



FIG. I - VEDUTA DEL SALONE D'INGRESSO CON I PRIMI QUATTROCENTISTI (Fot. Zoli)

LA MOSTRA DI MELOZZO E DEL QUATTROCENTO ROMAGNOLO

SI È DAPPRIMA pensato, da molti, a una Mostra di Melozzo come a cosa irrealizzabile e a una Mostra di pittura del Quattrocento romagnolo come a cosa di scarso interesse. A Mostra aperta — o meglio, a queste due Mostre aperte, chè, pur essendo l'una continuata nell'altra, si tratta di due parti distinte — anche coloro che eran partiti con scetticismo han dovuto convenire che, se anche le opere di Melozzo non sono molte e alcune di queste di dubbia attribuzione, costituiscono tuttavia una realtà da cui la critica può partire con possibilità di rinnovati giudizi, e che proprio fra i maestri del primo e del pieno Quattrocento s'è dovuto parlare, se non di rivelazioni, almeno di novità del più alto interesse.

E fra queste ci preme di mettere subito, bene in vista, il gruppo di dipinti venuti da Imola, Lattanzio da Rimini e i fratelli Zaganelli.

Era noto, in San Domenico d'Imola, il *Politico* di Giovanni da Riolo, firmato e datato "1433,,; era stato alla Mostra d'Arte sacra a Ravenna nel 1904 e già Corrado Ricci¹⁾ ne aveva messo in rilievo il sottile senso ornatistico, sposato a un gusto per la tinta satura e squillante; tutte cose messe ora maggiormente in rilievo da una recente ripulitura. Ma non è ad esso che ho voluto alludere accennando a quei dipinti imolesi; sibbene al *S. Cristoforo* di Tommaso Cardello e alla *Madonna pacificatrice* della Pinacoteca, ai *Due angeli musicanti* della Canonica



FIG. 2 - VEDUTA DEL BRACCIO DI SINISTRA DALLA SALA DEL PALMEZZANO (Fot. Zoli)

del Duomo e alla *Madonna col Bambino* del Monte di Pietà.²⁾ Il primo, datato "1469", e firmato in una iscrizione separata, fa certo parte a sè, stilisticamente, ricollegandosi con l'arte del Tura e del Cossa, mediante tuttavia una visione della forma più accostumata e men plastica, ma sempre fiorita a una comprensione intima della vita fisica sul filo di una nota psicologica. Sono gli altri dipinti — cui bisogna d'urgenza unire, come testimonianza più alta, la *Madonna delle Grazie* dell'Osservanza d'Imola, non venuta alla Mostra per ragioni di culto — che fanno pensare ad una mano di artista rimasto anonimo, attivo in Imola fra il 1450 e il 1480 discendente forse da un primitivo apprendimento ferrarese, ma già avviato all'affermazione di un gusto proprio, in quello spianare serico di superfici con effetto da arazzo, in quell'apprendersi ad una grazia esornativa, nella quale può ben far presa l'amore a verità di costume e a vivacità di atteggiamenti.

S'è voluto vedere, in questa mano, una parentela con Giovanni Francesco da Rimini, anzi addirittura lo stesso riminese.³⁾ Ma ecco qua le otto opere esposte a far capire che si tratta di tutt'altri modi figurativi. E basterà guardare *Il battesimo* Blumenstihl, *Un miracolo di S. Nicola da Bari* del Louvre, il *S. Domenico a cena* della Galleria di Pesaro, permeati da una luminosità calda che esalta i colori in un che di vivido e corposo, da cui è estranea ogni possibilità di grafica ornamentale, appunto perchè ogni senso lineare è subordinato a un "fatto", luministico che determina una atmosfera morbida e avvolgente. In ciò soprattutto Giovanni Francesco da Rimini supera i confini di goticheggiante ritardatario, entro i quali il Perkins, il Ricci, il Filippini⁴⁾ l'avevano collocato, e si pone in più sperabil aere, ventilato da certe novità che vengono dall'Umbria (direi in minor misura da Firenze) e da Padova, ove è ricordato nella Fraglia

del 1441, e anche da Bologna, ove muore nel 1470. Se rivalutato in tal modo, si può restare dubbiosi più dinanzi al *S. Vincenzo Ferreri* della Galleria dell'Accademia di Firenze che al *S. Cristoforo* della Ca' d'Oro, datagli dal Gamba,⁵⁾ rimessa in discussione dal Longhi,⁶⁾ giacchè nel primo è uno svolgimento di tema formale di sapore toscano, nel secondo è una aperta e fantasiosa parentesi naturalistica.

Ma non va dimenticato, nell'inquadrare la personalità coloristica del pittore, un'eredità più tipicamente riminese, che, fino a un certo punto, era filtrata attraverso l'attività di Bitino da Faenza, operante a Rimini fra il 1398 e poco prima del 1427, qui rappresentato dalla nota tavola *S. Giuliano e storie della sua vita*, firmata e datata "1409,, che già figurò nella Mostra del Trecento riminese, come opera di data ultima.⁷⁾ Figura qui come momento di abbrivo, chè, nelle storiette laterali all'alta figura del Santo, è facile vedere una facoltà non più esclusivamente trecentesca di accogliere ed esprimere un'aprica aderenza al narrare veristico: raggelato nei *Santi Vito e Giovanni Battista* della Pinacoteca di Faenza, assai inferiori e forse di un suo seguace, compreso, invece, dall'anonimo autore della *Madonna della pera* della Pinacoteca di Faenza, già messa nel dovuto rilievo da Adolfo Venturi.⁸⁾

A Faenza veramente, nulla echeggia, nel primo Quattrocento, dell'arte di Bitino, che dobbiamo considerare puro fatto riminese. Con Giovanni da Oriolo,⁹⁾ che non poteva essere rappresentato dal *Ritratto di Lionello* della National Gallery di Londra, con Leonardo Scaletti s'ha un "punto e a capo,, della pittura faentina, che si volge a Ferrara; cui fa eccezione Francesco da Faenza, collaboratore di Andrea del Castagno a Venezia. Della discussa personalità scalettiana — discussa come esistenza stilistica che per me è senza dubbio

legata alla tavola la *Madonna col Bambino fra S. Giovanni Evangelista e il Beato Bertoni* della Pinacoteca di Faenza — sono riunite quattro opere, di cui una sola si lega strettamente a quella già citata, come ebbe a vedere il Toesca:¹⁰⁾ il *Cristo sul sarcofago* della stessa Pinacoteca: chè non è chi non veda la disparità fra esse e la *Madonna* del Louvre, ben più vicina a Padova che a Ferrara e a Faenza, e la *Madonna fra due Santi e due angeli* di Edimburgo: per la quale tuttavia il punto interrogativo potrebbe cadere e potrebbe darsi piena ragione al Toesca, se fosse condotto a dovere un restauro che ridonasse al quadro la primitiva superficie, ora quasi del tutto ridipinta.

Un altro "punto e a capo,, la pittura faentina farà volgendosi a Firenze, con il già Giambattista Utili e con Giambattista Bertucci. Se si ammette che tutte le opere qui esposte appartengano a



FIG. 3 - IMOLA, PINACOTECA COMUNALE - ANONIMO ATTIVO A IMOLA LA MADONNA DELLA PACIFICAZIONE (Fot. Croci)



FIG. 4 - PARIGI, LOUVRE - GIOVANNI FRANCESCO DA RIMINI: UN MIRACOLO DI S. NICOLA DA BARI (Fot. Direz. Museo)

una stessa mano e precisamente a quella di Biagio di Antonio da Firenze — nome, per altro, ipotetico della storia dell'arte, press'a poco come lo era, una volta, quello dell'Utiles — occorre considerare una lunga evoluzione; quella che appunto considera il Longhi,¹¹⁾ dagli influssi verrocchieschi del *S. Sebastiano* e del *S. Giovanni*

Battista a quelli ghirlandaieschi preminenti nella *Madonna della Ca' d'Oro* e nel *Trittico* di Pergola e nella *Madonna e sei Santi* della Pinacoteca di Faenza; e, nel tempo stesso, ammettere che si sia isolato a lavorare a Faenza — e i documenti trovati dal Grigioni ne seguono ininterrottamente l'attività dal 1476 al 1504 —



FIG. 5 - IMOLA, SAN CASSIANO - ANONIMO IMOLESE (?)
SECONDA METÀ SEC. XV: DUE ANGIOLI MUSICANTI



FIG. 6 - CESENA, PINACOTECA - ANONIMO ROMAGNOLO
PRIMA METÀ SEC. XV: LA MADONNA DETTA DELLA PERA

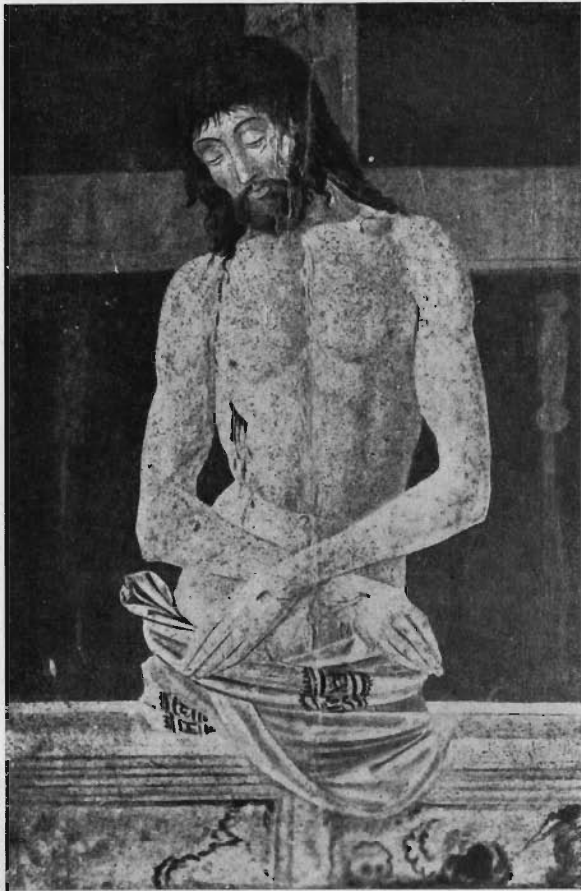


FIG. 7 - FAENZA, PINACOTECA - LEONARDO SCALETTI
CRISTO MORTO NEL SARCOFAGO (Fot. Croci)

pur mantenendosi in contatto continuo con l'ambiente fiorentino. E qui forse potrebbe essere l'unica obiezione di qualche peso che naturalmente si riflette, nella valutazione stilistica e lascierebbe adito a pensare se entro codesto numero di opere — assai grande a seguire l'elenco berensoniano e l' "electio", longhiana del catalogo e assai disperso (tutto da Faenza?) — non ci sia campo d'azione per un altro artista di tanto più provinciale e povero di fantasia da darci le due *Madonne con S. Antonio* della Pinacoteca di Faenza e della collezione Cavina: che fanno ancor più brillare la versatilità e la forbitezza di racconto — dico in confronto, chè, in sè, non eccellono certo — delle *Storie di Lucrezia*, nelle due fronti di cassone della Ca' d'Oro. È un problema, questo, come ben si vede, che esce, ne' suoi riflessi, dall'ambito locale, e chi vorrà parlare dei Ghirlandaio e fors'anche del



FIG. 8 - BUDAPEST, MUSEO NAZ. - GIAMBATTISTA BERTUCCI
LO SPOSALIZIO DI S. CATERINA (Fot. Direz. Museo)

Botticini dovrà pure prendere in esame il Biagio-Uttili. Viceversa, tutta lentamente fiorita fra influssi perugini (*Sacra famiglia* della Pinacoteca di Faenza) e pinturicchieschi (*S. Giovanni Battista* e *S. Maria Maddalena* della stessa Pinacoteca) è l'arte di Giambattista Bertucci solidamente ancorata al *Trittico* firmato e datato "1506",. La Mostra ha provato la felice attribuzione di Adolfo Venturi dello *Sposalizio di S. Caterina* di Budapest.¹²⁾

Ma questa sala, dedicata all'arte svoltasi in Faenza, prova anche che l'influsso toscano predominante ha velato e spesso tolto il gusto romagnolo nel linguaggio figurativo. Ma c'è codesto gusto? Molti se lo chiedono e l'hanno anzi attribuito, giustamente, al compito principale della Mostra. Per me esiste certamente ed è da cogliere, prima che altrove, proprio nell'arte melozziana, che, appunto per essere elevatissima, riassume e



FIG. 9 - EDIMBURGO, GALLERIA NAZIONALE DELLA SCOZIA - ATTRIBUITO A LEONARDO SCALETTI
LA MADONNA COL BAMBINO FRA DUE ANGIOLI E I SANTI FRANCESCO E GIROLAMO
(Fot. Direz. Galleria)

chiarifica preferenze e valori che non sono di alcun'altra scuola e permangono, sia pure subordinati ad alcunchè di più corrente, in artisti lontani da Melozzo, per formazione, come Lattanzio, Rondinelli, Zaganelli. Codeste preferenze e codesti valori significano soprattutto chiarezza e appariscenza di forme in monumentalità di squadro, da cui derivano da un lato possibilità di sceneggiare fra la verità e l'illusione — un'illusione mai vaga e incerta — dall'altro lato intenzioni di dramma con una umanità forte e quadrata; senza dare tuttavia

al dramma contenuto esasperato di movimento; giacchè nell'arte dei romagnoli la passionalità dei moti è sempre contenuta e gli atteggiamenti sono piuttosto trasferiti su un piede di calmo lirismo che va dall'ambiente alle figure in un "pieno,, organico e costruito. Se dove manca la notizia certa, come ogni scienza e in quanto scienza, anche la storia dell'arte deve supplire con induzioni, che potremmo dire della formazione di Melozzo se non ponendola in relazione con Ravenna e con Padova?¹³⁾ Gravido di ricordi ravennati e non pierfrancescani è il *Cristo benedicente* d'Urbino, nella frontalità, nel sussiego, nel caldo colore che ogni contorno ammorbidisce: è il *S. Prosdocimo*, unica figura intatta delle altre parti dipinte delle note tavole degli Uffizi:

è la *Copia della Madonna di Santa Maria del Popolo in Roma*, da Montefalco. Permeato da pungente interesse drammatico, nordico e non toscano, di natura e di gusto, è il *Pestapepe* di Forlì, il *S. Marco Evangelista* della chiesa di San Marco in Roma, nel quale le ricerche di spazio atmosferico, reso colla fondente vicinanza del "tono,, giungono a un primo approdo; e siamo attorno al 1470. Io ho insistito su una aflorentinità o addirittura un'antitoscanità dell'arte di Melozzo, perchè, senza questa ammissione, non credo possa intendersi la sua

originalità, nè, quindi, la sua statura, che è grande.¹⁴ Permangono ancora delle abitudini tradizionali a considerare certe espressioni di stile come meri dati tecnici; abitudini, in fondo, a giudizi accademici attinenti ad una graduatoria del virtuosismo pittorico. Nel tema dell'arte melozziana, ecco porre in codesta casistica convenzionale il "sott'in su", che diventa così non un impegno tassativo di uno spirito che s'è dato ad un principio affiorato liberamente alla sua coscienza intuitiva, sibbene una esercitazione estrinseca. Si capisce che dietro il principio c'è la teoria, che non può essere quella di Piero della Francesca o di Luca Pacioli, se è vero che conduce a conseguenze opposte che spiegano appunto tutta la prospettiva toscana. Questa non è mai, salvo in casi sporadici, e, questi, sì, virtuosistici, ligia all'illusionismo del "sott'in su",. E se c'è un artista il quale dalle prime opere (*Pestapepe*) alle ultime (Cappella Feo) rimane fedele a quel principio e lo porta anzi alle ultime conseguenze, si direbbe, con coraggio e con fede, questi è proprio Melozzo.

Del resto, è proprio in dipendenza di questi rilievi "visivi", che gli osservatori attenti della Mostra non han tardato a far giustizia su alcuni casi dubbi: il *S. Marco Papa*, tanto più povero plasticamente dell'altro *S. Marco*; il *Cristo benedicente* della Pinacoteca di Torino, verniciato, inespressivo, fiammingheggiante quanto l'altro di Urbino è dipinto, interiorizzato, mediterraneo; il *S. Sebastiano fra due devoti*, ortogonale in visione, fiacco ritrattisticamente, scomposto di atteggiamento, quanto le forme melozziane sono scorcianti, vive per psicologia, corpose e pesanti. Il pomo di contesa è dunque, qui, fra i seguaci di Melozzo: e per il *S. Sebastiano* non c'è dubbio, a mio avviso, si tratta di Antoniazzo,



FIG. 10 - MONTEFALCO, MUSEO CIVICO - MELOZZO DA FORLÌ: COPIA DELLA MADONNA COL BAMBINO DETTA DI S. LUCA IN SANTA MARIA DEL POPOLO A ROMA (Fot. Anderson)

soprattutto dopo l'esame delle opere qui convenute del Maestro romano, fra le quali la *Madonna col Bambino* già Benson ora Duveen di New-York, assegnata in un secondo tempo a Melozzo da Adolfo Venturi,¹⁵ qua alla Mostra giustamente segnata "Antoniazzo",.

Fra i seguaci di Melozzo, oltre Antoniazzo, sono il fiammingo Giusto di Gand e lo spagnolo Pietro Berruguete, e alla loro opera comune figurano attribuiti i *Ritratti di uomini illustri*, già nello studiolo di Federico da Montefeltro, divisi poi fra la Galleria Barberini (e ora fra la Galleria di Urbino) e il Louvre. Dal Louvre ne son venuti cinque: *Sisto IV*, *Platone*, *S. Girolamo*, *Solone*, *Vittorino da Feltre*; contributo



FIG. II - MILANO, BRERA - PIETRO BERRUGUETE: CRISTO MORTO FRA DUE ANGIOLI

prezioso per il riesame della complessa questione dell'esecuzione, che il Lavalleye¹⁶⁾ ha imprudentemente risolto a favore del solo Giusto di Gand: il che fa da contropeso a chi propende a vedervi solo la mano del Berruguete.¹⁷⁾

L'unica risoluzione da invocarsi non può essere che stilistica, in opera tipica di collaborazione, com'è questa. Forse meglio è da dirsi di successiva elaborazione. Tutto lascia credere che Melozzo lasciasse Urbino in séguito alla morte di Battista Sforza, avvenuta nel 1472,¹⁸⁾ e alla fine di quest'anno appare Giusto di Gand. Le carte urbinati parlano di Giusto di Gand, fino

al 1475; e poichè non si sa nè dove nè quando egli sia morto, bisogna supporre che quell'anno fosse proprio l'ultimo di sua vita. L'attività del Berruguete in Urbino si confina fra il 1476 e prima del 1483, data, quella prima, troppo avanti per supporre un inizio de' ritratti e tanto meno un ascendente così evidente di Melozzo, nell'impostazione sempre monumentale, nella visione dal basso (tradita dalle striminzite architetture de' fondi). Non vedo altra spiegazione che concili la logica storica con quella stilistica se non supponendo un disegno generale della decorazione dello studio lasciato da Melozzo, un'esecuzione iniziale di Giusto di Gand, un'altra successiva dal Berruguete e infine un ultimo completamento di Giovanni Santi. Con

le possibilità di confronto qui suggerite dal *Cristo sul sarcofago fra due angeli* di Brera, assegnata dal Longhi al Berruguete "italianizzato", si potrebbero stabilire dei saggi di stile per ognuno di questi esecutori.¹⁹⁾ *S. Ambrogio* certamente di Giusto, *Platone* certamente del Berruguete, *Boezio* più probabilmente del Santi, e riunire poi attorno ad ognuno di questi modelli gli altri ritratti che presentano affinità di fattura. E forse non s'andrebbe errati assegnando alcuni di essi, come *Bartolo Sentinati*, *Vittorino da Feltre* al Giusto più prossimo alla presenza di Melozzo in Urbino, in quanto



FIG. 12 - NEW-YORK, COLLEZIONE DUVEEN - ANTONIAZZO ROMANO: LA MADONNA COL BAMBINO (Fot. Croci)

conservano quell'ampiezza di forme che più risentono del gusto melozziano. Il notissimo *Federico col piccolo Guidobaldo* (qui, sui tre anni) probabilmente è l'ultima opera di Joos Van Wassenhove.

Ad altra e più alta connessione col gusto melozziano ci guida Donato Bramante, tanto col suo *Filosofo* di Bergamo quanto con i suoi *Uomini d'arme*, di cui Brera ha mandato due saggi, che rimangono in quell'atmosfera ideale, con tanto di realtà plastico-architettonica, ridestata da Melozzo. E poichè essi risentono di quella amplificazione caratteristica del forlivese nel definitivo periodo romano, sarà arduo supporre una permanenza a Roma del Bramante anteriore alle sue prime constatazioni fiorentine, attratto dal magistero di colui che va senza dubbio considerato il principale orientatore del gusto pittorico (e perchè non anche architettonico?)

bramantesco e più insistenti contatti con la Romagna e con Ferrara?²⁰⁾ Un gusto, ad ogni modo, sempre ben distinto da quella traduzione un po' corrente, per usi più coerentemente illustrativi, del gruppo Santi, Antoniazzo e Palmezzano. Del Santi è giunta dalla chiesa di San Francesco di Montefiorentino la tavola del 1489, *La Madonna col Bambino fra angeli e i Santi Crescenzo, Francesco, Girolamo e Antonio, col committente conte Oliva Planiani*; opera, com'ebbe già a rilevare il Serra,²¹⁾ del più alto interesse per la conoscenza delle migliori possibilità del Santi e tutta accostumata a una traduzione coscienziosa e compita di alcuni grandi modelli melozziani, soprattutto nella superiore

corona degli angeli. Men coscienzioso è il fare rivelato dall'*Arcangelo Raffaele e Tobio* e dal *S. Rocco* della Galleria Urbinate e dalle *Sei figure di Santi e Profeti* della stessa Galleria; ma ad essi conviene il nome del Santi dubitativamente e

potrebbe essere considerata testimonianza della collaborazione di Evangelista di Piandimeleto o addirittura dell'attività di un ignoto pittore della cerchia urbinata che risente ancora — soprattutto in quelle sei figure, da tenersi a parte, stilisticamente, dagli altri due dipinti qui accennati — influssi melozziani; non però da essere attribuiti a Giusto di Gand, come vorrebbe il Bombe. Che si possa parlare di una espansione di codesto gusto della cerchia urbinata in Roma, convogliato da Melozzo, è evidente a considerare le indubbie concomitanze fra il Santi e Antoniazzo e il Palmezzano, di cui è ormai indubbiala primitiva formazione romana.



FIG. 13
PARIGI, LOUVRE — PIETRO BERRUGUETE: PLATONE
(Fot. Croci)

Riesce assai probante, qui, il confronto fra il *Trittico* di Rieti del 1464 e i *Tre Santi* di Montefalco, da assegnarsi certo dopo il 1475, ai fini della comprensione dell'ascendente di Melozzo su Antoniazzo; che da una forma grama, scolorata, giunge un'espressione larga, architettonica, e coloristicamente esaltata, onde prendono vita la *Copia della navicella* di Giotto del Museo di Lione, con la sua vela dorata da un ultimo raggio di sole come un richiamo di bandiera, nel cielo azzurro fondo, il *Presepio* della collezione Contini di Firenze, così ben fuso in una aria-ambiente e lo stupendo *Crocefisso e S. Francesco* della raccolta Kress di New-York. Codesto è il punto più alto cui giunga il



FIG. 14 - MONTEFIORENTINO, SAN FRANCESCO
GIOVANNI SANTI: LA MADONNA COL BAMBINO FRA QUATTRO SANTI (PARTICOLARE) (Fot. Croci)

pittoricismo antoniazzesco, che, nell'affresco, ha la sua affermazione più alta nella chiesa dell'Ospedale di Tivoli; chè il senso plastico del pittore romano non giunge mai alle profondità tonali di Melozzo e il gioco illusorio delle superfici è sottile e rasato da medaglia. S'è già notato a proposito della *Madonna* già Benson e del *S. Sebastiano* di Palazzo Venezia e giova notarlo ancora per la *Madonna* dell'Istituto d'arte di Detroit.

Fraseggiato melozziano nel costruito chiaro-scuro ha invece Palmezzano, del quale può seguirsi l'evoluzione dalla *Madonna di Dozza*, già illustrata in questa rivista²²⁾ e di recente documentata dal Galli,²³⁾ come opera del 1492, fino al *Cristo* del Louvre del 1510 o alla *Madonna col S. Gualberto e la Maddalena* di San Mercuriale, certamente anche più tarda. Fra codesti

estremi e nel miglior periodo venezianeggiante, si pone la *Madonna col Bambino* della Pinacoteca di Bologna, apparsa, in seguito alla ripulitura della R. Soprintendenza di Bologna, un frammento di pala d'altare con fondo architettonico, prima celato da una uniforme tinta scura. Naturalmente, all'inizio di questo periodo, e ancora sorretta dall'elezione formale melozziana, si pone, a maggior diritto, l'*Annunciazione* della Pinacoteca di Forlì, che, se avesse ancora leggibile il cartellino apposto sul leggio della *Madonna*, cancellato dall'intenzionale restauro del *factotum* forlivese di un secolo fa, Girolamo Reggiani, sarebbe firmato con "MARCUS DE MELOTIIS", com'è firmata la pala di Matelica del 1501.

Per codesti rapporti veneti, derivati da una sua documentata dimora nella città della laguna,²⁴⁾



FIG. 15 - RIETI, MUSEO CIVICO - ANTONIAZZO ROMANO: LA MADONNA COL BAMBINO; S. FRANCESCO; S. ANTONIO

non è poi senza echi, sia pure indiretti, anzi inconsci, il rapporto fra il Palmezzano e Lattanzio da Rimini e il ravennate Rondinelli: rapporto che sta nell'intendere il venezianismo pittorico con quella chiarezza e sodezza d'impianto formale, che sta alla base della visione di tutti tre, come s'è detto, in genere, di tutti i romagnoli. Nei *Tre Santi* di Noale, giusta attribuzione del Fiocco²⁵⁾ a Lattanzio, sottilissimo si fa l'interesse "attorno,, alle figure, poste sotto a un loggiato architettonico, in una zona, perciò, ombreggiata in contrasto con la maggiore ariosità del paese ch'è fuori. Interesse presente nelle altre due opere del riminese; il *Polittico con l'elemosina di S. Martino e Santi* da San Martino in Calvi, illuminati da un solicchio primaverile, e i *Tre Santi* della chiesa di Mezzoldo, immersi invece in una velata atmosfera

autunnale; e sempre con una vivezza di fantasia che mostra tutta l'indipendenza dell'invenzione e della sensibilità pittorico-paesistica; dal pastore col gregge alla gente che entra in chiesa, dal terreno sezionato sul davanti, agli animali in pose animistiche. Appetto a lui, Nicolò Rondinelli fa la figura del parente povero, si eccettui il *S. Sebastiano* del Duomo di Forlì, che traduce in corrente moneta gli aurei valori antonelliani. Non è certo più ricco di lui Baldassarre Carrari, forlivese, neppure nel recentemente rivendicato²⁶⁾ *Presepio* del Palazzo Ducale di Mantova, con quel paesino di fondo toccato magistralmente. È un pittore che vive un po' a scrocco del Palmezzano — e fino a poco tempo fa il *S. Girolamo* della Pinacoteca di Forlì e la lunetta ravennate con *La Pietà* (che tuttavia considero opera di collaborazione) erano

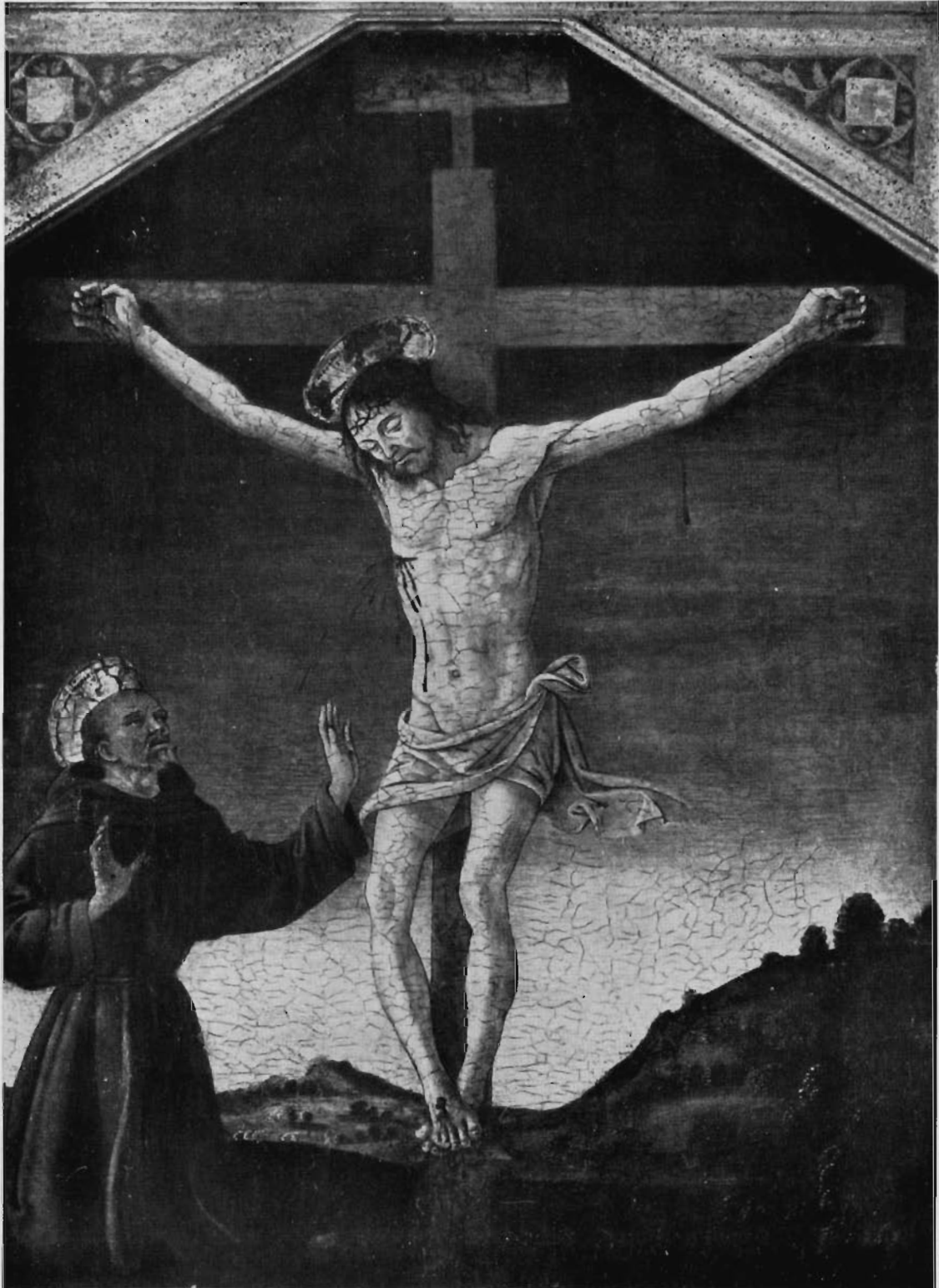


FIG. 16 - NEW-YORK, COLLEZIONE KRESS - ANTONIAZZO ROMANO: CROCEFISSO E S. FRANCESCO
(Fot. Croci)

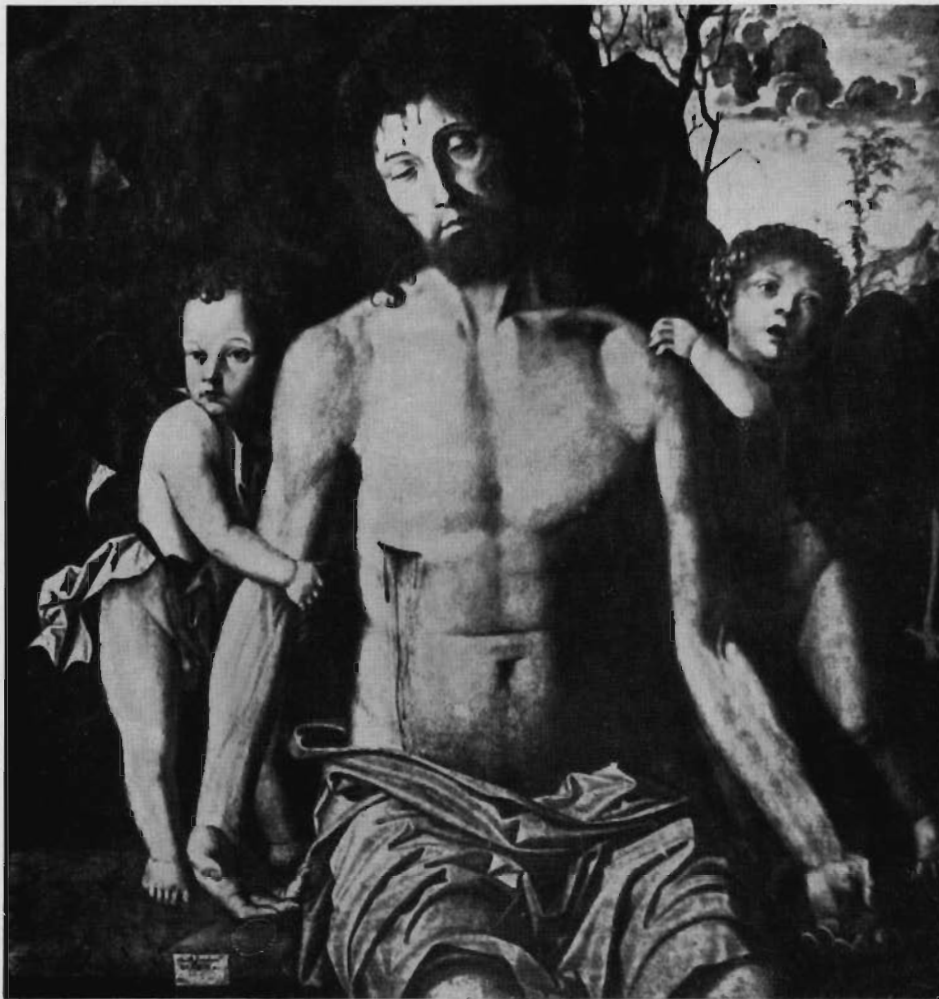


FIG. 17 - PARIGI, LOUVRE - MARCO PALMEZZANO: CRISTO MORTO FRA DUE ANGIOLI
(Fot. Direz. Louvre)

a lui attribuiti — e del Rondinelli; e forse anche, quando si dà le arie drammatizzanti della *Deposizione* della raccolta Foresti, degli Zaganelli.

Ma rispetto a questi ultimi, codesto scrocco è ancor più evidente. Più facile una delibazione dai placidi ritmi palmezzaniani e rondinelliani che dai fermenti zaganelliani, entro i quali era impossibile entrare per l'individualità che nol consente: individualità che, messa in chiaro dalle opere di Bernardino e Francesco Zaganelli qui raccolte, è una delle note più interessanti della Mostra. Bernardino, da una vicinanza ai ferraresi, particolarmente ad Ercole de' Roberti, nella rovinatissima *Orazione nell'Orto* della Pinacoteca di Ravenna, ove è appunto evidente

la comprensione del pittoricismo robertiano, in quell'atmosfera paesistica bassa e crepuscolare, in quel piglio fantasioso fatto di teneri indugi su minuzie e di risolte larghezze d'impostazione e di orizzonte che appaiono in forma meglio dichiarata dal buon stato di conservazione del *Compianto attorno al Cristo deposto* di Amsterdam, muove ad una ben calcolata e tranquilla visione formale, che ha funzioni sommamente regolatrici ne' quadri eseguiti e firmati a due del 1499 (la *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Floriano* di Brera), del 1504 (la *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Francesco*, pure da Brera) e del 1509 (*Gesù Bambino adorato dalla Madre e da S. Francesco, da S. Antonio e da altro Santo monaco* della Galleria di Dublino; *Cristo morto sul sarcofago fra due angeli*, da Villa Albani, a Roma, in cui però la firma "a due,, non pare sicura e la esecuzione deve ritenersi del solo Francesco, ancor prossimo al pacato e serico gusto coloristico di Bernardino). Se ne ha indicazione nel primo quadro eseguito dal solo Francesco nel 1505: la *Madonna col Bambino fra i Santi Francesco e Nicolò da Bari col committente Pietro Marinazzo*, in cui la Madonna e il Bambino sono tanto diversi dalle stesse figure degli altri quadri "a due,, , mentre i due Santi laterali partecipano della stessa durezza



FIG. 18 - SAN MARTINO IN CALVI, CHIESA PARROCCHIALE
LATTANZIO DA RIMINI: L'ELEMOSINA DI S. MARTINO E SANTI (Fot. Istit. Ital. d'Arti Grafiche)

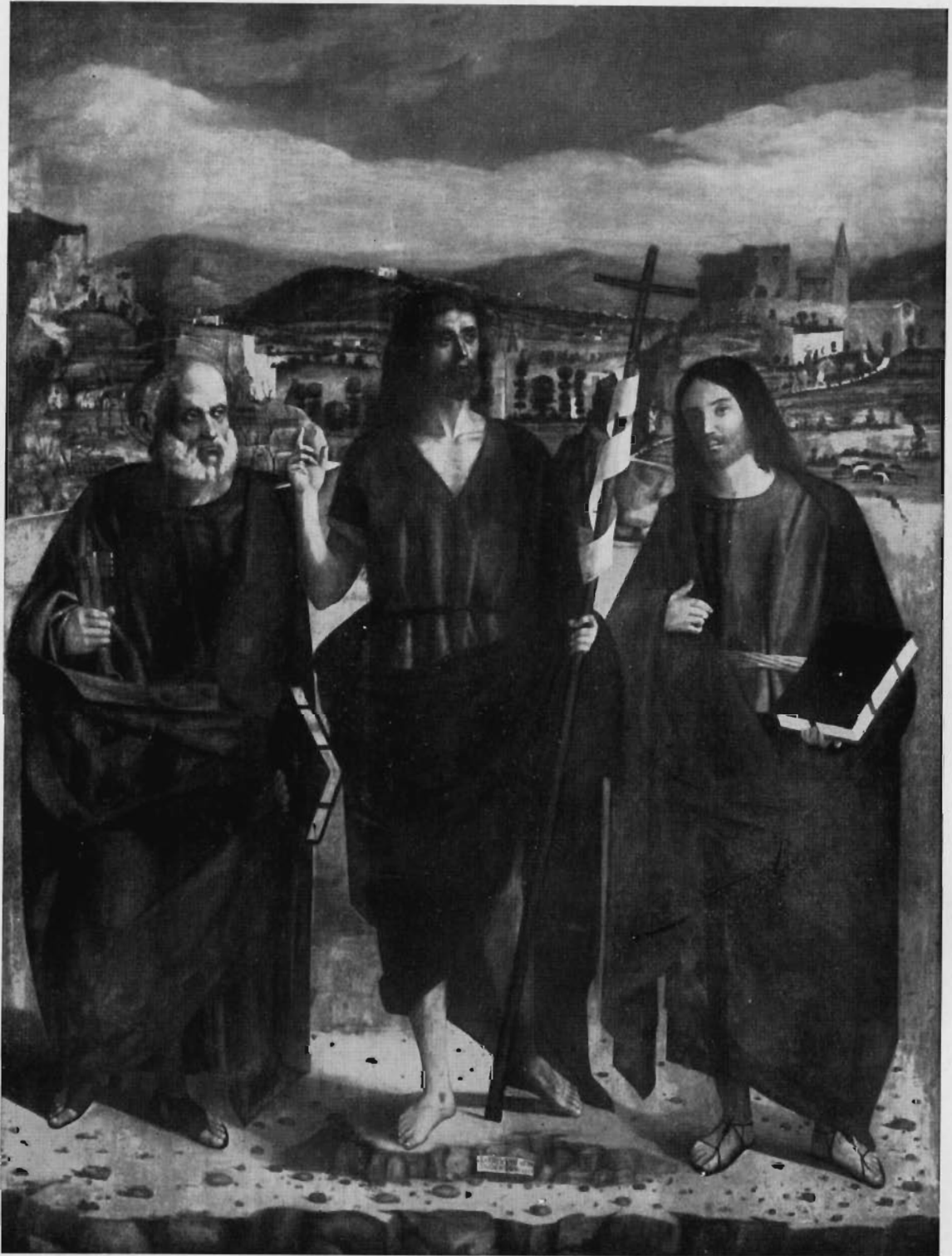


FIG. 19 — MEZZOLDO, CHIESA PARROCCHIALE
LATTANZIO DA RIMINI: S. GIOVANNI BATTISTA FRA S. PIETRO E S. GIOVANNI (Fot. Ist. Ital. d'Arti Grafiche)



FIG. 20 - FORLÌ, PINACOTECA COMUNALE
MARCO PALMEZZANO: IL CROCEFISSO, QUATTRO SANTI E LA MADDALENA (Fot. Croci)



FIG. 21 - RAVENNA, PINACOTECA
BERNARDINO ZAGANELLI: L'ORAZIONE NELL'ORTO (Fot. Croci)

disegnativa, dello stesso intendimento di notazione psicologica, della stessa opacità ferrigna di tinte degli altri Santi. C'è, evidentemente, in Francesco un lievito drammatico, un interesse sempre sveglio per una partecipazione viva all'assunto del quadro, un vigore rappresentativo spesso perfino irriverente; onde lo si coglie talora in intenti deformativi, talaltra in evasioni astratte irreali. Riassumono stupendamente queste qualità dell'arte di Francesco i ritratti *Roberto Pallavicino con la figlia e Domitilla Gambarà* sua moglie; il *Cristo portacroce* del Museo Nazionale di Napoli, che può dirsi una "novità",²⁷⁾ zaganelliana; la *Deposizione*

della Pinacoteca di Ravenna, anch'essa una quasi-novità per le possibilità di esame offerte da un'accurata pulitura e restauro. Il disegno *Studi di teste e di panneggi per una Madonna* del Museo Nazionale di Stoccolma, dà una preziosa indicazione di una sensibilità lineare che conclude, più per concomitanza e parallelismo di ricerche che per effettiva derivazione, in una minuzia e tortuosità di segno alla Dürer. Effettivamente, sul piano del placido classicismo rinascimentale di provincia, l'arte di Francesco si distacca per alquanto di nordico e romantico che dovette suonare, al principio del Cinquecento, profonda reazione alla visione della vita e della natura idilliaca, quale era consueta fra la Sellustra e il Marecchia con i seguaci del Francia e con l'incipiente manierismo di Innocenzo da Imola del Bagnacavallo e di Girolamo Marchesi. Meglio che "incipiente", iniziato. Siamo, con le ultime opere dello Zaganelli, fra il 1520 e il 1530. Eppure nessun influsso manieristico lo commuove. Egli va avanti per conto proprio e giunge a concludere una

serie di ricerche che, ben si vede, ha come unica giustificazione un'intima determinante spirituale.

Non accennerò che fugacemente agli altri artisti di complemento alla Mostra; come possono considerarsi Girolamo Marchesi, un altro cotignolese, che, nelle due pale di San Francesco, in San Marino, non supera certo il *Cristo portacroce* del Louvre; Benedetto Coda, trevisano, ma riminese d'elezione, che nelle tavole con *Santi* della Pinacoteca di Rimini dà tanto gustoso saggio di un suo colorismo a larghe zone campite. Nè più di un ricordo considero opportuno di dover dare, qui, della

Mostra di ceramiche, per la maggior parte, faentine, esposte, entro due vetrine, in una sala a parte, insieme con alcune cassette lignee abbellite da intagli piatti, originalissimi a dimostrare un ben tardo attaccamento al rilievo bizantino; nè dei tre codici miniati della Malatestiana di Cesena, parte di quelli fatti ornare da Malatesta Novello, non solo perchè già illustrati dal Salmi,²⁸⁾ ma anche perchè una descrizione anche sommaria mi condurrebbe ad uscire dai limiti di quest'articolo. Basti qui notare l'originalità che nei due frontespizi dei codici n. 204 e n. 203 presenta l'impostazione prospettica legata alla composizione architettonica; l'una con bassissimo punto di fuga, eppure coerentissimo in ogni parte, l'altra complessa d'ornati su un tema echeggiante la romanità, con una passionata esaltazione di colore, che rivela una sensibilità più di pittore a giorno delle conquiste melozziane, che di puro ornata. REZIO BUSCAROLI



FIG. 22 - STOCOLMA, MUSEO NAZIONALE
FRANCESCO ZAGANELLI: DISEGNO PER STUDIO DI UNA MADONNA (Fot. Zoli)

¹⁾ C. RICCI, *La Mostra d'arte sacra a Ravenna*, in *Emporium*, 1934, p. 184. Le parti, già smembrate, sono state riunite entro unica cornice intagliata e dorata, collocata sull'altare della originaria e restaurata cappella Beccadelli.

²⁾ Illustrata, per la prima volta, nel *Catalogo della Mostra*, compilato dai dott. Luisa Becherucci e Cesare Gnudi (a cura del Comune di Forlì, per i tipi degli Stabilimenti Poligrafici di Bologna, 1938, L. 25). Ad esso e al mio volume *La pittura romagnola del Quattrocento*, rimando per la bibliografia completa su ogni artista e su ogni opera. Tutti i restauri qui accennati sono stati eseguiti sotto la direzione della R. Soprintendenza di Bologna.

³⁾ F. FILIPPINI, *Un capolavoro di Giovanni Francesco da Rimini*, in *Cronache d'Arte*, 1926, pag. 289.

⁴⁾ Vedi la bibliografia del catalogo; cui aggiungasi M. PERKINS in *Rass. d'Arte*, 1910, pag. 114 e 1915, p. 74.

⁵⁾ C. GAMBA, *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, in *Bollettino d'arte*, 1916, pag. 326.

⁶⁾ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, pag. 22-23.

⁷⁾ *Catalogo della Mostra della pittura riminese del Trecento* a cura di C. Brandi, 1935, pag. 150.

⁸⁾ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, p. I, pag. 214-216.

⁹⁾ Se si decidesse il distacco di alcuni affreschi in un locale di sgombero della faentina chiesa di Sant'Agostino,



FIG. 23 - CESENA, MALATESTIANA - FRONTESPIZIO DI ANTIFONARIO CON STORIE DEL BATTISTA (PARTICOLARE
(Fot. Zoli)

dell'arte di Giovanni da Oriolo si potrebbe forse avere una testimonianza meno rara e lontana come ritiene A. CORBARA, *Affreschi possibili di Giovanni da Oriolo*, in *Melozzo da Forlì*, n. 5, ottobre 1938.

¹⁰⁾ P. TOESCA, *Di un pittore emiliano del Rinascimento*, ne *L'Arte*, 1907, pag. 18.

¹¹⁾ Vedi il *Catalogo* della Mostra alle pag. 86-88.

¹²⁾ A. VENTURI, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, ne *L'Arte*, 1900, pag. 206.

¹³⁾ R. BUSCAROLI, *Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1938, pag. 223 sgg.

¹⁴⁾ Vedi ivi particolarmente i commenti alla *Cronaca rimata* del Santi e ai passi del Pacioli e del Serlio.

¹⁵⁾ A. VENTURI, *Un primitivo Melozzo da Forlì*, ne *L'Arte*, 1926, pag. 49; *Studi dal vero*, Milano 1937, pag. 127.

¹⁶⁾ J. LAVALLEYE, *Juste de Gand*, Bruxelles-Rome 1936, pag. 116-142.

¹⁷⁾ C. GAMBA, *Pietro Berruguete*, in *Dedalo*, 1926-27, pag. 638.

¹⁸⁾ F. FILIPPINI, *Melozzo e gli Sforza*, in *Melozzo da Forlì*, n. 2, pag. 63-65.

¹⁹⁾ Tale distinzione, del resto, è chiaramente imposta nel *Catalogo*, v. a pag. 25-28; nei "cartellini", della Mostra sono segnati i due nomi Giusto e Berruguete per ogni opera.

²⁰⁾ Vedi anche la nota di G. Fiocco su un nuovo disegno attribuito a Melozzo, in *Melozzo da Forlì*, n. 5, ottobre 1938.

²¹⁾ L. SERRA, *L'Arte nelle Marche*, Roma 1934, pagine 315-318.

²²⁾ Resoconto di restauri, in *Bollettino d'Arte*, marzo 1931, pag. 431.

²³⁾ R. GALLI, *Una ignota tavola del Palmezzano*, ecc., ne *Il Resto del Carlino*, 1° novembre 1933.

²⁴⁾ C. GRIGIONI, *La famiglia di Marco Palmezzano*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1902, pag. 193.

²⁵⁾ G. FIOCCO, *Piccoli maestri. I. Lattanzio da Rimini*, in *Bollettino d'Arte*, 1922-23, pag. 368.

²⁶⁾ R. BUSCAROLI, *Palmezzano e la pittura veneziana*, in *Melozzo da Forlì*, ottobre 1937, pag. 38.

²⁷⁾ A. O. QUINTAVALLE, *La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1932, pag. 32.

²⁸⁾ M. SALMI, *La miniatura*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia*, Milano 1932, p. II, pag. 320-362.