavorava presso codesto vasaio.

JOLE BOVIO MARCONI.

DIPINTI IGNORATI DI CRISTOFORO DA LENDINARA IN PUGLIA.

Se le tarsie con gli *Evangelisti* della sacrestia del Duomo di Modena bastano ad affermare la fama di Cristoforo Canozi da Lendinara, quale maestro lignario, lo stesso non può dirsi, per il suo prestigio di pittore, dei pochissimi dipinti che oggi la critica gli riconosce. La *Madonna* della Galleria di Modena, datata al 1482, il *S. Antonio da Padova* della Collezione de Bal, a Parigi, in questi ultimi tempi assegnatogli da Roberto Longhi, e le due discusse tavolette della Accademia ravennate di Belle Arti – per tacer di altre attribuzioni più contrastate – sono poca cosa per una valutazione efficace [1]). Ed il diverso grado artistico e le disuguaglianze stilistiche non trascurabili, che in quelle opere si riscontrano, non ci permettono neanche di renderci esatto conto dell'educazione artistica del pittore. Cosicchè, per un giudizio più fondato, potrà senza dubbio riuscire utile la conoscenza di un complesso di opere esistenti in Puglia, quasi del tutto ignorate, e che recentemente ho potuto a lui attribuire.

Sei di queste tavole, dipinte a tempera, si trovavano nel convento di S. Maria degli Angeli, presso Cassano Murge, in Provincia di Bari: tre Santi in piedi ed una mezza figura di Apostolo sospesi alle pareti di una saletta adibita a coro; un *Cristo morto* confinato a far da cimasa ad un armadio di sacrestia; ed una *Madonna con il Putto*, murata su di un altarolo laterale della chiesa. E certamente facevano parte di un grande polittico, ora smembrato, come ci provano il soggetto, le dimensioni, la forma delle tavole ed il punto di prospettiva [2]).

Il riquadro con la *Madonna* naturalmente ne occupava il centro (TAV. CLI, fig. 1). Maria siede di tre-quarti su di un semplice tronetto con alto dossale centinato. Sostiene con entrambe le mani il Putto nudo ed inclina leggermente la testa verso di lui. Gesù, quasi di fronte, è in piedi su di un cuscino. Cinge con un braccio la spalla materna e piega anch'egli il capo, nell'atto di benedire. Entrambe le figure hanno lineamenti marcatissimi: l'alto arco sopracciliare; gli occhi socchiusi, dal taglio sinuoso, dalle palpebre disegnate in chiaro, dalle pupille immote verso il basso; il naso sottile e profilato; la bocca dura e serrata; il mento nettamente modellato in curva. E ne risulta un'espressione di gravità composta e triste, che neanche la tenerezza dell'atto, con cui il Fanciullo si sostiene alla Madre, riesce ad attutire. Le mani della Vergine, prive di modellazione, enfiate ai polpastrelli, restano incerte, come temessero fin di sfiorare il solido e paffuto corpo di Gesù, che, pur se correttamente atteggiato, nella posa inarcata sul fianco, presenta una spiacevole asprezza di contorni e di notazioni anatomiche, specie nell'omero sollevato. Le carni uniformi, di un rosa un po' sordo, tendente al giallo, sono timidamente ombreggiate a sfumo, mediante la sovrapposizione di una sorta di nebbiolina grigiastra, che pur lascia trasparire le linee incisive dei contorni.

Alla monotonia di tinte ed alla resa sommaria degli effetti, nelle parti nude, fa contrasto la policromia ed il movimento delle vesti. Già i capelli, di caldo bruno rosso, folti e com-

[1]) Cfr. C. RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, 1905, p. 26; G. FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro Scuola*, in *Arte*, XVI (1913), pp. 273-288 e 321-340, con la bibliografia indicatavi; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VII, parte III, Hoepli, 1914, pp. 500-504; *Catalogo dell'Esposiz. delle pitt. ferrar. del Rinascimento*, Ferrara, Maggio-Ottobre 1933-XI, pp. 40-43; R. LONGHI,, *Officina ferrarese*, «Le ediz. d'Italia», Roma, 1934-XII, pp. 30-33.

[2]) Il P. Domenico da Noci nel suo *Cenno istorico del Com. di Cassano.... e relaz. del Santuario della Madonna degli Angeli* (Napoli, Tip. A. Festa, 1855), a p. 96 fa menzione soltanto della tavola con la Madonna ed il Putto, ponendola sull'altarolo, dov'io la rinvenni, e definendola «quadro veramente raro». E nella nota 14 a p. 111, opina che il dipinto debba considerarsi dono della famiglia dei feudatari, gli Aragona principi di Cassano e marchesi di Grotteria, che, nel 1736, fecero costruire per propria divozione il cappellone sul lato sinistro della chiesa. Infatti – nota sempre il P. Domenico – il P. Bonaventura da Lama, che nel 1723-1724 scrisse la *Cronica dei Min. Osserv. della Prov. di S. Niccolò* (Lecce, Stamp. O. Chiriatti), parlando del Santuario di Cassano, non fa cenno della tavola in questione.

Degli altri dipinti, evidentemente distaccati dal polittico fin dal loro giungere al Convento, non esiste alcuna notizia.

Le tavole erano in cattivo stato di conservazione, specie quella con la Madonna, grossolanamente ridipinta ad olio in tutte le parti nude. Furono restaurate a cura della R. Soprintendenza alle Opere d'Arte ed Antichità della Puglia, presso i cui Uffici, in Bari, ancora sono custodite.

Il riquadro centrale misura m. 0,565 × m. 1,12 di altezza; i tre sportelli laterali del primo ordine metri 0,415 × m. 0,96. La tavoletta con il S. Pietro – che era la meglio conservata – m. 0,41 × m. 0,595 di altezza e quella con il Cristo, infine, m. 0,44 × m. 0,573 di altezza. Soltanto le tavole a figura intera erano chiuse in cornici settecentesche di lavoro francescano, minutamente intagliate in legno di noce.

patti, sono ravvivati da sottili lumeggiature d'oro. Ma la tunica attillata della Vergine, ricca di piegoline, serrata da un'alta cintura, con nodo ad una cocca, è smaltata di un bel rubino intenso ed orlata di verde allo scollo. Una pezzuola grigia scende dal capo a drappeggiarsi sul petto con intrigo di pieghe. Ed il manto verde, foderato di arancione squillante, modella le gambe e si spezza intorno, in una piegatura angolosa e tormentata. Il cuscino azzurro-verde è adorno di un gallone rosso, ricamato a zig-zag in giallo. La sobria architettura del trono, colorata in grigio-ferro, non concede all'ornamentazione che le due rosette bianche, poggiate esternamente sulla cornice, a fiancheggiare l'imposta della lunetta, che ha il fondo di marmo veronese, chiazzato di verde e di nero. Una cupa atmosfera grigio-verde inquadra la scena e si rischiara in basso soltanto per illuminare di luce acquosa e smeraldina le aspre montagne, che svaniscono nel lontanissimo orizzonte.

A destra del quadro centrale dovevano verosimilmente esser situate le due tavole con i *Santi Antonio da Padova* e *Michele Arcangelo* (Tav. clii, figg. 3 e 4).

La prima tavola è quasi identica a quella della Raccolta de Bal. Ne differisce soltanto per la posizione della testa, per qualche particolare secondario e per l'atteggiarsi della figura, che qui si presenta rovesciata rispetto a quella. Nel resto l'identità è completa: la stessa tonaca rigida e legnosa, dalle pieghe tagliate, con ombreggiature prive di mezzetinte, come in un cartone per tarsìa; lo stesso giuoco bicolore di grigio-perla e grigio-ferro; le medesime estremità egualmente disegnate con sicurezza prospettica; lo stesso giglio; lo stesso libro, che qui però è colorato di marrone con fregi neri. Giganteggia la figura isolata nell'atmosfera grigio-verde, che, come nel quadro con la Madonna, si rischiara all'orizzonte su di una verde catena di monti, chiudenti una pianura ondulata, punteggiata di piccoli alberi e solcata da ruscelli [3]).

In posizione presso che analoga è l'Arcangelo. Egli piega la bella testa efebica, chiomata d'oro, a lumi di platino; porta sul petto la destra, che impugna lo spadone oscuro, e solleva con la sinistra la bilancia fatale. La figura slanciata s'innalza su di un Satana calvo, dai tratti tumidi e grossolani, che giace supino, viscido ed oscuro nella nudità rossastra, ancora intento ad insidiare le *animule* con le sue dita adunche. L'armatura intera, di acciaio inverdito, con la sua materia tersa e splendente, ci risparmia dall'asprezza del panneggiato. Ma con il medesimo spirito ci esibisce minuziosamente le filettature d'oro, i bulloni, gli spigoli, le cinghie, le maglie regolari della cotta d'arme. Con il consueto fondo di cupo grigio-verde armonizza il poco di manica, che s'intravvede del giustacuore violaceo, e le soffici ali verdi di uccello notturno.

A sinistra della tavola centrale doveva trovarsi il riquadro con il *S. Giovanni Battista* (Tav. clii, fig. 5). Anche il giovane asceta, come le precedenti figure, si presenta con la testa un po' china, il busto di fronte ed una gamba di profilo. Con la destra indica il volume di smorto arancione, che poggia orizzontalmente sulla sinistra. È coperto dal vello rossastro, pezzato di bruno e filettato di giallo, stretto alla vita da un ramo d'edera. Ma su di esso si drappeggia un manto prezioso di carminio ardente, foderato di verde tanto vivido, che nei lumi si accende di riflessi d'oro. Le gambe nude e legnose sono segnate con la solita durezza nelle rotule, nei tendini e nelle vene. Il viso affilato, ombreggiato con maggior violenza che altrove, è incorniciato da un'opulenta chioma melozzesca, a buccole rosse, ravvivate d'oro. E meglio che altrove, qui riesce evidente la giogaia di monti verdi, illuminata da un'alba apocalittica, sulla pianura ondulata e corrosa.

Questi tre Santi ci appariscono di un grado artistico superiore a quello della Madonna: rispetto ad essa s'avvantaggiano di un chiaroscuro più efficace, che, se pur realizzato mediante la solita nebbiolina sfumata, ha varietà di riflessi e di toni; riesce ad ammorbidire la durezza del segno, a dar risalto volumetrico alle teste ed a fermare una espressione, che, nel Santo monaco, si umanizza in un mite sorriso. I sottili nimbi d'oro sono adorni di piccoli archetti punteggiati.

[3]) Nella tavola de Bal la testa è meno bella, perchè nettamente frontale, sebbene anch'essa inclinata a sinistra di chi guardi. Inoltre, venendo la luce obliquamente da destra, riesce troppo rigidamente tagliata la linea del naso, anche per il rapprendersi dell'ombra, che non trova rapporto sufficiente con l'ombra della guancia, come avviene invece nella nostra tavola. Forse tali squilibri del quadro parigino sono da ascriversi ad effetto di spatinatura o di cattivi restauri; il che spiegherebbe anche l'oscurità degli occhi, privi di cornea, che hanno l'apparenza di cavo.

Qualche diversità è anche nello sfondo, che, nella tavola de Bal presenta, a sinistra, più avanzata, una roccia irregolare, corrosa a denti ed anfratti, ed a destra, un albero folto. In più vi sono, nell'alto cielo, alcune nuvolette bianche.

Dell'ordine superiore non ci restano che due tavolette; la mezza figura di *S. Pietro* ed il *Cristo morto*, d'altezza minore, che doveva costituire la cimasa del polittico. L'Apostolo (Tav. cliii, fig. 6) china la testa, energicamente disegnata, per leggere in un libro con borchie e fermagli di metallo, che egli sostiene con entrambe le mani forti e corte. Ha riccioli e barba buccolata in grigio, filettati di bianco. Veste tunica di rosso sfatto, che s'ingiallisce nei lumi, e manto verde nero. Ad un polso, mediante un lacciuolo, sono sospese le chiavi. Il consueto nimbo si distacca sul fondo unito d'oscuro grigio-verde.

Il *Cristo* (Tav. cliii, fig. 7), nell'atteggiamento rituale, poggiato ad una croce a larghe venature, sovrappone con rigida simmetria le mani sul ventre. Le pallide membra di giallino stinto, ricordano la patina di certi antichi Crocefissi di legno. E proprio nel legno sembrano intagliati il perizoma biancastro a rigoline d'ocra, le due forme circonflesse dell'ombelico e della piaga al costato ed i fori alle mani. In contrasto con la violenta modellatura della testa dell'Apostolo, segnata di rughe ed incavata d'ombre, qui l'epidermide si distende esangue, in nobile compostezza, che meglio s'addice al patimento divino. Unica nota di umana ricercatezza sono la chioma e la barba di bruno rosso intenso, fluenti di riccioli, filettati d'oro. Il nimbo è cruciforme a raggiera. Lo sfondo unito, grigio-verde, più chiaro che altrove [4]).

Al descritto gruppo di quadri, si ricollega con evidente certezza, una tavola, anche dipinta a tempera, esistente nella sacrestia della chiesa barlettana di S. Andrea, già nota a qualche studioso, ma non fatta oggetto, finora, ad alcuna attribuzione precisa [5]). Rappresenta la *Madonna in trono con il Putto* (Tav. cli, fig. 2) e poco differisce dalla tavola centrale del polittico di Cassano. La posizione reciproca delle due figure è la stessa. Soltanto qui la mano destra di Maria è discesa al ginocchio del Bimbo, su cui posa con più naturalezza; e l'altra mano offre a lui il lungo stelo d'un esile garofano rosa. Gesù poggia direttamente sul grembo materno, puntando sulla gamba destra e flettendo l'altra. Anche la colorazione delle vesti è simile. Ma qui le tinte sono tutte schiarite: lo smaltato carminio della tunica è divenuto rosa secco, e giallo l'arancione della fodera del manto. La cintura, più spessa, è bianca; ed all'orlo della tunica, alla semplice fascia verde, si è sostituito un meandro ad intreccio d'oro, disegnato proprio con gusto d'intarsiatore. Manca la pezzuola sul capo: i consueti capelli rossi arricciolati cadono liberamente sulle spalle. Ma vi sono invece i nimbi: ad archetti punteggiati per la Vergine, a croce raggiata per il Divin Figliuolo.

Le ombre a sfumato grigio modellano con la medesima timida incertezza le membra infantili; con più evidenza la testa di Maria. La stessa feroce asprezza di frustuli ritagliati caratterizza il panneggiato, in special modo, quella parte di manto, che ricade a sinistra. Identica è l'architettura del trono. Soltanto al verde veronese si è sostituito un marmo tartarugato, che s'inquadra anche nel fusto dei pilastrini laterali.

La fonte luminosa è opposta a quella del quadro di Cassano.

* * *

Che le sette tavole pugliesi in esame si debbano assegnare alla mano di Cristoforo da Lendinara credo non vi sia alcun dubbio. A prescindere dalla quasi assoluta identità fra una di esse ed il dipinto de Bal, tutti i particolari stilistici conducono verso quell'attribuzione: la maniera incisiva di tagliare i contorni; la rinunzia a valersi della duttilità dell'impasto cromatico; e l'insistere, invece, nel sezionare rigide pieghe a settori contrastanti, come legni commessi; l'aspra resa dei particolari anatomici, sempre circoscritti con determinatezza geometrica, ed a volte concretati con puerile virtuosismo – nelle rughe, nelle vene, nelle unghie,

[4]) Per quanto riguarda la tecnica seguita dal pittore, è interessante notare che in questa tavola le velature di tempera sono tanto lievi da lasciar trasparire un primitivo abbozzo, eseguito a matita sul legno. Sono visibilissime le linee dei pettorali, ed a destra, la forma completa di un braccio, più spostato sul corpo, rispetto all'attuale.

[5]) La tavola fu notata da G. Frizzoni in *Opere di pitt. venete lungo la costa merid. dell'Adriatico*, in *Boll. d'Arte*, VIII (1914), pp. 25-27, come opera non indegna di qualche considerazione. Egli escluse l'attribuzione alla Scuola veneta ed a quella lombarda (verso cui pare propendesse Corrado Ricci, che anche ebbe ad esaminarla) e la giudicò prodotto di scuola provinciale, pugliese o meglio abruzzese, suggerendo il nome di Cola dell'Amatrice.

Il professore S. Santeramo, canonico della cattedrale di Barletta, m'informa che, a suo parere, la tavola venne portata a Barletta, con altri quadri, dai bergamaschi fratelli Martino e Bonaventura Salmegia, alias de Gerardis, mercanti di panni, per adornare le pareti della sacrestia della locale chiesa di S. Andrea, da loro scelta, nel 1560, a sepolcro di famiglia. Nella sacrestia è infatti ancora visibile l'iscrizione dedicatoria.

La tavola misura m. 0,569 × 0,898 di altezza. Non ha subìto danni di ridipintura, come l'altra di Cassano. Ma è in cattivo stato di conservazione per guasti al supporto ligneo, per sudiciume sovrapposto e, specie, per una diffusa spatinatura, che ha in gran parte asportato le ombre sovrapposte alle carni del Putto, alla testa ed al petto della Vergine.

nelle nocche delle dita – proprio con gusto di intarsio. Tanto che qualche deformazione eccessiva (vedi ad esempio il collo del *Battista*) sembra doversi attribuire quasi ad un movimento falso dell'intagliatore, cui, nella pressione, sia sfuggito il controllo della lama; la colorazione sommaria, ignara di mezzetinte, ma squillante, smaltata, goduta in pieno con la soddisfazione di una rivincita, da parte di chi fino allora aveva dovuto appagarsi della scialba policromia del legno cotto nell'olio tinto; e tanti particolari: le dita della mano sinistra, enfiate all'estremità, così nella *Madonna* di Modena che in quelle pugliesi: il tronetto ad alto piedistallo, semplicemente scorniciato; i libri dei Santi, che ricordano quelli degli *Evangelisti*, squadrati come sono a spigoli vivi e con spessi fogli rigidi e tese chiusure metalliche; il motivo a zig-zag del cuscino, tolto dalla tunica del *Lettore* di Pisa; ed infine, i nimbi ad archetti, simili alla decorazione nella veste della *Madonna* di Modena ed al fregio girante entro l'arco del superstite confessionale di Padova.

E quasi con altrettanta sicurezza penso che questi quadri si debbano considerare i più tardi, tra le opere note del Canozi, eseguiti probabilmente nel quinquennio fra il 1486 ed il 1491, anno della sua morte.

La *Madonna* datata 1482, infatti, è concepita con altro spirito; chè, pur attraverso compromessi e degradazioni, nella forma ovoide delle grosse teste, sottolineata dall'acconciatura raccolta, nel tentativo di realizzare effetti di volumi prospettici, nell'aria astratta e sospesa delle figure, nello sfondo di limpido cielo, si può ancora scorgere un lontano riverbero della grande arte di Piero. Parimenti un segno della sua rigorosa geometrizzazione è palese ancora nelle stilizzazioni lineari del giovane *Lettore*, intarsiato nell'86, per lo specchio del seggio della Primaziale di Pisa, sebbene anche qui debba pensarsi alla riproduzione tardiva di un vecchio cartone. Perfino il *S. Antonio* de Bal, a dispetto della quasi assoluta identità, potrebbe dirsi anteriore di qualche anno alle tavole pugliesi. Ciò perchè il paesaggio, per la fantastica roccia dentata, vi appare più tipicamente ferrarese, che non lo sia la catena uniforme di monti, che fa da sfondo in queste, e che si riscontra invece nei dipinti di certi epigoni della Scuola, nel Panetti, ad esempio.

Infine – e qui mi si perdoni l'ipotesi azzardata – nella testa della *Madonna* di Barletta e più ancora nell'espressione intensa ed ambigua del giovane e chiomato *Battista*, mi pare scorgere un riflesso di precoce leonardismo, che ben poteva, al sorgere dell'ultimo decennio del secolo, giungere fino al Canozi, nelle sue tarde peregrinazioni toscane.

* * *

La conclusione più interessante, che dallo studio di tali dipinti può trarsi, riguarda proprio quell'aspetto dell'arte di Cristoforo, che dianzi definimmo più incerto: la formazione del suo stile.

In questa tarda produzione pittorica, fra le tante influenze e commistioni, nulla resta della sublimità di Piero. La nitida luce zenitale, volta a dar compiuto risalto alla determinazione dei volumi geometrici, si è qui ridotta, nell'atmosfera caliginosa, ad un raggio obliquo, che, se pur riesce, a forza di contrasti chiaroscurali, a modellare le membra, spiana miseramente le pieghe in un labirinto di tarsìa. I criteri rigorosi di prospettiva si son trasformati in approssimazioni dilettantistiche, com'è mostrato dal volume squilibrato del *Battista*, dal nimbo dell'Apostolo, dall'architettura dei tronetti, incerta nella distribuzione dei lumi, nei punti di fuga, nelle convergenze alla linea dell'orizzonte visivo. Se si rinviene ancora un certo senso del monumentale nell'impianto delle figure ed il gusto di disegnar mani e piedi in prospettiva di scorcio, ciò è sufficientemente spiegato con l'esempio dei grandi ferraresi contemporanei e soprattutto con l'influenza del Mantegna.

Ora, tenendo presente che, anche in un dipinto più antico – la tavola di Modena – non si riesce che a stento ad intravvedere qualche elemento di pierfrancescanismo diluito, si dovrà concludere che di vera e propria derivazione è fuori luogo parlare, e che l'acuta osservazione del Longhi, riducente il pierfrancescanismo dell'intagliatore, tanto evidente negli *Evangelisti* intarsiati a Modena, alla mera riproduzione di cartoni, ceduti dal grande Maestro, trova in questi quadri pugliesi una nuova e compiuta conferma [6]). Nè troppo evidente è l'educazione ferrarese del pittore. Abbandonata quella foggia di capelli e di veli fasciati, intesa a sotto-

[6]) Del resto, si pensi che già nel '63 i Canozi accettavano cartoni niente di meno che dallo Squarcione – un modesto artefice, chiuso ad ogni progresso d'arte –. E che, più di vent'anni dopo, nell'84, Cristoforo ne serbava ancora ricordo nelle tarsìe di Lucca. Un così disinvolto mutar di preferenze, mentre conferma l'abitudine alla riproduzione meccanica di un modello, esclude ogni idea di seria assimilazione stilistica.

Se Cristoforo si fosse realmente orientato verso la prepotente arte di Piero, la sua pittura avrebbe avuti

lineare l'ovale del capo – che poteva ritenersi suggerita anche da Francesco del Cossa – in queste ultime tavole i modi della Scuola son limitati al gusto di far giganteggiare le figure isolate dei Santi contro una linea lontana di orizzonte bassissimo; all'aspro profilo dei monti ed al modo di panneggiare, in groviglio di pieghe angolari. Oltre questo, non resta che il riflesso di uno schema, desunto da Ercole de Roberti, nel *S. Michele* con la bilancia, che calpesta un Satana calvo e supino.

Per contro, assai palesi e numerosi sono gli apporti della Scuola padovana. Anzitutto di marca padovana si mostra la disposizione delle tavole nel polittico. E basta ricordare, ad esempio, il polittico di Giorgio Schiavone nella Galleria Nazionale di Londra. Lo schema del gruppo centrale, con il Putto avvinto alla Vergine, in un tenero abbraccio, è tipicamente mantegnesco; ed è uno schema che godette di largo favore in tutta la produzione provinciale veneta e che si diffuse a Ferrara soltanto nel primo decennio del '500. Padovano è il gusto per i fondi di marmo chiazzato e per le rosette poste ai lati dell'archivolto. E si deve alla permanenza di Cosmè a Padova se queste ultime si vedono di frequente anche nell'arte ferrarese. Lo stesso deve dirsi per il modo calligrafico di segnare i riccioli spiraliformi ed alcune particolarità somatiche – occhi sinuosi, orbite profilate, orecchi a meandri cavernosi – che furono tra le caratteristiche dei maestri più ligi ai cànoni della Scuola, come lo Zoppo ed il Crivelli [7]). L'armatura realistica e completa, dopo l'apparizione del suo più nobile prototipo nel mantegnesco *S. Giorgio*, divenne d'uso comune nella produzione veneta; e la troviamo qui a serrare il corpo dell'Arcangelo, a preferenza di quelle acconciature fantastiche da guerriero antico, tutte rabeschi e svolazzi, ch'erano nel gusto ferrarese della seconda metà del secolo. Infine, di marca veneta è la posizione del *Cristo morto* a braccia sovrapposte, tanto accetta ai Vivarini, a preferenza dell'altro schema a braccia aperte. Come schiettamente vivarinesco è l'atto del *Battista*, con l'indice proteso verso il libro.

Bisogna quindi render giustizia all'intuito del Cavalcaselle, che vide in Cristoforo uno squarcionesco, il che vuol dire, un fedele di Padova, in senso lato. Nè vale eccepire che il lendinarese si astenne dal professare amore per quelle che furono le più evidenti caratteristiche della Scuola: «le architetture a volticciuole ed a nicchie» ed i festoni di verde e di frutta. Proprio dossali a nicchia tornano nelle tavole pugliesi. E se nelle pitture del Canozi mai appare la gaiezza della decorazione vegetale, ciò va facilmente spiegato con il gusto a lui imposto dall'esigenze tecniche della tarsìa, che preferiva un partito più largo e regolare di sagome geometriche al tritume degli intrecci di foglie e di rami. Con la medesima ragione, cioè, per cui Cristoforo, come ferrarese, si astenne dalla profusa decorazione biblica di questa Scuola. Del resto, nessuno sforzo oggi si compie nell'ammettere la esistenza di una forte e decisiva vena padovana nella formazione del pittore lendinarese, perchè – come chiaramente ha affermato il Longhi – tutto quanto avvenne fra Padova e Ferrara e Venezia, tra il '50 ed il '70, ripete la sua origine proprio dalla pittoresca Scuola dello Squarcione.

MARIO D'ORSI.

molti aspetti comuni con quella di un altro maestro lignario, il Bonascia, che, nella sua bella *Pietà*, chiara, squadrata ed astratta, datata al 1485, si mostra invece assai dissimile dal Canozi di quest'opere tarde, tutto teso com'è verso realizzazioni di geometria prospettica.

[7]) Non so trattenermi, a proposito di Marco Zoppo, dal notare quanta affinità le pitture di Cristoforo presentino con il suo *S. Paolo* di Oxford, violento, tormentato, dagli occhi sinuosi e dai capelli gorgoneschi, allucinante nei chiari e tuttavia tagliato ed appiattito sul fondo intero, proprio come un modello per tarsìa.

LE ACQUEFORTI DI LUCA CARLEVARIS.

La critica riconosce nel pittore Luca Carlevaris – o Carlevariis, come spesso egli si firma – l'iniziatore di quella veduta veneziana, che è gloria del nostro Settecento. Il riconoscimento di un primato cronologico non implica, naturalmente, il riconoscimento di un primato qualitativo, e tutti coloro che, per un'improvvisa rinascita d'interesse verso il paesaggio veneziano, al Carlevaris hanno accennato di recente – il Voss (1926), il Damerini (1928), il Fiocco (1929), il Delogu (1930), il Mauroner (1931), il Buscaroli (1935), il Fritzsche (1936), il Pallucchini (1937) – ammettono i limiti di quella visione [1]).

[1]) H. VOSS, *Studien zur venezianichen Vedutenmalerei des 18 Jahrhunderts*, in *Rep. f. Kunstw.*, 1926, p. 6; G. DAMERINI, *I pittori veneziani del 700*, Bologna, 1928, p. 123; G. FIOCCO, *La pittura veneziana del 600 e 700*, Verona, 1929, pp. 49 e 70; G. DELOGU, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, 1930, p. 79; F. MAURONER, *Luca Carlevaris*, Venezia, 1931; E. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, p. 391; H. ALLWILL FRITZSCHE, *Bernardo Bellotto gennant Canaletto*, Burg b. M., 1936, p. 22; R. PALLUCCHINI, *Una veduta del Carlevaris alla R. Galleria Estense*, in *Boll. d'arte*, 1937, giugno, p. 554.

Fig. 1. Cristoforo da Lendinara: Madonna con putto.
Cassano Murge, S. Maria degli Angeli.
(*Foto Gab. Pinacologico, Napoli*).

Fig. 2. Cristoforo da Lendinara: Madonna con putto.
Barletta. Chiesa di S. Andrea.
(*Foto Luce*).

Fig. 3. Cristoforo da Lendinara: S. Antonio. Cassano Murge. S. Maria degli Angeli.
(*Foto Dott. Ceccato*).

Fig. 4. Cristoforo da Lendinara: S. Michele. Cassano Murge. S. Maria degli Angeli.
(*Foto Dott. Ceccato*).

Fig. 5. Cristoforo da Lendinara: S. Giovanni Battista. – Cassano Murge. S. Maria degli Angeli.
(*Foto Dott. Ceccato*).

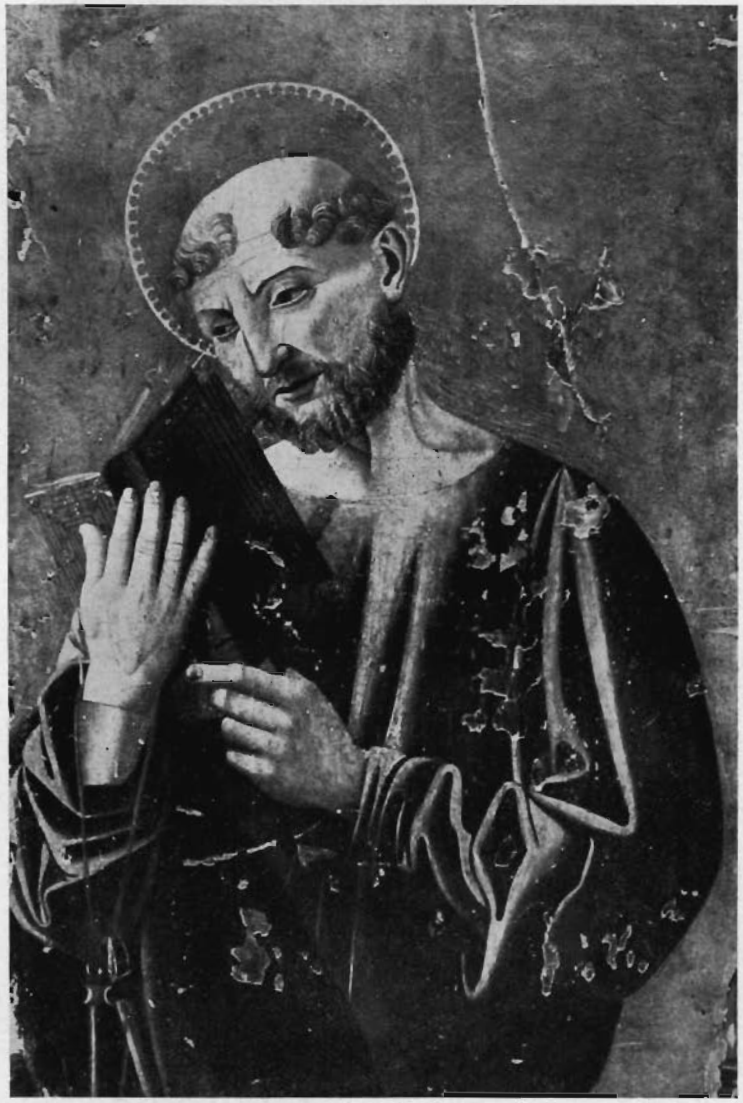

Fig. 6. Cristoforo da Lendinara: S. Pietro.
Cassano Murge. S. Maria degli Angeli.

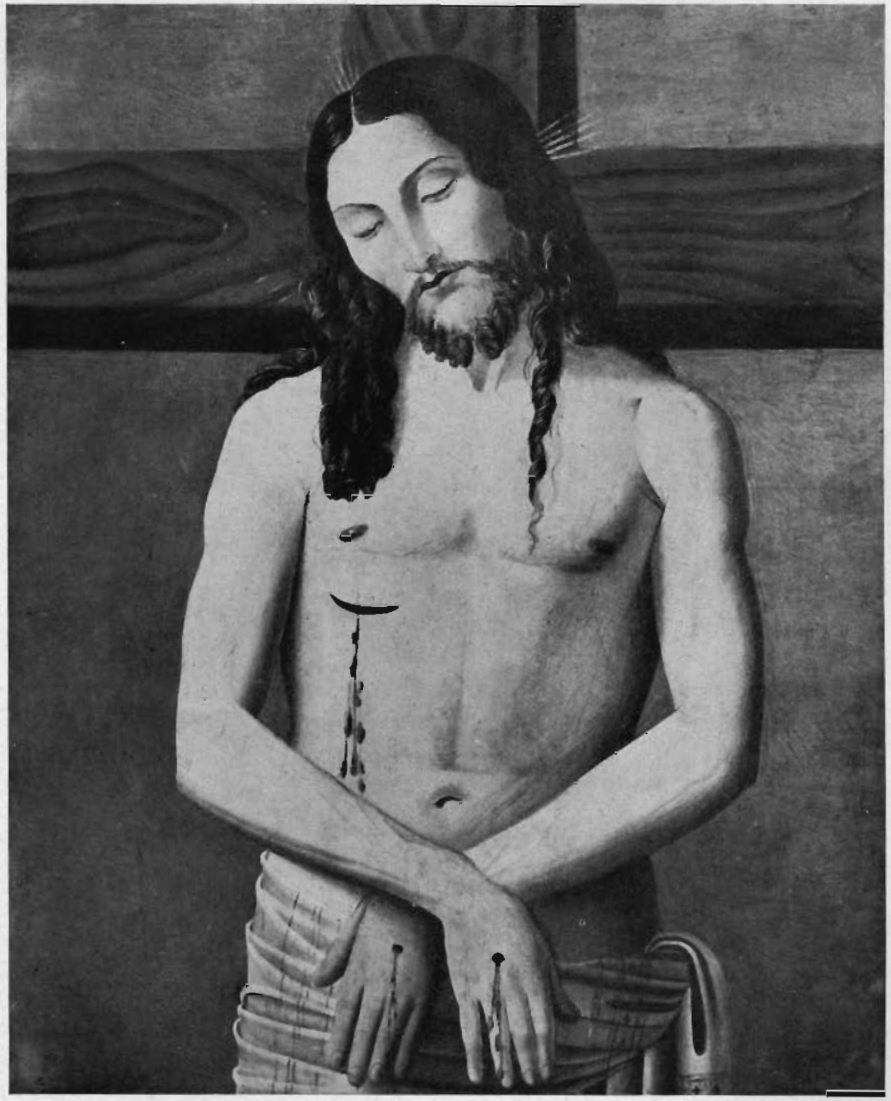

Fig. 7. Cristoforo da Lendinara: Cristo morto. – Cassano Murge. S. Maria degli Angeli.