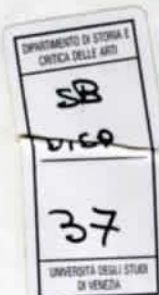
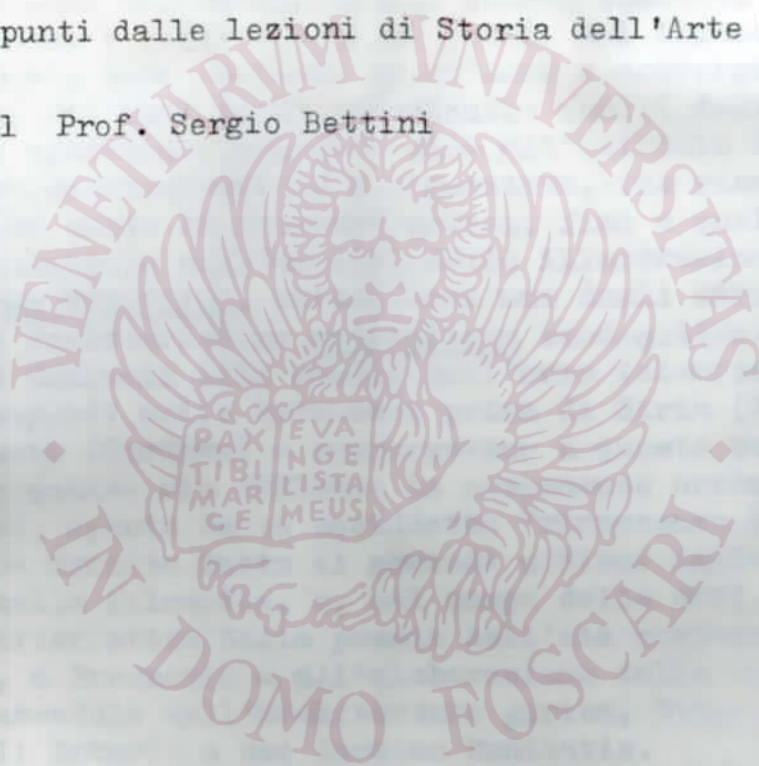


ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - UNIVERSITA' DI PADOVA

Appunti dalle lezioni di Storia dell'Arte Medioevale

del Prof. Sergio Bettini



Anno Accademico 1973-74

PRESENTAZIONE DEL CORSO

Il corso monografico di Storia dell'Arte Medievale di quest'anno tratterà del gotico internazionale - cioè di quella sorta di estate di S. Martino dell'arte gotica, fiorita quando, almeno in Italia e specie a Firenze, si stavano già diffondendo gli spiriti e le forme del Rinascimento. Riguarderà specialmente le opere della nostra terra, e in modo ancora più particolare di Verona, che fu la città dove cotesta nuova e peculiare fase del gusto artistico si produsse con qualità e fascino suoi propri, per la fusione, che ivi avvenne con maggior coerenza che altrove, del disegno nordico con la, chiamiamola, monumentalità (ma cercheremo di chiarire e di articolare meglio questo concetto) della tradizione italiana: e portò alla alta poesia del Pisanello.

In questo modo verranno quest'anno a convergere i risultati di più d'uno dei miei corsi precedenti: quelli dedicati alla nascita della cattedrale gotica - cioè all'iniziale determinarsi delle strutture architettoniche e figurative, che rimarranno poi fondamentali per tutta la stagione gotica; fino a quello, dell'anno passato, incentrato sull'analisi delle illustrazioni degli Erbarii e dei Tacuina Sanitatis, intese come uno degli strumenti di elaborazione del caratteristico naturalismo tardogotico. E in fondo anche i corsi dedicati allo studio dell'arte islamica - specie quella degli Omayyadi nelle loro sedi prima di Siria (Damasco) e poi dell'Andalusia (Cordova) - convergevano a questo scopo: giacché abbiamo visto quanto sia efficace la componente araba in tutta la cultura europea, specie dalla cosiddetta "rinascenza del XII secolo" in poi, cioè durante tutto il periodo gotico: nelle scienze, nella medicina, nella filosofia, e, nel campo delle arti, da una certa tematica caratteristica della poesia dell'età cortese - fino a Dante, a Petrarca, a Boccaccio - all'elaborazione della crociera di ogive, segno fondamentale dell'architettura gotica, fino alla pittura, appunto, degli Erbarii e dei Tacuina Sanitatis.

L'interesse per l'arte del tardo Medioevo (fino allora piuttosto trascurata, per l'assertivo prestigio della rivoluzione del Rinascimento pressochè contemporanea) sembrò risvegliarsi da noi soprattutto una ventina d'anni fa, in occasione di grandi mostre che si tennero, a non molta distanza l'una dall'altra, a Milano nel 1957 ("Dai Visconti agli Sforza"), a Verona nel 1958 ("Da Altichiero a Pisanello") e infine, nel 1962, a Vienna ("Die Kunst Europas um 1400"). Fu appunto da quegli anni, e in quella occasione che anch'io mi impegnai in questo studio in modo specifico (non, voglio dire, come storico e critico dall'arte del Medioevo "in generale", quale dev'essere chiunque sia tenuto a giustificare il fatto che di questa materia, discorre ex cathedra). E allora m'accorsi di quante e come larghe fossero in questo argomento le lacune, che ancora rimanevano da colmare - o almeno da ridurre -. Specialmente dal punto di vista critico. Sotto questo aspetto il vecchio libro (1895) - che poi era un lungo, lunghissimo articolo dello "Jahrbuch" di Vienna (XVI) - di uno dei miei maestri, viennese

appunto, Giulio von Schlosser - bene tradotto in italiano e intelligentemente presentato da Gian Lorenzo Mellini (ediz. di Comunità, 1965), col titolo L'arte di corte del secolo XIV - il titolo originale completo è: "Ein veronesisches Bilderbuch und die hōfische Kunst des vierhundertster Jahrhundert - rimaneva ancora, malgrado tutto, valido, specie per chi non s'abbandonasse alla consueta, quanto stupida, pignoleria, di coloro che rimproveravano ad un testo di quasi un secolo fa di non essere in ogni suo punto "aggiornato", specie se su particolari infine d'interesse marginale e quasi soltanto scolastico.-

Ma è significativo, che Schlosser iniziasse il suo discorso con una presentazione del Tacuinum Sanitatis della raccolta del castello di Ambras, passato poi al Kunsthistorisches Hofmuseum, e oggi alla Biblioteca Nazionale (Ser. nova ms. 2644) di Vienna. Si tratta di un testo, scritto da un medico arabo del secolo XII, Albochasim (Alucasis, Alu-Casan-Chalaf) di Baldach (autore anche di un apprezzato manuale di chirurgia il che non è senza significato), illustrato da miniature di scuola veronese della seconda metà del Trecento. Il che del resto è confermato dal fatto ch'esso, tra le sue illustrazioni, porta quella di una bandiera, che è riconoscibile come quella del comune di Verona prima della conquista veneziana (1405), e lo stemma della famiglia veronese, dei Cerruti. Concludeva Schlosser: "Da queste osservazioni si conclude che il nostro manoscritto ha avuto origine a Verona al tempo degli ultimi Scaligeri". - Che è un dato, credo, incontestabile. - Altre note aggiungeva Schlosser, una con particolare vigore e con indignata meraviglia perchè per es. dal codice era stato asportato (ne' si è più ritrovato) il folio 102 che rappresentava il Coitus - quasi che anche questa non fosse una delle funzioni umane - anzi d'ogni essere vivente, da un certo grado della scala zoologica in su -; e la più importante, la più vitale, letteralmente, perchè assicura la continuità della specie; e, com'è noto, alla natura interessa più la sopravvivenza della specie, che non quella degli individui.- Schlosser ad ogni modo, urtato da quella mutilazione che attribuiva ad un tartuffe (una categoria di persone evidentemente non estinta a tutt'oggi, specie in Italia) rincarava, sempre più indignato: "molti codici e manoscritti preziosi sono stati danneggiati per questa ragione..." Dove forse ci sarebbe lo spunto per un abbastanza facile capitolo di "sociologia dell'arte", dedicato all'indagine sull'azione repressiva di certi tabù sulla fissazione, l'accettazione, infine - come in questo caso - l'espulsione di determinati "tipi" iconografici. Evidentemente nel Trecento (il codice Ambras è press'a poco contemporaneo al Decamerone del Boccaccio) questa repressione verso tutto ciò che ha che fare col sesso non aveva ancora (o non più) azione determinante.-

Ma a noi, in queste lezioni, l'episodio interessa da un altro punto di vista. Insomma possiamo domandarci: perchè e come una rappresentazione siffatta sia stata inserita in un Tacuinum Sanitatis, cioè in un testo che in origine è un libro di "semplici", una raccolta di piante "officinali", medicamentose, quali sono, o si credono, utili per curare le più svariate malattie del-

l'uomo.

Schlosser s'è indignato per la mutilazione del codice, ma non s'è posto questa domanda, che ha la sua importanza. Chi di voi ha seguito il mio corso dell'anno passato, sa che l'elaborazione di erbarii siffatti ha una tradizione lunghissima, una storia secolare; la quale, a non voler retrocedere troppo nel tempo, si può far risalire almeno ai trattati di "materia medica" alessandrini, codificati infine in raccolte quali quelle, famosissima ed esemplare per tutto il Medio evo, tanto cristiano che islamico, di cui la più nota è quella scritta ed illustrata per Giuliana Anicia, nel secolo VI della nostra era. La loro vicenda, nel Medioevo, si può ricostruire non tanto nell'ambito della storia dell'arte - nel quale è solitamente trascurato, o considerato marginale - quanto della storia della medicina: si vedranno allora codesti Erbarii comparire, per quel che riguarda l'Italia, nella famosa scuola salernitana; poi alla corte di Federico II e di Manfredi; ma l'esemplare per ogni verso più bello e più vivo sarà eseguito qui a Padova, intorno al 1390: si tratta, come sapete del "Libro agregà de Serapion" (o "Erbario Carrarese") scritto e dipinto per Francesco Novello da Carrara e conservato oggi, dopo varie peripezie, al British Museum di Londra (curiosamente, non considerato da Schlosser).- Ne ho parlato a lungo l'anno passato e normalmente preferisco non ripetermi, anche se il mio uditorio non è in buona parte il medesimo - ma talora è necessario se non altro per riprendere il discorso. Coloro di voi che avvertiranno, in queste prime lezioni, un'eco di cose già da me dette, le accolgano a titolo di ricapitolazione, che non è mai inutile. Ne parlai non solo per l'eccellenza dell'esemplare, ma anche perchè esso è, tra quanti ci sono noti, quello dove s'afferma una rappresentazione decisamente realistica del mondo vegetale: codeste piante non sono più deitòpoi - delle figure tramandate e riportate più o meno pedissequamente - sono figure di piante della flora locale, padovana, che l'illustratore si scelse nei campi, nei giardini, o - le più rare - nell'Orto botanico già allora ^{esistente} qui a Padova, sebbene naturalmente non con la forma attuale; e le riprodusse, le disegnò e le dipinse quanto più fedelmente gli fu possibile. Noi possiamo dunque riconoscere qui una delle componenti, solitamente trascurate, del cosiddetto realismo tardogotico. Quando vediamo gli sfondi, o anche il terreno di certe pitture, per dar un solo esempio massimo, di Pisanello, costellati di aquileghe o di altri fiori e piante, dipinti con una precisione meticolosa, sappiamo da quali repertorii essi derivino, non solo per il soggetto, ma anche per l'acutezza e la puntualità della loro visione "ravvicinata". Naturalmente, anche le figure di animali - cavalli, cani etc. - presentano caratteristiche analoghe: come dimostrano per es. le raccolte di disegni di Giovannino de' Grassi, e come sicuramente avremmo constatato anche nel codice Carrarese se esso fosse stato completato dalle sezioni - previste del resto dal testo di Serapione, un altro arabo - riguardanti il mondo animale e il mondo minerale, che vi mancano invece, e non credo perchè siano andate perdute, ma perchè non furono eseguite: questo magnifico libro rimase interrotto, probabilmente in relazione alle tragiche vicende della stessa dinastia carrarese sul

lo scorcio del secolo, e fino alla distruzione definitiva della conquista veneziana di Padova agli inizi del Quattrocento.

Si tratta dunque di aspetti di un atteggiamento tardogotico verso la natura, il mondo, più in generale, l'esperienza. Il codice Ambras oggi alla Biblioteca Nazionale di Vienna, studiato da Schlosser quale introduzione al saggio sulla Höfische Kunst o arte di corte, appartiene tuttavia ad un'altra classe di libri, che pure abbiamo studiato l'anno passato: quella dei Tacuinum Sanitatis propriamente detti. Ciò che distingue questi dai Erbarii (tipo Dioscuride, per intenderci) è che in questi gli "esseri" della natura (animali, piante, pietre) la cui utilizzazione a scopo di salute da parte degli uomini e soprattutto dei medici rimaneva in quelli in qualche modo prevista ma non dichiarata (la "funzionalità" di codesti repertorii non è del tutto comprensibile senza il loro inserimento nell'insegnamento in atto della medicina nelle Università medievali), sono trasferiti nel campo di una più larga, massa "specialistica" esperienza: divengono eventi delle "opere e giorni" degli uomini, nella loro vita corrente. E quindi in essi ritroviamo sì i fiori e le piante e gli animali "realisticamente" rappresentati; ma li vediamo sempre riferiti a concrete scadenze del tempo della vita umana: non vi sarà, per esempio, l'immagine degli spinaci come singola pianta spiaccicata in un erbario; ma la raccolta degli spinaci: una bella donna, entro un hortus conclusus, la quale, lasciati per un momento i lavori propriamente domestici (infatti ha ancora in mano la conocchia col fuso) si dedica, circondata da colombe che si posano anche sulle sue mani, alla raccolta degli spinaci che crescono esuberantemente nel suo giardino). E così via per altre "ricolte". Naturalmente, questa tematica della umanizzazione dell'estraneità della natura attraverso il lavoro in senso specifico (cioè di operazione umana congiunta soprattutto sulla terra) è ben anteriore alla civiltà: risale com'è noto all'antichità almeno ellenistica ma specialmente romana anche nelle sue scansioni caratteristiche (le stagioni dell'anno coi lavori adatti a ciascuna di esse; i mesi, i mestieri e così via: basti pensare a certi mosaici pavimentali romani per es. di Antiochia; alle scene "di genere" rappresentanti il mestiere del defunto, il forno, la bottega etc. scolpiti in innumerevoli stele funerarie romane) e tutto questo repertorio viene riassunto dall'arte romanica, dalla quale il gotico infine l'accoglie, dandogli un particolare accento, che appunto cercheremo di precisare quest'anno.

Ecco dunque, ad ogni modo, che nel Tacuinum Sanitatis di Vienna, trova posto legittimamente anche quella rappresentazione di cui dicevo all'inizio: anch'essa fa parte delle opere e dei giorni dell'uomo e della donna. Io vi ho accennato non certo per quanto essa può aver avuto di drolatique (è ovvio pensarla piuttosto "esplicita"); ma perchè ci apre uno spiraglio per scoprire una delle facce della civiltà gotica, del resto rivelata anche dagli erbarii, dai bestiari etc.: quella del "realismo": qui noi vediamo il rapporto fondamentale maschio-femmina rappresentato nella sua forma più pregnante e più chiara. Ed è importante sottolinearlo proprio perchè si contrappone all'"altra faccia" del gotico: quella che ci presenta la donna angelicata, purissima, irraggiungibile, sognata;

la donna della poesia cortese appunto, la donna infine di Dante e di Petrarca. L'amore per questa donna è già romantico; anzi dobbiamo riconoscere che è in questo momento, che nella civiltà europea nasce e prende forma la Weltanschauung che si dirà poi romantica. Tutti i temi che rivivranno più tardi (in particolare nell'Ottocento, ma poi anche quasi fino ai nostri giorni -- fino a che avrà vita appunto il romanzo come genere letterario --) sono già presenti nella poesia, e nell'arte, dell'età cortese: ne ho evocati alcuni l'anno passato (cercando anche qui di metter in evidenza la troppo trascurata componente araba), e vi ritorneremo almeno alla fine del corso, che si concluderà con l'interpretazione -- e, sperabilmente, con la visione diretta -- dell'ultima opera, con ogni probabilità -- rimasta infatti non-finita -- del Pisanello. Si tratta, come tutti sanno, del ciclo grandioso di affreschi (copre tre pareti d'uno sviluppo di circa 30 metri, per più di 4.50 d'altezza) dipinto dal Pisanello nella cosiddetta "sala dei Principi" della reggia dei Gonzaga a Mantova: una pittura rimasta occultata per mezzo millennio, ritrovata in questi ultimi anni sotto gli intonaci dal sovrintendente Paccagnini ed esposta al pubblico non più di un anno fa (autunno 1972). E' stato, in effetti, uno dei recuperi più importanti e più sensazionali che mai siano avvenuti: ne ripareremo. -- Quel che importa, per ora, anticipare, è che questo ciclo grandioso è in realtà un romanzo cavalleresco in pittura: anzi è sicuramente l'esemplare più maturo, più ricco -- oltre che, artisticamente, più insigne -- di un "genere" siffatto, che tutta la storia dell'arte conosca. E traduce in disegni e in colore episodi del ciclo cavalleresco -- particolare, delle avventure dei cavalieri erranti -- più ricco, più misterioso, e insieme più tipico, per molti aspetti, di tutta questa produzione: il ciclo detto della matière de Bretagne, cioè delle avventure dei cavalieri di re Artù o della tavola rotonda. Il quale in ogni caso, almeno dal Duecento in poi, era diffusissimo nelle corti europee ed anche italiane, letto continuamente soprattutto dalle dame (ricordate la Francesca di Dante: "Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancillotto, come amor lo strinse...."), in particolare nella biblioteca del marchese Francesco I Gonzaga a Mantova ne esisteva almeno un esemplare -- al quale, presumibilmente, Pisanello si ispirò: e cercheremo di chiarire per quali ragioni; soprattutto le ragioni per cui il pittore, tra le infinite avventure dei cavalieri erranti di re Artù, scelse quelle, non tanto di Lancelot -- il personaggio forse più amato per le sue debolezze umane, e soprattutto la sua passione (ricambiata: il "disiato riso") per la moglie del suo re, Ginevra, o di Perceval o del troppo "esemplare" Galaad; ma di un proud'homme abbastanza ambiguo, quale Tristano. Vero è che tutte le avventure di codesti cavalieri erranti si somigliano sia per la loro vicenda che per l'"ambiente" nel quale accadono, che è poi il "teatro" della matière de Bretagne. Come probabilmente saprete dai vostri corsi di filologia romanza o di storia della letteratura francese, i cantastorie (chiamiamoli così per il momento) designavano con queste parole -- per distinguerle dai pure correnti romanzi riferiti all'antichità, o da altri romanzi i cui protagonisti erano francesi -- dei lunghi, interminabili racconti meravigliosi, per convenzio

ne associati ad una Cornovaglia, un Paese del Galles, un Inghilterra mitici. Un mondo, è bene sottolinearlo subito, non urbano: non vi sono città che per accidente rarissimo: vi sono foreste sempre e dappertutto (i cavalieri si alzano dalla tavola rotonda, salutano re Artù e, immediatamente si immergono nella foresta) di valli e di riviere, costellati da castelli solitarii e fantastici che compaiono all'improvviso su alture che emergono dalla foresta: uno stranissimo mondo dove i cavalieri errano cercando perpetuamente avventura (anche la Quête du Saint-Graal è, dichiaratamente, un'avventura, sebbene la più importante e risolutiva) talvolta si incontrano non si sa come, e persino duellano senza riconoscersi; ma soprattutto incontrano del tutto inopinatamente degli eremiti, che spiegano loro il senso dei loro sogni, o, cosa ancor più curiosa, delle ardite e sagge donzelle che compaiono d'improvviso, magari nel cuore della foresta, bizzarramente solitarie. - Alcuni dei romanzi bretoni - quello di Tristano e Isotta, per es. - sfuggono per molti elementi a quest'ambientazione così singolare. Ma tutti gli altri vi si piegano, e formano un vasto ciclo, che è appunto quello delle avventure dei cavalieri erranti, i quali ogni tanto ricompaiono - non si sa come - riuniti alla tavola rotonda di re Artù.

Ma di tutto ciò tratteremo più distesamente alla fine del corso. E' frattanto significativo, che intorno alla metà del Quattrocento, quando non solo Firenze ma buona parte dell'Italia anche qui - Padova in primo luogo ed anche Venezia - erano ormai conquistate dall'umanesimo e dal "razionalismo" del Rinascimento, a Verona, Pisanello, in quella che fu forse l'ultima, la più impegnata opera della sua vita, abbia scelto un argomento così profondamente, così tipicamente medievale com'era la matière de Bretagne. Ma, se la nostra non facile e non breve ricerca si ferma qui, noi faremmo, evidentemente, un discorso di carattere "contenutistico". La nostra indagine si dovrà portare sulla struttura stessa del linguaggio pittorico pisanelliano, per articolare un discorso che verifichi, nell'interno stesso di codesta struttura, l'azione di quella poetica dell'avanture - come l'ho definita altra volta - che ha determinato la scelta d'un argomento siffatto - ormai, per l'Italia almeno, "fuori tempo".

Vedremo con l'esame concreto e puntuale dell'opera, che questa ricerca è possibile.

Ma prima, e parallelamente, dovremo dire qualcosa anche di quell'altro polo della cultura pittorica veneta al tramonto del medioevo, che è Padova (Venezia, come sapete, rimane per tutto il Trecento ancora quasi del tutto isolata, almeno in pittura, dalla circolazione europea: affidata si direbbe all'illusione di potersi dare una lingua pittorica propria, diversa da quella della terraferma - dove, a pochi passi dalle Lagune, qui a Padova, Giotto nei primi anni del secolo aveva pure lasciato il suo capolavoro - e invece fedele alla sua propria tradizione medievale, separata da quella dell'Europa e del resto d'Italia, e legata fino all'ultimo a Costantinopoli. Il fenomeno, unico in Occidente, di maestro Paolo Veneziano, pittore di corte del doge Andrea Dandolo: artista squisito ma che, addirittura nella seconda metà del

Trecento, dichiara una maniera pienamente paleologa, non si spiega altrimenti). Nella regione veneta dunque: due poli sono Verona e Padova: la prima, che nutrirà la massima fioritura e non solo in Italia, di pittura gotica internazionale; la seconda che invece respingerà nettamente, con una decisione perentoria e veramente singolare, ogni e qualsiasi seduzione dell'arte tardogotica, quale ormai sullo scorcio del secolo teneva il campo si può dire in tutta l'Europa. Ma non a Padova, dove il grande esempio di Giotto rimase presente e attivo per tutto il Trecento, come una sorta di nume tutelare; dove lo stesso veronese Altichiero non ne resterà immune, e in ogni caso non sarà lui a compiere il passo dal gotico "all'italiana" - cioè plastico, corposo, quasi prospettico, chiaramente pre-rinascimentale - al gotico cortese che usa dire internazionale. Il padovano che avrebbe potuto compiere questo passo - ovviamente Francesco Squarcione, maestro "tecnico" del Mantegna - nelle sue poche e modeste pitture si rivela artista certamente almeno per tre quarti gotico; ma non affatto gotico cortese come per es. uno Stefano da Verona o un Pisanello. E Squarcione del resto insegnava ai suoi scolari Pizzolo, Mantegna, che si vantava di avere "creato" ("mi go fato un omo de ti, Andrea", proclama davanti al giudice, durante la famosa querela col suo allievo maggiore) non certo con le sue pitture ma mostrando loro i pezzi o i caldi di sculture antiche, che aveva raccolto nella sua bottega, seguendo una tradizione padovana secolare - si può far risalire almeno al Duecento - di umanesimo avanti lettera.

Non potremo dunque far a meno, in questo corso, di riconsiderare, da un punto di vista forse inconsueto, anche la pittura del Trecento a Padova. Ed anche per un'opportunità pratica, cioè quella di dar modo a voi di trarne profitto dalla visita di una Mostra, che attualmente stiamo allestendo, e che si aprirà qui a Padova appunto, in Salone, col titolo "L'arte a Padova da Giotto al Mantegna", in occasione del 6° centenario della morte di Francesco Petrarca (come sapete, qui ad Arquà, il 18 luglio 1374). Il quale non fu soltanto un poeta grandissimo, strettamente inserito nella cultura trecentesca padovana e particolarmente della corte dei Carraresi che lo ospitarono; ma fu anche, come vedremo, l'ispiratore di cicli pittorici del grande complesso-castello dei da Carrara. Uno dei quali del resto ce l'abbiamo qui noi, in casa nostra, La Sala dei Giganti, oggi incorporata nel Liviano, è precisamente una di queste sale, completamente affrescata nel Trecento con soggetti dei quali il Petrarca appunto fu il principale ispiratore. Se potete andarle a vedere (vi si accede anche, dall'interno, per la scala della presidenza) vedrete della pittura di personaggi famosi (eroi, "giganti" appunto) che sono cinquecenteschi (ve n'è una probabilmente di Tiziano), ma, nell'angolo in fondo a sinistra, vedrete il ritratto di Francesco Petrarca nel suo studiolo di Arquà). E' una pittura in parte rinnovata, ma, per quel che riguarda la figura del poeta, ancora genuina e trecentesca (opera, io credo, del pittore Jacopo Davanzo, collaboratore di Altichiero): anzi questa è l'unica parte che si sia salvata della decorazione primitiva. E Petrarca vi è ritratto precisamente perchè fu colui che diede con-

Trecento, dichiara una maniera pienamente paleologa, non si spiega altrimenti). Nella regione veneta dunque: due poli sono Verona e Padova: la prima, che nutrirà la massima fioritura e non solo in Italia, di pittura gotica internazionale; la seconda che invece respingerà nettamente, con una decisione perentoria e veramente singolare, ogni e qualsiasi seduzione dell'arte tardogotica, quale ormai sullo scorcio del secolo teneva il campo si può dire in tutta l'Europa. Ma non a Padova, dove il grande esempio di Giotto rimase presente e attivo per tutto il Trecento, come una sorta di nume tutelare; dove lo stesso veronese Altichiero non ne resterà immune, e in ogni caso non sarà lui a compiere il passo dal gotico "all'italiana" - cioè plastico, corposo, quasi prospettico, chiaramente pre-rinascimentale - al gotico cortese che usa dire internazionale. Il padovano che avrebbe potuto compiere questo passo - ovviamente Francesco Squarcione, maestro "tecnico" del Mantegna - nelle sue poche e modeste pitture si rivela artista certamente almeno per tre quarti gotico; ma non affatto gotico cortese come per es. uno Stefano da Verona o un Pisanello. E Squarcione del resto insegnava ai suoi scolari Pizzolo, Mantegna, che si vantava di avere "creato" ("mi go fato un omo de ti, Andrea", proclama davanti al giudice, durante la famosa querela col suo allievo maggiore) non certo con le sue pitture ma mostrando loro i pezzi o i caldi di sculture antiche, che aveva raccolto nella sua bottega, seguendo una tradizione padovana secolare - si può far risalire almeno al Duecento - di umanesimo avanti lettera.

Non potremo dunque far a meno, in questo corso, di riconsiderare, da un punto di vista forse inconsueto, anche la pittura del Trecento a Padova. Ed anche per un'opportunità pratica, cioè quella di dar modo a voi di trarne profitto dalla visita di una Mostra, che attualmente stiamo allestendo, e che si aprirà qui a Padova appunto, in Salone, col titolo "L'arte a Padova da Giotto al Mantegna", in occasione del 6° centenario della morte di Francesco Petrarca (come sapete, qui ad Arquà, il 18 luglio 1374). Il quale non fu soltanto un poeta grandissimo, strettamente inserito nella cultura trecentesca padovana e particolarmente della corte dei Carraresi che lo ospitarono; ma fu anche, come vedremo, l'ispiratore di cicli pittorici del grande complesso-castello dei da Carrara. Uno dei quali del resto ce l'abbiamo qui noi, in casa nostra, La Sala dei Giganti, oggi incorporata nel Liviano, è precisamente una di queste sale, completamente affrescata nel Trecento con soggetti dei quali il Petrarca appunto fu il principale ispiratore. Se potete andarle a vedere (vi si accede anche, dall'interno, per la scala della presidenza) vedrete della pittura di personaggi famosi (eroi, "giganti" appunto) che sono cinquecentesche (ve n'è una probabilmente di Tiziano), ma, nell'angolo in fondo a sinistra, vedrete il ritratto di Francesco Petrarca nel suo studiolo di Arquà). E' una pittura in parte rinnovata, ma, per quel che riguarda la figura del poeta, ancora genuina e trecentesca (opera, io credo, del pittore Jacopo Davanzo, collaboratore di Altichiero): anzi questa è l'unica parte che si sia salvata della decorazione primitiva. E Petrarca vi è ritratto precisamente perchè fu colui che diede con-

sigli, anzi addirittura dettò i soggetti da dipingere. Questa mostra ad ogni modo si aprirà nella primavera dell'anno prossimo; in tempo dunque perchè ne approfittiate per la vostra preparazione.

- - -

Ho fatto il nome di Altichiero. Con Altichiero - il cui momento centrale è l'attività padovana, tra il 1370 e l'80 - siamo, ovviamente, già alla vigilia di quell'estremo autunno, anzi di quel che ho chiamato l'estate di San Martino, del Medioevo. Alla vigilia di quella fase della cultura artistica che, dal Courajod (1) in poi si dice e si continua a dire, malgrado qualche improprietà, del gotico internazionale (il tentativo del Van Marle, seguito dal Longhi di chiamarlo "cosmopolitano" non ha attecchito), che dura grosso modo un cinquantennio, anzi col Pisanello, un tre quarti di secolo. L'aggettivo internazionale denota, nella semantica del nostro linguaggio critico, una latitudine amplissima, che investe - per la prima volta nella storia dell'arte dopo l'internazionalismo tardo antico, tra il IV e il VI secolo, e con ampiezza ancora maggiore, tutta l'Europa.

Il suo fuoco è ovviamente in quell'Occidente europeo ch'era stato la patria del gotico. Ad una considerazione sincronica e con esempi da manuale, ai tempi d'Altichiero troviamo all'opera in Francia, più precisamente a Parigi, Jean de Bruges e Nicolas Bataille, che eseguono tra il 1375 e l'81 la tappezzeria dell'Apocalisse di San Giovanni al Museo di Angers; il fiammingo Melchiorre Broederlam tra il '94 e il '99 dipinge le portelle dell'altare della Certosa di Champmol (Museo di Digione); in Inghilterra circa il '95 si eseguisce il dittico di Wilton House, oggi alla National Gallery; in Catalogna l'inizio dell'attività di Louis Borrassà si pone pure nell'ultimo decennio del secolo, in Germania il politico di Buxtehude di Maestro Bertram è del '79; in Boemia, dopo Teodorico di Praga attivo tra il '57 e il '67, v'è, intorno all'80, il grande maestro del polittico di Trebon (o Wittingau); in Italia, malgrado nella prima metà del secolo vi abbia operato Simone Martini, la cui pittura fu senza dubbio una delle componenti, anzi, sul

(1) Louis Courajod - Leçons professées à l'école de Louvre, II Paris, 1901

piano linguistico tra le maggiori del gotico internazionale, l'onda di ritorno di questo arriva con un certo ritardo; malgrado Michelino da Besozzo dipinga nell'88 gli affreschi (perduti) di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, nulla ci autorizza a credere che il suo stile fosse già, propriamente, gotico internazionale. Tutti coloro, ad ogni modo, si esprimono con una lingua che ha non soltanto una base semantica comune, ma anche connessioni sintattiche largamente affini. E v'è da aggiungere - cosa che non si fa di solito - che cotesto internazionalismo della cultura artistica non domina soltanto l'Europa occidentale e centrale; ma, come ho osservato più d'una volta, penetra anche nell'Oriente europeo; investe la roccaforte di quella grande civiltà ch'era rimasta finallora orgogliosamente e quasi integralmente immune da influssi occidentali: la civiltà bizantina, nella quale la componente gotica è presente nella pittura del 3° periodo aureo, già ai primi del Trecento, nei mosaici di San Salvatore in Chora. E più agisce nei territori marginali del mondo bizantino: nella pittura dei paesi balcanici e danubiani, e nella pittura russa: non c'è dubbio per me che il fondatore della scuola moscovita agli inizi del Quattrocento - un contemporaneo dunque dei fratelli De' Limbourg, in Francia, del Maestro della Veronica a Colonia, di maestro Stefano a Verona, di Michelino da Besozzo a Milano e di Niccolò di Pietro a Venezia - il grande Andrej Rubliov, sia anch'egli, a suo modo in parte, un "gotico internazionale".

Una latitudine, dunque, talmente singolare di cultura figurativa e di gusto, che da un lato assicura alle nostre ricerche uno zoccolo fermo, ma anche tanto generico quanto ampio, dall'altro rende più delicato il problema di caratterizzare puntualmente la specifica filologia delle singole zone in cui cotesto sermo communis s'esprime e si articola.

2. Vi fu un'"arte scaligera"?

Verona - che con Stefano e Pisanello doveva divenire uno dei centri maggiori, forse anzi il massimo in Italia, del gotico internazionale - non sembra tuttavia abbia elaborato in proprio, nella prima metà del Trecento, un linguaggio ed una poetica così insigni. Altichiero ripeto, non è ancora propriamente un "internazionale"; inoltre appare senza una, almeno da noi oggi riconoscibile, determinazione linguistica locale. Che una personalità altrettanto ammirevole quanto la sua: quella di Avanzo (il quale io non credo si possa indentificare nel pittore dello stesso nome Jacopo d'Avanzi bolognese; autore, già nel Quattrocento ingrediente, della Crocifissione Colonna, e ancora mediocre aiuto nella bottega di Jacopo di Paolo a Mezzaratta: cioè dopo che i magnifici affreschi che si attribuiscono ad Avanzo nell'Oratorio di San Giorgio erano coppiuti: se non altro dunque, che per ragioni d'una semplice cronologia comparata) potesse sorgere a Padova è filologicamente comprensibile: visto che tutto il Trecento a Padova è colmo di intense esperienze pittoriche: da Giotto che apre il secolo, ai Riminesi, a Guariento, a Semitecolo ed altri veneziani, a Giusto de' Menabuoi - per tacere dei minori, e dei numerosi altri pittori padovani o forestieri, di cui carte d'archivio e memorie di cronisti hanno tramandato il nome e il ricordo d'opere oggi scomparse. Oppure - per restringerci al solo Veneto, a Treviso, per es., vi fosse nato e cresciuto un Altichiero, basterebbero la presenza e l'esempio di Tomaso da Modena, a quietare le nostre impazienze filologiche. E puranco a Venezia, che dapprima si comporta di fronte all'onda gotica come uno di quei territori marginali del mondo bizantino, cui accennavo dianzi, possiamo agevolmente seguire, dopo la morte di Lorenzo, un moto lento ma continuo ed intenso di "aggiornamento" alle inquietudini nordiche dell'estate di San Martino del gotico (con Niccolò di Pietro, Jacobello del Fiore, ecc.) fino all'approdo di Gentile da Fabriano e di Pisanello stesso.

Verona nel Trecento è certamente un crocicchio di vie ed un crogiuolo di "influenze" diverse; ma non si può dire che per tutta la prima metà - almeno - del secolo, tragga da queste un proprio accento originale. Ancora dopo la metà, l'anonimo polittico con trenta scene bibliche al Museo di Castelvecchio sembra contemperato nel suo impacciato dialetto suggestioni veneziane ancora memorie dell'atrio di San Marco, con la visione degli affreschi di Giusto de' Menabuoi al Battistero di Padova. E non si potrà dire che Turone, questo modesto pittore in bilico tra Venezia e Bologna, e appena sfiorito dal "fiorentinismo" di coloro che il Longhi chiamò "la banda dei fuggiaschi di Viboldone", preluda, anche su un piano elementarmente filologico, la pittura di Altichiero.

Ma prima di arrivare all'esame delle "personalità" conviene scendere a più puntuali articolazioni filologiche. Infatti,

sebbene la filologia sia soltanto la preistoria dell'arte, è ovvio ch'essa sia utile, anzi necessaria: purchè, ben inteso, rimanga nei suoi limiti, nella sua funzione legittima: che è quella di reperire e classificare quei fatti artistici sui quali poi si dovrà esercitare la critica per trasformarli in istoria.

Su quella via compare il primo studio di vera importanza che si incontri, è il saggio di Giulio von Schlosser - il già ricordato "Die höfische Kunst", apparso nel 1895. In esso il compianto maestro della Scuola di Vienna poneva per primo il problema di un'arte scaligera, cortese, cavalleresca: la quale avrebbe avuto il suo centro propulsore appunto nella corte di Cangrande della Scala, e di qui si sarebbe costituita in quel cosmo unitario di cultura artistica, di cui l'ultima e più matura espressione doveva essere l'arte del Pisanello. Sennonchè, questa determinazione dello Schlosser, seppure apparisse, e ancor oggi appaia, legittima e feconda nelle sue linee generali, che riconoscevano l'inegabile carattere, höfisch, appunto, del tardogotico veronese, non risultava sufficientemente sorretta dai fatti, vale a dire dalle opere e dalle personalità degli artisti, proprio per la prima metà del secolo, cioè precisamente per l'epoca di Cangrande e dei suoi immediati successori: è indubbio, come ho avvertito poco fa che l'avvento del gotico-cortese di Verona non avvenga prima degli ultimi decenni del Trecento, seppure voglia mo includervi - cosa non del tutto giustificata - anche la pittura di Altichiero; e che abbia la sua fioritura davvero caratterizzata in senso gotico-cortese soltanto con le opere della maturità di Stefano e del Pisanello: nei primi decenni del Quattrocento, dunque, quando la corte scaligera era già finita, dopo essere stata per circa mezzo secolo, ben lontana, anche culturalmente, da quella dei tempi di Cangrande; anzi in crescente decadenza, e teatro di vicende sempre più torbide e convulse.

La signoria scaligera, com'è noto, raggiunse la sua massima estensione almeno territoriale sotto il successore di Cangrande, Mastino II, cominciò a smembrarsi già dal 1336, rosa tutt'intorno dai Visconti, dai Carraresi, da Venezia, da Firenze: nel '42 era ridotta ai soli territori di Verona e di Vicenza, che pur essi nel 1387 caddero in mano di Gian Galeazzo Visconti, poi dei Carraresi, infine di Venezia, senza che gli ultimi e degeneri discendenti di Cangrande riuscissero più a rimettere piede stabilmente nella loro città. Sicchè si potrebbe concludere che la vera fioritura dell'arte gotica veronese ha luogo proprio quando la signoria scaligera è morta o sta per morire. E del resto, come già vi ho fatto notare, la pittura di Stefano e del Pisanello, e forse anche dello stesso Altichiero, non ha una base linguistica che si possa dire, propriamente, veronese: i supi precedenti filologici sono rintracciabili esplorando in direzione dei quattro punti cardinali, si può dire, molto più che in Verona stessa. Il che non significa, ben inteso, che la corte ghibellina del "gran Lombardo che in sulla scala porta il santo augello" non sia stata (Cangrande tuttavia morì nel 1329) una delle più ricche, più fastose, più colte, più veramente cortesi ed ospitali d'Ita-

lia: basterebbe ricordare che vi fu accolto, pare per tre anni, Dante, che dedicò a quel principe il Paradiso e a Verona lasciò la sua discendenza, attraverso il figlio Pietro; e Giotto, oltre ai numerosi esuli ghibellini tra cui Ugucione della Faggiola, Farinata degli Uberti ecc.; ai rapporti ch'essa corte ebbe con le maggiori d'Italia e d'Europa, favorendo gli scambi anche d'opere d'arte e di artisti. Non tuttavia col Duca di Berry, come qualche studioso par' accennare, se non altro per ragioni di cronologia: perchè Jean le Magnifique duc de Berry visse poco meno d'un tre quarti di secolo - morì nel 1416 - dopo il signore di Verona. E' vero che ebbe presso di sé, in funzione di bibliotecario un miniatore venese, Pierre da Verone o Pietro Raponda, ch'egli, insieme col milanese Giovanni Alcherio ed altri che vedremo ebbe tra i numerosi consiglieri artistici per le sue veramente favolose raccolte; ma nessuna indicazione evidentemente si può trarre di qui sul costituirsi di un'"Arte scaligera": questi contatti vanno messi sul conto degli scambi che avvennero, in piena fioritura del gotico internazionale, tra i vari "centri" d'Europa: scambi d'opere e di artisti agevolissimi, poichè quegli artisti parlavano tutti, seppure con intonazioni o cadenze diverse, la medesima lingua. La corte del Duca di Berry fu senza dubbio tra cotesti "centri" uno dei più poliedrici, dei più aperti ad ogni possibile afflusso; e forse non si vide mai una figura più singolare di questo signore, la cui passione per le opere d'arte e gli oggetti belli e di pregio toccò addirittura il fanatismo; lo fece caricarsi di debiti, giunse a fargli trascurare gli affari dello stato, come si trae per es. anche dall'episodio riferito dalla Froissart (nel 1409 egli lasciò, senza riceverla per tre settimane, un'ambasciata inglese a passeggiare davanti al suo castello di Mahun sur Yèvre entro il quale s'era chiuso col pittore-scultore André Beauneveau, tanto forte era "sa fantaisie de tous jours faire ouvrier de tailles et de peinture". E per avere opere nella sua raccolta ed artisti al suo servizio non badava certo da che luogo provenissero (oltre che da varie parti di Francia, anche da varie parti d'Europa); e non rifuggiva dai mezzi più strani pur di trattenerne cotesti artisti con sé: nel 1408 per es. sequestrò nel suo castello di Estampes una ragazza minorene di Bourges, per riservarla ad un pittore tedesco "qui besognoyt pour lui en son hostel de Vincastre" (Bicêtre); fece assolvere un miniatore, Jacquemart de Hesdin, implicato in un assassinio, solo perchè lo considerava artista eccellente. Di più; la passione insaziabile di Jean le Magnifique di raccogliere, accumulare, covarsi gli oggetti preziosi e le opere d'arte nei suoi vari castelli e nelle sue numerose residenze, lo portarono a compiere azioni che oltrepassano i limiti di ciò che diremmo indiscrezione per toccare quelli del furto vero e proprio: come nel caso di quel tabernacolo d'oro, il "Gioiello del monte Calvario", che l'inventario dei beni del Duca redatto nel 1413 dichiara tranquillamente essere stato "prins en la Sainte Chapelle du Palaiz à Paris". Ma avremo occasione di riparlare più a lungo di questo singolare personaggio e della sua splendida corte, che,

raccogliendo opere ed artisti d'ogni parte d'Europa, fu un vero crogiuolo, forse il maggiore nei primi anni del Quattrocento, dell'arte gotica internazionale. Ne ripareremo particolarmente quando tratteremo di quel capitolo di quest'arte, così importante anche per Verona, il quale proprio nei registri del Duca di Berry appare per la prima volta indicato col nome, che poi rimarrà nella storia dall'arte, di ouvrage o ouvrage de Lombardie. Ora conviene esaurire, fin dove possibile, il problema dell'"arte scaligera". Nell'impossibilità, che ho già rilevato, di dare a questa un contenuto concreto (cioè di mettere insieme un gruppo di opere connesse in un ambito di cultura qualificato) nel campo della pittura veronese della prima metà del Trecento, s'è fatto appello alla scultura presente a Verona in questo tempo, e soprattutto a due opere, che contengono brani di valore artistico notevolissimo: le tombe di Cangrande e di Mastino II. Il più deciso assertore di tale "ricorso alla scultura", il Fiocco, scriveva per es. anche nell'introduzione (dal titolo "Arte scaligera") alla ricordata mostra di Verona (p. XIV sgg.) "la nuova Verona nell'arte... con le Arche Scaligere di Cangrande (+ 1329) e di Mastino II (+ 1351) apre il cammino fiorito che da Altichiero arriva, attraverso all'incantevole Stefano, a quel massimo troviero del gusto cortigiano che fu il Pisanello... E' sopra la base fondamentale delle sculture scaligere ... o sulla base delle pitture di Altichiero, che l'arte della città dell'Adige potè per un secolo grandeggiare, come la voce più nostra e più alta del momento fiorito detto internazionale" etc.

Questo generoso tentativo di impostazione storiografica veniva a seguito di precedenti ricerche del Fiocco (1), durante le quali egli aveva prospettato le grandi linee di una "storia della scultura veronese del Trecento", che giova riassumere. Egli accoglie l'opinione già espressa dal Baroni ed ormai condivisa si può dire dalla totalità degli studiosi, che le due Arche Scaligere, di Cangrande e di Mastino II, siano state eseguite entrambe a poca di stanza di tempo, vivente lo stesso Mastino II, che certo provvide ad erigere la sua tra il 1340 e il 1351, anno della morte. Attribuisce la prima Arca ad un "Maestro della tomba di Cangrande": un veronese il quale si sarebbe ispirato ad esempi toscani: per il monumento equestre, al Guidoriccio di Fogliano di Simone Martini (2) (intorno al 1328: assunto come termine post quem per l'opera scaligera); mentre nei rilievi del sarcofago "echeggia chiaramente il contorno mistilineo messo in voga da Andrea Pisano, che nel 1330 compiva le bronzee famose porte del Battistero di Firenze". L'Arca di Mastino sarebbe "dello stesso preciso indirizzo e forse dello stesso autore". In mezzo a sculture, veronesi non tradizionali, e ad altre di diversa origine (specie lombarda - campionesi -;

(1) Un libro recente sulle "Arche Scaligere" in "Arte Veneta", IX, pg. 227 sgg.

(2) L'avvicinamento è già in Baroni, Scultura gotica Lombarda p. 32

veneziana: per es. il pulpito di Barnaba di Morano in San Fermo, del 1396, eseguito da Antonio di Mestre, ecc.) cotesto gruppo delle due Arche spicca nettamente per originalità e per forza, e assicura, secondo il Fiocco alla scultura veronese del Trecento una posizione di ugual livello a quella in cui fu posta la pittura dall'opera di Altichiero.

Sull'argomento - in particolare sulla statua equestre di Cangrande - è ritornato poi l'Arslan (1): il quale, dopo aver rilevato anch'egli l'eccezionalità di quest'opera - per la quale egli ritiene sia recisamente da "escludere ... ogni parentela coi monumenti equestri dei Campionesi" - traccia una rapida sintesi della scultura veronese del Trecento: dall'architrave di Sant'Anastasia degli inizi del secolo, alle statue di San Giacomo di Tomba del ventennio subito dopo la metà e via, notando il convergere a Verona e l'intrecciarsi di varie correnti di stile. Ma l'Arca di Cangrande sta a se: in essa, per Arslan - esclusi veronesi e campionesi e veneziani - è da riconoscere "un'opera di mano toscana, o di artista educato in Toscana, intorno al 1330"; e aggiunge, riprendendo anch'egli un accostamento del Baroni: "a chi si preoccupasse di sapere a qual nome sia possibile ricondurre questa tendenza toscana, noi non sapremmo avanzare altro che quello di Andrea Pisano".

Che un accento toscano risuoni nei rilievi dell'Arca di Cangrande, e si trasmetta, più o meno puro, ad altre sculture veronesi dell'avanzato Trecento come il paliotto di Santa Maria in Organo e i rilievi dell'Arca di Mastino, è cosa evidente e già altre volte notata; mentre è da escludere - malgrado i compassi mistilinei simili a quelli della porta sud del Battistero fiorentino - l'intervento personale a Verona dello stesso Andrea da Pontedera, se non altro perchè proprio in quegli anni un gruppo eccezionalmente fitto di documenti attesta la continua presenza dell'artista a Firenze-. Nè del resto i rilievi scaligeri rivelano il deciso "giottismo" dell'arte del raffinato scultore pisano delle porte e del campanile. Il carattere toscaneggiante di quei rilievi si spiega facilmente: se si pensa che, per es. Gano da Siena lavora a Cremona prima del 1318; e, soprattutto, che Giovanni di Balduccio, allievo del grande Giovanni Pisano, doveva essere nell'Italia settentrionale (altar maggiore di San Domenico a Bologna) già prima del 1330, e probabilmente nel 1334 fu chiamato a Milano (dove rimase presumibilmente fino alla morte: certo fino al 1349) da Azzo Visconti -. A volerci fermare su particolari, per me di scarsa importanza - ma altri vi ha fatto caso -: gioverà ricordare che per es. il motivo del compasso mistilineo dell'Arca di Cangrande si ritrova, tipicamente, in opere appunto di Giovanni di Balduccio Albo

(1) La statua equestre di Cangrande, in "Miscellanea Mistro-rigo" pp. 83 sgg.

netti, già del periodo fiorentino (per es. nella formella con un Profeta della Raccolta Murray, Firenze, e in quella con la Caritas della Galleria Lichtenstein di Vienna, legate alle sculture della tomba Baroncelli in Santa Croce) e poi, con disegno del tutto identico a quello della tomba scaligera, nell'architrave - tra l'altro, firmato dall'artista e datato 1347 - del portale di Santa Maria di Brera, a Milano.

Accettata - come mi sembra per tante ragioni ragionevole - l'ipotesi già del Baroni e poi del Fiocco, che il mausoleo di Can grande sia stato eretto dal successore, non si vede dunque perchè non si possa pensare ad una precoce azione dello stesso Giovanni di Balduccio sull'esecuzione dei rilievi delle arche, tanto di Can grande (ma qui rimane, di originale, pochissimo,) quanto di Mastino. E che cosa, infine costringa davvero a respingere con tanta sicurezza e decisione l'attribuzione a Giovanni da Campione e aiuti (diciamo all'"impresa Giovanni da Campione") dei rilievi di coteste arche? Non s'era lasciato imporre Roberto Longhi - ancora una volta d'una acutezza di giudizio semplificatrice -, il quale non ha temuto di affermare: (Catalogo Mostra di Milano XXV)"...la scultura lombarda o "campionesa" con l'estro bizzarro ed esotico di Giovanni da Campione aveva frattanto dato l'avvio a quei miracoli di immagine e realtà che cresceranno nelle Arche Scaligere di Verona - dove è il più grande scultore del secolo negli altorilievi dell'arca di Mastino II -" Ciò che ha messo in imbarazzo gli studiosi, è stata in realtà l'eccezionalità della statua equestre di Can grande; e soltanto di questa. Il rimanente delle sculture scaligere, specie di coteste due arche, costituisce un gruppo abbastanza omogeneo: giacchè anche la figura giacente di Can grande, oltre s'intende le due di Mastino (tutte evidentemente della stessa mano) derivano da quel grande esempio: già l'aveva notato il Baroni a proposito dell'arca di Mastino "edizione riveduta ed ampliata del Can Grande" ... "tale imitazione è maggiormente palese nella fermissima bloccata statua giacente ... Quanto alla statua equestre (di Mastino) che si erge al sommo della piramide, essa ha tutta la durezza di una replica non più sostenuta da una sottile eleganza lineare, ma macchinosa e rugginosa di grevi ferramenta gitate sul malcerto manichino.. etc.". E invero, ripeto, il complesso delle due arche, fatte eseguire da Mastino II prima della metà del secolo, probabilmente nel decennio tra il '40 e il '50, rivela omogeneità di cultura e può benissimo essere posto sotto l'insegna della "impresa Giovanni da Campione": impresa che, tra i numerosi tagliapietra affiliati, ne aveva senza dubbio taluno particolarmente sensibile agli apporti pisani - specie di Giovanni di Balduccio che, come s'è visto, era in terra lombarda ormai da un decennio e più -. Al maestro maggiore - ed imprenditore - vale a dire allo stesso Giovanni da Campione - (a proposito del quale è da rammentare la non trascurabile opinione del Meyer - Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento, ch'egli avrebbe collaborato con Giovanni di Balduccio nell'arca di San Pietro Martire) andranno assegnati col Longhi, i celebri rilievi dell'arca di Masti-

no: così decisamente lombardi da preludere, con tutta evidenza, ai gruppi di Palazzo Ducale a Venezia (Adamo ed Eva; Ebbrezza di Noè, etc.) opera certa di lombardi della cerchia di Matteo Raverti.

Sembra dunque molto probabile che Mastino II, venuto in animo di dedicare al suo grande predecessore, Cangrande, ed a se stesso ancor vivo nel sacrum di Santa Maria Antica i mausolei degni dell'importanza attribuitasi, si sia rivolto all'impresa allora più accreditata: quella dei campionesi (egli poteva infine considerarsi signore di mezza Lombardia); quale del resto a sua volta aveva messo a proprio frutto esperienze romane e protogotiche veronesi, particolarmente avvertibili nei portali di S. Maria Maggiore di Bergamo. Le sculture di questi - e s'intende essenzialmente di quello nord - sarebbero a mio avviso linguisticamente immotivate se non le pensassimo frutto di una recentissima, direi immediatamente precedente esperienza veronese da parte del maestro che vi si firma due volte: sulla mensola di sinistra del grande arco del protiro, con la data 1351, e sulla mensola di base della statua equestre di S. Alessandro, con la data 1353. Già aveva notato il Baroni che "il protiro bergamasco deriva immediatamente da quello del duomo di Verona, come provano abbondantemente gli sguanci a colonnine tortili o spinate, a pilastri a spigolo smussato per ricavarvi figurette allungate, e lo stesso ampio schema struttivo a grande arco frontale a tutto sesto con leoni stilofori: tutto ciò in marmo rosso veronese... che ... la vivace cornice con allineamento di animali in caccia è calcata sullo stampo dei fregi che adornano alcune arcate esterne della cripta di San Zeno, creazione di maestro Adamino da San Giorgio etc." Per concludere che l'esperienza romanica veronese va accolta come nucleo formativo dell'arte di Giovanni da Campione. Se poi consideriamo il San Alessandro a cavallo, e lo paragoniamo cogli esemplari lombardi precedenti (per es. con la statua equestre di Oldrado da Tresseno in Palazzo della Regione a Milano, o col San Martino e il mendico del Municipio di Treviglio) ci appare evidente che il cavaliere bergamasco non può discendere, per rami diretti da cotesta "tradizione" romanica lombarda: per eseguirlo, Giovanni da Campione ha avuto manifestamente nell'occhio un altro e diverso esemplare, il quale secondo me non potè essere che la statua equestre di Cangrande della Scala.

I rapporti tra i due cavalli vicini, il veronese e il bergamasco, sono stati del resto notati da tempo e da parecchi; ma interpretati di solito nel senso di uno sviluppo del monumento veronese rispetto al bergamasco: nel Cangrande "per lo più si riconosce un raffinamento formale del motivo suggerito dal "San-t'Alessandro" a cui perciò sarebbe data una certa precedenza cronologica" (Baroni, loc. cit. 51). Io penso invece che il rapporto debba essere nettamente invertito. - Ciò sembra adombrato dallo stesso Baroni quando osserva che, rispetto alle arche veronesi, a Bergamo sembra sia "segnato un ulteriore passo verso l'ar-

ticolazione decorativa intesa a movimentare il piano etc.". E del resto, la stessa cronologia comparata è a favore dell'inversione. Abbiamo visto infatti essere opinione più fondata o più condiziona che le arche scaligere di Cangrande e di Mastino II siano state eseguite pressochè contemporaneamente, vivente ancora Mastino II, il quale certo fece erigere la sua tra il 1340 e il 1351, anno della morte. Abbiamo visto anche che il S. Alessandro di Bergamo è firmato e datato esplicitamente MAGISTER JOHANNES FILIUS MAGISTRUM UGI DE CAMPELEONE FECIT HOC OPUS MCCCLIII: fu fatto almeno tre anni dopo l'opera ordinata da Mastino II a Verona. Credo che da tutto ciò si possa trarre, logicamente, la conseguenza che Mastino affidò all'impresa Giovanni da Campione, nel decennio tra il '40 e il '50, il compito di erigere in Santa Maria Antica la tomba sua e del suo grande zio. La struttura architettonica delle sue arche, le statue giacenti, i rilievi dei sarcofagi e dei timpani, la stessa statua equestre di Mastino sono appunto opera di cotesta impresa: il risultato artistico è, s'intende, più o meno eccellente in ragione delle varie mani di lapicidi o "spaccapietra" che vi collaborarono: alcuni di cotesti sono più tradizionalmente lombardi (romanici); altri si mostrano più sensibili agli apporti gotici, specie tedeschi; altri ancora denotano di aver appreso a loro modo, sia nel disegno che in un certo gusto da orafo, la lezione dei pisani da tempo attivi in Lombardia, specie, s'è visto di Giovanni di Baldaccio - che non è da escludere sia stato, in qualche momento, anche aggregato, alla potente corporazione -; alla mano stessa del grande maestro Giovanni da Campione, nella sua più felice maturità, vanno ovviamente assegnate le parti migliori, e specialmente gli alto rilievi dei timpani dell'arca di Mastino. Compiuta l'opera poco avanti il 1350, l'impresa campionese passò, probabilmente nello stesso anno, a Bergamo: dove nei portali di Santa Maria Maggiore mise a frutto, oltre al materiale (marmo di Caprino) anche, come s'è visto le esperienze formalitesaurizzate a Verona.

Particolarmente il capo impresa Giovanni, autore, oltre che degli altorilievi, del monumento equestre di Mastino II, e delle figure giacenti di questo e di Cangrande, si giovò di quanto aveva appreso e sperimentato a Verona per eseguire, a Bergamo, il suo Sant'Alessandro a cavallo: il quale sarebbe difficilmente spiegabile senza l'esperienza della statua equestre di Mastino II a Verona. Ma questa a sua volta, s'è pure visto, era stata un riflesso del grande esempio del gruppo di Cangrande a cavallo. Se vogliamo quindi disegnare uno "stemma" di derivazione, questo potrebbe essere: 1) statua equestre di Cangrande; 2) statua equestre di Mastino II; 3) statua equestre di Sant'Alessandro a Bergamo.

Penso che già da quanto ho detto apparirà chiaro ch'io non ritengo che la statua equestre di Cangrande sia opera campionese, eseguita contemporaneamente alla costruzione delle due arche veronesi. Il Cangrande a cavallo è per me anteriore all'opera commessa da Mastino, sulla quale senza dubbio influisce; ma dalla quale si stacca nettamente sia per tempo di esecuzione, sia per qualità ed altezza di espressione. Anzitutto mi sembra incontestabile che

esso sia un autentico ritratto del "gran Lombardo", e un ritratto eseguito da vivo. E' difficile, quasi impossibile supporre che un artista, sia pure di eccezionali virtù interpretative ed evocative, e magari con l'ausilio di qualche ritratto in pittura o miniatura (oggi tuttavia inesistente) abbia potuto conferire, a distanza di almeno vent'anni dalla morte del principe, e presumibilmente senza averlo mai veduto vivente, una caratterizzazione così incisivamente icastica non solo dei suoi lineamenti, ma dei suoi gesti del suo "umore" peculiari: giacchè questo è appunto il dato più vistoso, di un così eccezionale ritratto. Lo stesso Arslan (loc. cit. 89-90) descrivendo con parole di ben giustificato entusiasmo la novità, estemporaneità di cotesto capolavoro "che non ha l'uguale in tutta l'arte italiana di quel secolo" soprattutto per la "vivezza umana" del personaggio, deve concludere che l'ignoto artista che l'esegui "forse dimorava da tempo a Verona. Avrò visto, chissà, il signore ad un palio festoso, a una caccia". "Ce n'è abbastanza dunque, per escludere, ancora una volta, ogni parentela coi monumenti equestri dei campionesi, e per accorgersi che siamo qui di fronte a tutt'altro mondo figurativo, assai ben definito, con proprie indiscutibili caratteristiche e, soprattutto, con la coerenza propria della maturità di un notevole, non comune, diciamo pur grande artista; il cui potere di osservazione della natura, dei fatti contingenti, dei moti dell'animo si fa subito stile, e non sembra, si noti, dover tutto e soltanto a se stesso, ma partecipa evidentemente dei frutti di un elaborato linguaggio, di una matura civiltà figurativa".

Siamo d'accordo; e ciò porta, evidentemente, a datare la statua equestre di Cangrande, non già al tempo della costruzione dell'arca - al tempo di Mastino II -, ma ad epoca anteriore, il cui limite estremo non sia molto lontano dall'anno della morte del grande scaligero; il 1329. Giova qui rammentare che già il Meyer - nei suoi studi sulla scultura lombarda (ancora certamente validi nelle loro linee generali, ancorchè ovviamente corretti e da correggersi in molti particolari) usciti negli ultimi decenni del secolo scorso - e particolarmente in Lombardische Denkmäler (pp. 84-85) aveva espresso il dubbio che la statua equestre di Cangrande avesse fatto parte integrante fin dall'origine dell'intero monumento funebre del grande Scaligero. Questo secondo lui, avrebbe avuto in un primo tempo un fastigio di copertura di carattere più ovvio e tradizionale: simile al ciborio che, per es., copre l'arca Castelbarco. La statua equestre sarebbe stata aggiunta in un secondo tempo: presumibilmente quando i resti di Cangrande - che, secondo Meyer all'atto del decesso, erano stati deposti in quello che correntemente si ritiene il sarcofago di Alberto I della Scala, morto nel 1301 - furono trasportati, poco prima del 1350, nel nuovo, più ricco e monumentale mausoleo fatto erigere da Mastino II per onorare degnamente il suo grande zio.

Sebbene questa ipotesi sussidiaria del Meyer non sia - se non altro per ragioni di stile, che fanno ritenere che il sarcofago in parola sia effettivamente quello di Alberto I - accettabile, e infine inverificabile, sta il fatto che la salma di Cangrande do-

vette essere sicuramente deposta in qualche luogo nel sacrum di Santa Maria Antica: non potè rimanere per vent'anni insepolta. E qualunque sia stato il luogo e il modo di cotesta prima espoltura, non è pensabile, data la singolare importanza del signore defunto, ch'essa non avesse un qualche carattere monumentale. La cosa più ovvia da supporre è quindi che la statua equestre facesse parte di quel primo monumento funebre di Cangrande. Questo, con ogni probabilità avrà avuto la struttura architettonica delle tombe a baldacchino o a ciborio: un tipo di tomba di tradizione antichissima (non sarebbe difficile risalire ai suoi incunabuli, ancora nel mondo pre-cristiano), adottato per la tomba più importante dell'intera cristianità, quella voglio dire - vuota - s'intende, dello stesso Gesù Cristo nel Santo Sepolcro di Gerusalemme, e insieme, legato alla ancora più antica tradizione dei mausolei principeschi. Si capisce quindi come esso sia stato ripreso, nel Medio Evo per tombe di principi, o di personaggi illustri a questi equiparati per importanza: per es. nei sepolcri degli ultimi principi normanni e di Federico II a Palermo; o, nell'Italia del nord, nelle tombe dei Doria a San Fruttuoso di Portofino. Si capisce anche - per dare un esempio che abbiamo sott'occhio - che quando nel 1280 i padovani credettero di aver rintracciato le ossa del fondatore della loro città, Antenore, le abbiano poste sotto una struttura a tiburio di questo tipo: la cosiddetta tomba di Antenore, appunto che potete vedere in piazza della Prefettura. Per una estensione di valore pure comprensibile, Bologna eresse nella sua piazza le tombe dei principi-fondatori della sua Università, cioè dei glossatori: la più sviluppata fra coteste, e già con modi gotici: quella di Rolandino de' Passeggeri (+ 1300) è strutturata come un'edicola, con un doppio ordine di colonne, che sorreggono un'alta copertura a piramide: essa appare come il più vicino antecedente - ch'io ricordi, almeno - del tipo architettonico delle tombe scaligere. Se pensiamo che il primo sepolcro di Cangrande avesse una struttura rispondente a questo tipo, non è fuori luogo supporre che il ritratto del defunto a cavallo vi fosse situato sotto l'arcata maggiore del "ciborio" - press'a poco com'è il Sant'Alessandro a Bergamo. E' da pensare che quando poi, circa vent'anni dopo, Mastino fece inalzare il nuovo mausoleo, conservò in esso, sviluppandolo, il "tipo" dell'arca a ciborio: vi è infatti una linea continua di sviluppo in coteste arche successive, nelle quali il "tipo" della tomba a ciborio viene conservato nelle sue strutture architettoniche fondamentali, e soltanto viene articolato, impreziosito, arricchito di elementi decorativi: fino all'ultima delle tombe scaligere, la più fastosa, ma anche la più trita, la più soggetta alla taradogotica "maladizione de' tabernacolini": quella eseguita per Cansignorio da Bonino da Campione e aiuti. - E infine si può facilmente comprendere che Mastino, nell'ordinare il nuovo mausoleo, di forma più grandiosa, più ricca e più "moderna" del suo grande predecessore e zio, non abbia voluto che un così potente e vivo ritratto di questo a cavallo andasse distrutto: ed abbia sollecitato l'impeesa, cui commise l'opera, affinché trovasse la maniera di usufruirlo.

- E, mentre lo schema della tomba, sebbene più adorno, rimaneva quello tradizionale - quello, per intenderci del glossatore Rolando a Bologna - volentieri s'immagina che l'"idea" davvero singolare di servirsi di quel cavallo che avanzava, mettendolo a coronare l'ultimo fastigio, a sommo degli spioventi del tetto del baldachino innalzati fuor di misura a mo' di cuspidi, sia stata una originale trovata dello stesso Giovanni da Campione - che sappiamo essere stato uomo, ed artista, bizzarro ed estroso. S'intende poi che le grandi arche successive, di Mastino e infine di Cansignorio, accolsero e sfruttarono cotesta trovata, che, - per l'eminenza in cui poneva la figura dominatrice dei defunti - dovette andare a genio agli Scaligeri, i quali non peccarono certo per modestia. A conforto di quest'ipotesi sta, oltre a quanto s'è ragionato dianzi, non solo il fatto che l'idea ha appunto tutta l'aria d'una "trovata", d'una soluzione escogitata per accordare elementi pressistenti; ma anche il fatto che il monumento equestre di Cangrande non è scolpito in modo da presupporre una veduta da lontano e dal basso: com'è invece il caso evidente, e già notato anche da altri, della statua di Mastino II (e di quella - quasi gemella - del Sant'Alessandro di Bergamo): eseguita dopo la "trovata" dell'arca di Cangrande e sull'esempio di questa; ma evidentemente secondo un disegno che ne prevedeva fin dall'inizio la posizione eccelsa.

Così impostato il problema, mi sembra lecito concludere che, mentre ogni altra scultura veronese del Trecento risulta classificabile, senza eccessiva difficoltà, nell'ambito d'una o d'altra delle correnti di cultura figurativa (locale, o lombarda, o lombardo-pisana, o infine veneziana etc.) attive a Verona in quel secolo, la sola statua equestre di Cangrande non è invece inseribile in nessuno di cotesti capitoli: anzi si distacca nettamente da ognuno d'essi, non soltanto per la "qualità" eccezionale dell'opera (che va naturalmente attribuita alla singolare forza espressiva di un'eccezionale personalità di artista: come tale, non generalizzabile) ma anche per il carattere di un'estrema coerenza ed assertività, del linguaggio figurativo col quale si esprime. Cotesto carattere è stato riconosciuto, con singolare unanimità, da tutti gli studiosi; ma non ha fatto che accrescerne la disparità di opinioni e il disorientamento. Quest'ultimo, dovuto in buona parte, come s'è visto, ad una duplice indistinzione: quella che ha fatto porre tutte le sculture delle due arche più o meno sotto la medesima insegna, e quella che le ha fatte assegnare tutte all'epoca di Mastino II. S'intende che includendo nel gruppo anche il Cangrande a cavallo, e giudicando con l'occhio soprattutto ad esso, per le sue qualità eccezionali, si fosse portati a negare, per l'intero gruppo, l'intervento dei campionesi; a postulare l'entità d'una "arte scaligera" a mezzo il secolo, sulla quale il maestro delle due tombe sarebbe stato il massimo quanto anonimo Campione (Fiocco); oppure ad immaginare la presenza a Verona intorno al 1330 di uno scultore toscano o educato in Toscana (della maniera di Andrea Pisano), al quale si dovrebbero non solo i rilievi dell'arca, ma anche la statua equestre di Cangrande. E' tuttavia significativo che l'au-

tore di quest'ultima ipotesi, l'Arslan, nell'intenzione di sorreggerla ovviamente con dati di cultura figurativa toscana presenti nelle sculture scaligere, limiti i suoi confronti ai soli rilievi dell'arca (i cui fiocchi accenti toscaneggianti son, come s'è visto spiegabili con la componete pisana, immessa presumibilmente da Giovanni di Balduccio nella cultura dei tagliapietra dell'"impresa Giovanni da Campione") mentre non porta alcun confronto toscano - nè è possibile portarlo - proprio col brano senza dubbio più insigne, più espressivo, più caratterizzato, più originale - oltre che più vistoso, dell'intero complesso: intendo naturalmente la statua equestre di Cangrande. Per la quale, ripeto, non è possibile istituire alcun utile paragone con sculture toscane della prima metà del Trecento: e non soltanto paragoni puntuali; ma nemmeno di generico linguaggio: essendo chiaro che (per usare categorie generiche e imprecise, ma utili a semplificare il discorso) l'"idealismo" formale dell'arte trecentesca toscana non solo degli scultori eredi di Giovanni Pisano, ma anche di pittori senesi come Simone Martini (il Guidoriccio già evocato ma con riserva dal Baroni, loc. cit. pag. 52): "caso mai un articolato senesismo tipo Guidoriccio da Fogliano, rimpolpato con la realistica schietta esuberanza vitale dei Giullari di Can Grande") (e ripreso con maggior decisione dal Fiocco - loc. cit. es. "Arte Veneta" IX, 229 -) è toto coelo diverso dal "naturalismo" puntuale, acuto, improvviso di questo singolarissimo ritratto.

Il quale anzitutto è, malgrado certe desinenze, di struttura ancora fondamentalmente romanica; ma non certo romanica veronese, e nemmeno, più generalmente, italiana. Di qual "nazione" sia stato cotesto grande e anonimo scultore ci è impossibile precisare e in fondo è di scarsa importanza. Più utile invece è cercar di riconoscere da quale cultura il suo linguaggio, il suo stesso atteggiamento - quasi espressionistico - di fronte ai dati dell'esperienza, discendano. E mi sembra abbastanza chiaro che cotesta cultura è quella del grande romanico tedesco: del Duecento tedesco. La corrente di stile che approda al cavallo di Cangrande, allo Zackenstyl dei lembi tagliente, come lamine metalliche che s'accartocciano, della bulinata gualdrappa: all'instabilità del piglio fermato dallo scatto del gesto, allo stesso sorriso (poco meno celebre di quello della Gioconda) del cavaliere, è quella che parte non solo semanticamente dal famoso cavaliere di Bamberg (intorno al 1235), trapassa, circa un vent'anni dopo, nel primo monumento equestre del medioevo: il cavaliere di Magdeburgo, e nelle sculture di Bassenheim (dove il San Martino a cavallo ha già la forza icastica del Cangrande).

Come è stato giustamente osservato (1) "a questi grandi scul

(1) R. Longhi, *Arte Italiana e Arte tedesca: Romanità e germanesimo*, 218.

tori di Germania, dopo il talento complesso, e di cultura fin troppo variabile dell'Antelami, noi non possiamo contrapporre, o forse aggregare, ma in tono un pò minore, che i maestri lombardo-lucchesi del San Regolo o del San Martino: poco più tardi, alla pari, soltanto Nicola Pisano. Ma non basta: chè, subito accanto, ancora in Germania, scoppia per dir così il genio del cosiddetto Maestro di Naumburg; forse il più grande, certo il più nuovo scultore del Duecento".

Altre osservazioni giovano al nostro problema. Paragonare il maestro di Naumburg con Giotto "può valere soltanto per la scala della grandezza, ma egli parla in lingua ormai diversa, da lui stesso inventata e di una tale inedita aderenza a un naturale schietto e grandioso da cader fuori del tempo..." "Con un senso di presa sulle cose, sui gesti e i sentimenti poco meno diretto, Giotto pensa tuttavia che ad essi occorra dar norma, calibrarli entro la scatole mimiche degli affreschi, e lasciare che la regola dia non più che l'allusione di un destino drammatico che li trascende ed appunta, "goticamente" oltre il limite. Il metodo insomma è già, analogicamente classico e formale, il fine alluso è medievale". La stessa fondamentale differenza di sentimento e di lingua, che divide il maestro di Naumburg da Giotto, separa la statua di Cangrande dall'opera degli scultori italiani in genere e toscani in specie, e tanto più, se la loro lingua è colta e impreziosità, come quella di Andrea Pisano. Lo scultore del ritratto equestre del gran Lombardo è l'ultimo, forse, di cotesti grandi romanici tedeschi. Il sorriso di Cangrande ha lo stesso timbro di quello di Reglin da (e già delle Vergini folli di Magdeburgo), la gualdrappa del suo cavallo ha la taglienza delle vesti di Uta, l'onda e la frecciatura del manto di Wilhelm von Naumburg.

Il maestro della statua equestre di Cangrande, sulla fine del secondo decennio del Trecento, è un erede ancora in tutto degno della grande scultura del tardo Duecento tedesco (i lavori di Naumburg durano fino al 1270); è ancora sottratto al doppio pericolo di "un vero troppo indiscreto" o di "un'astrattezza capricciosa e mistificata" cui non sfuggiranno parecchi gotici tedeschi del tardo Trecento: gli scultori del Duomo di Milhausen per es. che fanno sporgere Carlo IV e la consorte dal ballatoio per ringraziare i sudditi dell'applauso. Ma certo la mossa di Cangrande e del cavallo, ancor che trattenuto dal fren dell'arte, è su questa via. E così il riso dello Scaligero è, diciamo, a mezzo, su quella strada pericolosa che porta al troppo vero, all'espressione mimica più incontrollata: sulla strada per la quale "dal riso e dal pianto già altissimi di Bamberg, di Naumburg e di Magdeburgo, si giunge all'incomposto d'ogni errore fisico, al compiacimento nel macabro, nella "Fratze", nella grinta, nei ceffi gratuiti (Longhi)" di tanta arte tardogotica tedesca.

Che un maestro di cotesta "scuola", fosse o non fosse di nazione tedesca, potesse trovarsi alla corte ospitale di Can-

grande, e soggiornarvi, e vedere quel principe vivo sul suo cavallo, e così ritrarlo, non sarebbe cosa da far meraviglia. Già la via della Magna era aperta da secoli per Verona, dove fluiva per così dire con l'acqua del suo fiume, giù per la Venosta e la Val d'Adige. A lasciar gli incunabuli, dopo i longobardi e i carolingi, anco ottoniani: il portale maggiore di San Zeno non aveva forse accolto nei suoi ricomposti battenti, e tutt'ora accoglie, un capolavoro della scultura in bronzo germanica, eseguito a mezzo il secolo XII da artisti magdeburghesi - tra i quali è possibile si ci ingegni a riconoscere Richwin, o Weismuth, o maestro Abraham? - Ed in sculture veronesi del Duecento, specie tardo, e del primo Trecento, già il Meyer - seguito ai nostri giorni dalla De Maffei - ha ravvisato contatti con oreficerie renane; o, per scendere più innanzi nel secolo, nelle rudi sculture da S. Giacomo di Tomba, Arslan ha notato "il raffiorare addirittura... di tipi che rimandano alle sculture del duomo di Bamberg" (statua del portale dei principi e del coro). Nè sarebbe difficile, avessimo il tempo, rintracciare altre vene di metallo tedesco entro il conglomerato, piuttosto eterogeneo dell'arte veronese del pieno medioevo.

Quel che a noi giova piuttosto, per riassumere e concludere questo excursus, è osservare come la postulata entità di una "Arte scaligera" risulti, alla prova dei fatti, inconsistente nel campo della scultura quanto e forse più che nel campo della pittura. Il monumento equestre di Cangrande è rimasto, quanto al maturarsi d'una cultura artistica locale, un'eccezione senza seguito: ha prodotto delle imitazioni - a cominciare dal Mastino a cavallo - ma non ha generato un vero sviluppo stilistico. Lo stesso Fiocco, che pur sostiene l'esistenza di una arte scaligera almeno in scultura, deve onestamente rilevare essere "indubitabile che le sculture, da porsi intorno al 1370, del Museo di Castelvecchio, con le altre affini della maniera tradizionale, hanno gli stessi spiriti delle pitture contemporanee di questo maestro mezzo giottesco e mezzo bolognese..." (cioè del Turone), per concludere che "questo non giova gran che per spiegare la nuova Verona dell'arte, la quale con le Arche Scaligere di Cangrande e di Mastino II apre il cammino fiorito che da Altichiero arriva al Pisanello".

In realtà le Arche Scaligere attestano soltanto che Verona, almeno fino a mezzo il Trecento, se fu un interessante crocicchio di influenze, non produsse, nell'arte, nulla di veramente proprio, che potesse, s'intende sul piano filologico, determinare la pur sua e pure splendida fioritura pittorica del più maturo gotico internazionale: tra le vie di coteste influenze quella scendente dal nord era, come prova appunto la statua equestre di Cangrande, bene aperta prima della metà del secolo, anzi preludeva alle maggiori e più feconde aperture che dovevano dar frutto sulla fine del Trecento e nei primi decenni del Quattrocento.

E insomma io non credo si possa accogliere l'idea di una filiazione neppure filologica secondo una genealogia concretabile nello stemma: maestro delle Arche - Altichiero - Stefano - Pisanello. Nemmeno nel Trecento - come in ogni altro secolo del resto - Verona ebbe una sua propria originale e grande scultura. E del resto, pur senza troppo indulgere verso le teorie delle "tecniche dominanti" tutta la storia dell'arte di Verona attesta, che il linguaggio attraverso il quale essa potè esprimersi nel modo più alto, più originale, più coerente, non fu certo il linguaggio della scultura, ma quello della pittura. E come s'è visto, le statue e i rilievi delle due arche non fecero scuola nemmeno in scultura, e nemmeno nella scultura aulica ristretta nell'ambito scaligero: se anche l'ultimo, benchè efferato, dei veri signori di Verona tra cotesti - quel Cansignorio che dilapidò le ultime sostanze della famiglia del comune, per rifare quasi da capo a fondo la città di marmo, onde per lui Verona ebbe il nome di città marmorina - quando volle, ancor vivo farsi erigere il mausoleo nel sepolcreto gentilizio accanto a Santa Maria Antica - dovette ricorrere ancora all'impresa lombarda dei Campionesi e precisamente a Bonino da Campione, il quale, compiuta l'opera più fastosa e teatrale che coerente, con numerosi aiuti tra il 1370 e il 1374, la firmò tuttavia, e controfirmò con parole di curiosa quanto ingiustificata vanagloria. E già eran sulla via di Verona gli scultori veneziani.

Non è dunque possibile far derivare la grande e originale fioritura pittorica del gotico internazionale di Verona da una "arte scaligera" sviluppatasi in loco nel campo della scultura: nemmeno per quanto riguarda il linguaggio del primo dei grandi pittori veronesi, quello che apre la stagione: intendo, naturalmente, Altichiero.

Per darci ragione della formazione - come usa dire - di questo grandissimo artista, sicuramente il maggiore, e non solo in Italia, della seconda metà del Trecento, conviene dunque non rimanere confinati a Verona, ma allargare il nostro sguardo alla vicenda dell'arte trecentesca poco meno che di tutta l'Italia settentrionale, specie in quella che si chiama Padania - ancorchè i suoi centri culturalmente più vivi e più fecondi: Milano, Verona, Padova, non si trovino, propriamente, su' Po. E poichè ho parlato poco fa di scultura, prenderò l'avvio per un discorso meno "archeologico" dall'opera di uno scultore veneziano attivo nei decenni "centrali" del secolo: Andriolo de Santis: avvertendo che, a Venezia nel Trecento (ed anche prima, a partire almeno dal terzultimo decennio del sec. XII) la scultura, almeno nel suo filone "centrale", ha un cammino diverso da quello della pittura: ben poco "bizantineggiante"; solo marginalmente, in casi particolari, nostalgica del gusto e delle forme protocristiani; e invece - a suo modo s'intende - "continentale": romanica e poi

gotica. L'arte dei de Santis - la più importante bottega di tajapiera veneziana del Medioevo, prima di quella dei Dalle Ma segne - ne è la testimonianza più chiara e indubitabile.

3. L'Arte padana a Padova

A proposito del portale di Andriolo S. Lorenzo di Vicenza (1342-'43) - ma il commento sarebbe forse più pertinente per i ritratti dei defunti sulle loro arche per es., quello agli Eremitani o dagli Scrovegni: d'un realismo talmente pungente che il compianto Coletti (1) suppose che i lor volti - e le lor mani - fossero modellati sulle maschere mortuarie - R. Krautheimer (2) ebbe osservazioni, che poi si videro ricorrere frequentemente, specie nelle analisi, divenute sempre più puntuali (e insieme meno "archeologiche") in questi ultimi anni, dell'arte del tempo. Nelle sculture di S. Lorenzo egli saluta l'avvento, anche in Italia, d'uno stile ormai di diffusione europea. " Il contenuto di questa nuova concezione è che la cosa sia rappresentabile artisticamente, nella sua reale essenza. Non è necessario ch'essa si innalzi alla sfera del tipico e dell'immutabile, anzi le cose al di là della realtà si cerca di coglierle come sub-specie della realtà, sempre trasformante si e rinnovantesi Così si rappresenta la realtà anche perchè è brutta, difettosa e decaduta dall'archetipo divino. Nessun periodo è stato così ribelle come il tardo Trecento. Nessun periodo si è opposto a qualsiasi tentativo di ideale e di bellezza; nessuno ha perseguito con tanta passione il brut-

(1) L. Coletti, Il monumento di Pietro di Dante, in "Rassegna d'arte antica e moderna", sett. 1921.

(2) R. Krautheimer, op. cit., 1929.

to per il brutto; mai si sono avute rappresentazioni di persone e di cose brutte come allora....".

Il fatto è, che a noi importa che le persone e le cose siano "belle" o "brutte", assai meno del come, quali che siano, sono fatte visibili: sono poste in essere in una visibilità e che, precisamente, dia ragione del perchè esse sono offerte alla vista, e in quel modo: è questo, che risveglia le nostre inquietudini "estetiche". In quest'ordine, più che bellezza o bruttezza possiamo percepire delle presenze, mute ma sicure e durevoli, oppure evanescenti nel segreto di solitudini inaccessibili, sul punto di liquefarsi nel vuoto. S'intende che siamo noi; è la nostra situazione, la nostra differenza umana che contribuisce a sorprenderle; ma è anche lo "spazio" - che fa di esse sistema -: una scena del mondo, o un'implicazione di scene, dove persone o cose possono ritagliarsi, essere contigue o mutualmente estranee, convergere o disperdersi.

Dopo l'"idealismo", che fino al Duecento aveva semplificato il problema costruendo uno "spazio" astratto, onnicomprensivo, gerarchico, dove ogni larva aveva il suo punto ed il suo momento predisposti all'apparizione, il "nuovo" sperimentalismo ripropone, in una misura che converrebbe indagare (naturalmente in parallelo con le ricerche di prospettiva, di ottica, di filosofia, e più in generale con tutto lo spessore dell'episteme) l'inchiesta sulla spazio-temporalità pittorica: a cominciare, per es., dal valore dell'incorniciatura - che sempre meno è predisposta dalle partiture architettoniche, o di esse ancilla nei polittici, ma sempre più diviene confine di uno sguardo che si apre su uno spazio pittorico, il quale poi tende ad essere uno spazio del mondo -. Cioè: esplorazione e verifica del vissuto; ma come, quest'operazione che avviene nel nostro tempo, ed è formata da puntuali e successive notazioni visuali, potrà essere integrata nell'unità d'una immagine che abbia il significato di un "luogo"? Cose e persone "ritratte" una ad una, si assiepano, si scavalcano, si sovrappongono; si mescolano ad architetture che sono insieme esterne ed interne; le città - come nella visione di Padova di Giusto de' Menabuoi nella cappella Belludi al Santo - sono una catasta, un gioco di cubi talmente serrati, che non v'è modo sicuramente di circularvi. In realtà, il realismo notato da Krautheimer - l'osservazione anche più attenta del vissuto - non può offrire il metodo per una sua rappresentazione unitaria: giacchè questa è sempre (non solo nel Rinascimento), "cosa mentale".

E' osservazione tanto ovvia da sembrare inutile, che i grandi mutamenti nella visione (e nella "tesi") del mondo sono sempre stati preceduti da un grande testo - una sorta di grado zero del proprio tempo, il cui potere rivoluzionario, quando sarà riconosciuto, apparirà superare i limiti di una determinata "cultura". Secondo Engels, Dante "ultimo poeta del medioevo e primo dei tempi moderni", annuncia l'avvento della moderna età borghese.

Il che si può dire anche di Giotto, il quale non è tanto responsabile primo di quel "realismo" (pur usando il termine in accezione lukacsiana), quanto colui che fa della realtà - o meglio esperienza - visibile, una struttura linguistica unificatrice, estremamente connessa, e dunque anche (alla fiorentina) poco condiscendente al "brutto", cioè all'incontrollato azzardo del l'Erlebnis: Giotto, per es., non è un "ritrattista" nemmeno alla maniera di Andriolo, il che non vuol dire che non possa far immagini personalizzate, cui si può dar nome e cognome; ma (come si dice correntemente della ritrattistica greca rispetto a quella romana), egli "idealizza": attenua le asperità del gesto anche fisionomico fino al punto, in cui esse non minaccino di rompere l'equilibrio dei segni che si compromettono in lingua. E compie un gran passo sulla via, che sarebbe divenuta maestra nella pittura europea, della scoperta del "punto di fuga principale", quale codice di unificazione linguistica.

L'equilibrio instaurato da lui si spezza, o meglio si sbilancia, quando il giottismo passa nell'Italia settentrionale, più legata all'Europa - vale a dire all'autentico gotico - Non starò a richiamare ancora una volta (dopo Panofsky, Focillon etc.) quale sia il rielaboratissimo background pseudoarabico pagitico, forzato alla dimensione dell'"entelechia" neoplatonica (ovviamente per tramite del pensiero degli Arabi di Andalusia) della civiltà gotica; e come, nella sua apparentemente efferata formalizzazione (la "summa" scolastica) esso include un nuovo sistema di simboli; una nuova gerarchia di valori; soprattutto, un nuovo sguardo sul mondo. Il mondo sensibile nobilitato come operazione divina (ma anche come mezzo necessario = materiali manufatture, per risalire dal molteplice all'Uno) finisce col rivendicare la propria autonomia: "nell'arte gotica i fiori sono dei fiori reali, i lineamenti umani tratti individuali, le proporzioni quelle delle misure materiali e non dei significati simbolici". (1) Il che ovviamente, mentre dissacra l'universo e insieme lo libera, porta ad una certa "atomizzazione" della sua rappresentazione artistica: come sarà ben chiaro nel tardogotico ("internazionale") del nord, col riemergere in esso di una paratassi dettata dalla "poetica dell'avventure" - della ^{cui} civiltà la Padania è pienamente partecipe, da Milano a Verona - . Milano soprattutto appare il "luogo geometrico" di una abbastanza singolare convergenza di umori (non

(1) J. Le Goff, La civiltà dell'Occidente medievale, ediz. ital. Sansoni 1969, pg. 415.

per nulla Giangaleazzo sognerà infine di divenire un re d'Italia di tipo europeo e sarà il primo a battere moneta col proprio ritratto). In tutta la Padania ritroveremo per tempo il realismo dei giacenti di Andriolo, insieme per es. col gusto per le vesti raffinate e stravaganti - avvertito fino dal 1340 in Lombardia da Galvano Fiamma; sicchè non meraviglia che lo si ritrovi poi in Altichiero e giù fino a Pisanello, ma è già urgente in Guariento -; la presenza generalizzata dei ritratti dei committenti - caratteristica del nord Italia, etc. etc. -. Ma d'altro canto, soprattutto dopo le illuminanti intuizioni di R. Longhi, non è difficile riconoscere che l'andata a Milano nel 1334-36 di Giotto, e poi dei "dissidenti" fiorentini, abbia avuto, sul Trecento di tutta la Padania, un peso determinante: sicuramente, pensiamo, più di quello, precoce, dello stesso maestro, agli albori del secolo, a Padova.

Fu, questo - in un ambiente dove si trascinavano ancora in pittura gli echi d'una maniera importata dal grande miniatore dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana - un avvento folgorante; ma che possiamo credere abbia trovato agli inizi una cultura impreparata a trarne il profitto, almeno linguistico, che ci si aspetterebbe. Sembra certo comunque che, dalla grande impresa della decorazione della cappella dell'Arena, non sia derivata una "scuola giottesca padovana di pittura". Vero è che un'ipotesi abbastanza recente di C. Gnudi (1), rinterzata e articolata da F. Bologna (2), ha posto l'accento su un secondo soggiorno padovano di Giotto: egli sarebbe ritornato qui nel 1317 o poco prima, per impostarvi gli affreschi nel Palazzo della Ragione, il Crocifisso e le pitture dell'absidiola della cappella degli Scrovegni (oltre ad altro, che già avevo collegato ad esse, nel Capitolo del Santo), lasciati eseguire o terminare dalla bottega; e in quell'occasione si sarebbe veramente costituita una scuola giottesca padovana, attiva anche in provincia. Ipotesi attraente, che in ogni caso consente di assestare filologicamente alcuni fatti, per i quali la solita, onnipresente diaspora dei riminesi non finiva di convincere. Non è mio compito discuterla qui; meno ancora di scendere ad esercitazioni attribuzionistiche, quali il più delle volte sembrano aver fine a se stesse, e non fanno storia - anzi neppure filologia - . Quel che mi sembra di poter concludere è che codesto presunto canti-

(1) C. GNUDI, Giotto, Milano 1958, pg. 186.

(2) F. BOLOGNA, Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi, Torino 1969, pg. 76.

re patavino - in verità di non troppo stretta osservanza neppure del "secondo" Giotto assisiense (Cappella della Maddalena) - ebbe vita breve: la sua attività forse non superò a Padova almeno, il secondo decennio del secolo. I frati Eremitani, per esempio, non pare se ne siano giovati: per la pala dell'altare maggiore della loro chiesa, si rivolsero, nel 1324, a Giuliano e Pietruccio da Rimini, che la firmarono (1). Dunque un ordine colto, come quello degli Eremitani, quando decise che la propria austerità (da ricordare la polemica con lo Scrovegno) non poteva andare oltre certi limiti, e conveniva che anche la propria chiesa nata spoglia, ed il proprio convento, fossero abbelliti da pitture, non trovò ad aver sottomano nessun "giottesco" locale, da mettere all'opera. Dovette ricorrere a coloro, che probabilmente passavano per eredi legittimi di Giotto, pur essendo quanto alla "razionalità" della struttura linguistica, in modo per lo meno ambiguo: oppure poi - seguendo un orientamento culturale la cui direttrice era indicata dalla stessa Università - ripiegare su Bologna.

Naturalmente, non riprenderò qui il dibattito della pittura riminese del Trecento, delle sue articolazioni, della sua diffusione - che han dato luogo a distinzioni discordanti - come ovvio - e spesso cavillose - (2) mi sia consentito solo descri

-
- (1) Cfr. A. MOSCHETTI, Studi e memorie di arte trecentesca padovana, III: Giuliano e Pietro da Rimini a Padova, in "Boll. del Museo civico di Padova", 1931. La notizia è tratta da una trascrizione del 1527 della scritta in calce alla pala.
- (2) Rimando a: M. BONICATTI, Trecentisti riminesi, Roma 1963; C. VOLPE, La pittura riminese del Trecento, Milano 1965 (bibliografia). In particolare, per le pitture degli Eremitani; F. ZERI, Una deposizione di scuola riminese, in "Paragone", 1958 (a Pietro con qualche dubbio); F. D'ARCAIS, Un ciclo di affreschi riminesi agli Eremitani di Padova, in "Arte antica e moderna", 17, 1962, pgg. 99-103 (a Pietro); C. VOLPE, loc. cit., pgg. 25 sgg. (a Pietro). Vedi anche la perspicua sintesi del problema in: R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, Venezia-Roma 1964, pgg. 97 sgg.

mere la mia opinione, scusandomi se, per l'economia di queste lezioni, potrà apparire apodittica. E' innanzitutto ovvio per sarebbe, per ottenere i pittori di grido che avrebbero dovuto eseguire l'opera più importante della loro chiesa, gli agostiniani del cenobio eremitano di Padova si siano rivolti ai confratelli del S. Agostino di Rimini; e che costoro abbiano inviato quassù il maestro che aveva dato ottima prova nella decorazione della propria chiesa - la quale del resto ritengo, nelle sue varie fasi (già distinte, in modo che credo conservi ancora parecchia credibilità, dal compianto Coletti) (1) fu veramente la pepinière di tutta la pittura riminese -; accompagnato dal giovane e promettente scolaro. E - per fissare in qualche modo un punto di partenza: - sono d'accordo col Gioseffi, (2) che vede prevalentemente la mano di Giuliano nelle Storie della Vergine nella cappella sotto il campanile nel S. Agostino di Rimini (i suoi confronti col dossale di Urbani - firmato e datato 1307 - ora al Museo Gardner di Boston - mi sembrano convincenti) -. Resterebbe naturalmente, fosse possibile, delineare il percorso stilistico di Giuliano fino alle opere di Padova, dove presumibilmente egli era nel pieno della maturità (nel 1345 era già morto). Nella vicenda complessiva dei due artisti tuttavia, queste opere (3) possono essere assunte quale momento centrale e forse di svolta: in effetti in seguito -

(1) Spec. L. COLETTI, I Primitivi, i Padani, vol. III, Novara 1947.

(2) D. GIOSEFFI, Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate, in "Arte Veneta", XV, 1962, pgg. 11.

(3) Al Museo Civico: Incoronazione della Vergine ed altri frammenti (Ascensione, Crocifissione). Provengono dal convento degli Eremitani, probabilmente dall'antica sala capitolare - adossata alla parete settentrionale della chiesa - dal momento che, su questa appunto, s'è ritrovato qualche altro frammento: "Dalle figurazioni sono rimaste le cuspidi, decorate a trilobo e terminate a triangolo, di tre grandi troni e parte della testa, cinta di aureola, del primo santo a sinistra. Ai due angoli superiori sono due angioletti": A. PROSDOCIMI, Frammento di affresco trecentesco nel vecchio convento degli Eremitani, in "Boll. del Museo civico di Padova", LIII, 1964 (ma pubbl. 1966), I, pgg. 7 sgg.

soprattutto in Pietro s'intende - è ben avvertibile la traccia del soggiorno padovano. (1) Penso in ogni caso che - per quanto si possa giudicare dai modesti lacerti - alla decorazione degli Eremitani abbiano collaborato ambedue i riminesi (il Volpe riconobbe, credo giustamente, la presenza di Giuliano nella Crocifissione); sebbene anch'io ritenga, come la maggioranza degli studiosi, che la parte preponderante sia di Petruccio. Si tratta di pitture innegabilmente guaste: non tanto tuttavia che non si possa dire ch'esse "si caratterizzano per una singolare eleganza di ritmi e per un delicatissimo colorito a morbide lummeggiature", (2) le quali sono appunto le qualità di Pietro.

L'afflusso di modi artistici emiliani - quali del resto, nella miniatura, avevano aperto il secolo (3) - non termina, a Padova e nel contado (4) col soggiorno dei due maestri "de Arimino" nel terzo decennio. Il probabile passaggio di Vitale degli Equi (nella cui formazione d'altronde la componente riminese - Francesco - è ovvia) sulla via di Udine (1348), mentre consentì al bolognese di irrobustire la sua volumetria sugli esempi giotteschi (Longhi), lasciò forse qualche minima e travisata traccia in Padova stessa (5) per es. nei brani dell'affresco riemerso sulla parete nord della navata degli Eremitani, innestandosi peraltro nel tradizionale volgare (non molto inlu-

-
- (1) Vedi il Crocifisso, firmato, di Urbana, e il ciclo di affreschi di Santa Chiara a Ravenna. Secondo TOESCA, *Il Trecento*, cit. pg. 732, n. 260, i nostri affreschi sarebbero "prossimi ai pittori di S. Maria in Porto fuori e di Tolentino".
- (2) R. PALLUCCHINI, op. cit., pg. 98.
- (3) Cfr. quelle degli Antifonari della Biblioteca Capitolare di Padova B. 16, del 1290; B. 14, B. 15, e insomma tutto il gruppo dei sei che il SALMI, *La miniatura italiana*, Milano 1956, pgg. 17-18 giudica vicini alla "maniera di Franco Bolognese operoso intorno al 1310".
- (4) Este (da Galzignano, 1338); Piove di Sacco, etc. Cfr. F. D'ARCAIS, *Gli affreschi della chiesetta di S. Nicolò a Piove di Sacco*, in "Padova e la sua provincia" XIV, 2, febbraio 1968, pgg. 3 segg.: l'indagine naturalmente andrebbe estesa soprattutto a Vicenza, il cui Trecento pittorico è strettamente legato a quello padovano.
- (5) Oltre che in tutto il territorio veneto in senso lato, "dalle rive dell'Adige a quelle del Tagliamento" (R. PALLUCCHINI, op. cit., pg. 102).

stre) locale, derivato - chi accolga l'ipotesi Gnudi-Bologna richiamata dianzi - dal giottismo di "seconda ondata" diffuso a partire dal secondo decennio. Dovremmo essere intorno alla metà del secolo, negli anni stessi in cui anche Tommaso da Modena s'era trasferito nel Veneto. (1) Ed anche di Tommaso, o almeno d'un pittore a lui affine, s'è voluta vedere la presenza a Padova per es., in una figura di sant'Agostino su fondo azzurro, riaffiorata, nel corso dei recenti lavori, in una delle stanze superiori del chiostro degli Eremitani).

4. Guariento di Arpo

E in ogni caso su questo zoccolo di cultura artistica - giudicando da quanto è pervenuto fino a noi (2) - che si costi

- (1) La sua prima presenza, documentata, a Treviso, ha la data del 9 gennaio 1349 (quasi sicuramente per eseguirvi gli affreschi in Santa Caterina).
- (2) La quantità di pittori operosi a Padova nel Trecento - dei quali conosciamo i nomi, ma non, per il 90%, le opere - è davvero notevole: una lista completa occuperebbe pagine intere. Riferiamo (quale esempio molto parziale) quelle elencate già da A. FLORIA (1878) (ma vi son poi gli elenchi del Gennari, quelli del Ms. Monterosso; indicazioni numerose negli spogli, specie del Samia, etc.): Pietro di Sacco, Giovanni di Nascimbene dei Raini (docum. 1341 e 1363), Simone della contrada di S. Leonardo (1348), Daniele di Giovanni da Vicenza, Zuliano di Domenico, Albertino di Viviano, Jacopo di Tomasino, tutti e tre di Venezia (1340), Rinaldo di Domenico (1359), Nicolò di Gerardino (1360), Bartolomeo di Prosdocimo (1367), Guido di Guidotto, Giovanni di Jacopo, Bartolomeo di Giovanni dei Raini (1374), Marco di Paolo Veneziano (1375), Giovanni Todeschino (1376), Albertino di Nicolò dalle Targhe (1377, 1382, 1392, 1402), Jacopo di Lorenzo da Monselice (1384, ricordato anche più tardi come "magistro"), Cecchino della contra' di S. Biagio (1389),

tuisce la scuola padovana del Trecento: della quale la "figura centrale" e più eminente, è Guariento. Il cui punto di partenza è senza dubbio l'arte di Giuliano e di Pietro da Rimini (nel 1338 egli è già chiamato maestro (3), si sarà dunque formato nel decennio antecedente; e potrebbe non essere fantasia pura, ch'egli nel polittico Czernin - 1344 - si sia ricordato della pala d'altare dei dueriminesi).

A me non interessa qui riprendere il regesto e il catalogo delle opere, bastandomi fissare quelli che a mio parere sono i punti fondamentali della sua "progressione" linguistica (che è anche cronologica): 1) Decorazione delle tombe carraresi in S. Agostino - ora agli Eremitani -; 1351 c.; 2) Decorazione della cappella carrarese, sesto decennio del secolo: press'a poco nel tempo (1357) in cui un documento (4) dà presente il pittore nella Reggia dei da Carrara; 3) Affreschi di Palazzo Ducale a Venezia: dogando Marco Cornaro: 1365-1368, ma più probabilmente prossimi alla prima data (Sansovino: 1365); 4) Affreschi dell'abside degli Eremitani: non datati, ma evidentemente più "maturi" dell'opera veneziana, quindi da supporre dipinti "retour de Venise"; d'altronde, nel marzo 1366 e nel dicembre 1367 il pittore è documentato a Padova; inoltre, nel dicembre 1367 sono anche le tavolette del Semitecolo nella Sagrestia del Duomo: diciamo dunque, per quegli affreschi, tra il 1368 e la morte, avvenuta

Pietro di Bonifacio da Montagnana (1390, 1398, 1400), Antonio di Giovanni de' Raini (1382), Oliviero di Bartolomeo, Francesco di Alberto (1395), Antonio di Giovanni da Bologna (1392, 1398, 1405), Marco di Giovanni da Vicenza (1340), Bernardo di Francesco (1401), Giovanni di Francesco (1405), etc. Meraviglia che per es. della famiglia de' Raini (o Ragnis) - un'intera dinastia, che troviamo a contatto anche con maestri ben noti - non si conosca opera; ed è interessante la presenza, proporzionalmente rilevante, di veneziani.

- (3) Cfr. F. D'ARCAIS, Guariento, Venezia 1965, pg. 50. Rimando a questa accurata monografia per ogni notizia sul pittore.
- (4) F. D'ARCAIS, op. cit., pgg. 51-52.

prima del 22 settembre 1370; 5) Affreschi della seconda cappella a destra degli Eremitani: ultima opera dell'artista, il quale probabilmente riuscì a dipingervi soltanto le sante del sottarco: manifestamente dell'identico "grado stilistico" delle figure del sottarco e del pilastro del coro, e quindi non riferibili ad epoca anteriore a codeste. (1)

Guariento di Arpo è un artista che ha sempre imbarazzato la critica: la critica assiologica, la quale lo ha per lungo tempo più o meno declassato, vedendo nella sua pittura alcunchè di velleitario; un torbido espressionismo nelle figure; un colore greve; un'impostazione spaziale difficile, stipata, spesso scardinata, e così via; ma anche la critica filologica, che ha penato parecchio per ritesserne una credibile storia della lingua, ricorrendo solitamente a categorie generiche, quali quelle del "bizantinismo" (veneziano, s'intende, cioè una sorta di intorbidato paolismo); del "giottismo" (altra dimensione generica quanto vaga, connotante alla fine la cultura padovana trecentesca), sul bordone tuttavia, se si può dire, dell'"emilianismo" (oscillante tra Rimini e Bologna, e infine Modena). Abbastanza istruttive in questo senso sono le due pagine dedicategli da P. Toesca. (2) E non è a dire che tutte codeste componenti non

(1) Non ho qui incluso, perchè distrutto, tra i "punti fondamentali", il ciclo (anch'esso "agostiniano") della chiesa di S. Domenico a Bolzano, anche secondo me dovuto tutto al Guariento, ed una delle sue opere più importanti anche per la probabile datazione (per la quale concordo col RASMO: 1355 c.: non vi sono notizie del pittore a Padova tra il 1354 e il 1357): essi apparivano, nell'"impianto spaziale", quasi un anticipo sulla grande prova della cappella carrarese. Non direi però che l'artista abbia tratto spunti apprezzabili per le sue opere ulteriori dalla pittura veduta sul luogo (o durante il viaggio): non si saprebbe, ad ogni modo, precisarli con riferimenti concreti.

(2) P. TOESCA, op. cit., pgg. 715-16.

si possano ritrovare in Guariento: esse però, ad un grado così elementare di indagine, sconnettevano più che connettere la ricomposizione della struttura linguistica peculiare dell'artista.

Nell'ordine di lettura a me più congeniale, esercitazione meno inutile potrà essere di ricercare il principio di mediazione, evidentemente, insistentemente inseguito da Guariento per dare coerenza, appunto, al proprio linguaggio: il quale anzitutto - come già vedemmo osservare da Krautheimer a proposito di Andriolo de Santi, ma in modo anche più deciso - non poteva non essere partecipe della crisi epistemologica (nella sua declinazione "padana" ovviamente) del Trecento. Riflesso, a sua volta, della crisi sociale, di cui la faticosa formazione d'uno "stile medio" (e che quello di Guariento sia già tale, sebbene egli sia anche "pittore di corte", non mi par dubbio) è contestuale manifestazione. Purtroppo, nella critica delle arti figurative ricerche siffatte sono appena agli inizi, talchè spesso s'è costretti a ricorrere a citazioni da critiche letterarie: qui per es. dal "classico" Auerbach (a proposito, naturalmente, di Boccaccio). "I presupposti sociali per il sorgere d'uno stile medio esistevano in Italia fin dalla prima metà del sec. XIV; era sorta nelle città una classe di borghesi patrizi, i cui costumi erano ancora con molti nodi legati alle forme e alle concezioni della cultura feudale-cortesese, che però, in conseguenza d'una struttura sociale totalmente diversa e sotto l'influsso di correnti preumanistiche, presto le dettero una nuova impronta, meno di casta e più personale e realistica. La visione interna ed esterna si ampliò e si liberò dai vincoli di casta che la restringevano, irruppe persino sul terreno della scienza per l'innanzi riservato ai chierici, dandole a poco a poco quella forma di cultura piacevole e alla mano che agevola i rapporti sociali. La lingua, dapprima così rude e rigida, diventò pieghevole, ricca, sfumata e fiorita, e si dimostrò compiacente ai bisogni di una vita sociale ricercata e colma di elegante sensibilità; la letteratura sociale conquistò quanto prima non aveva ancor posseduto: la realtà attuale del mondo...." (1) Si dirà che queste osservazioni parrebbero attagliarsi più alla poetica di Jacopo Davanzo (o, chi lo preferisca, del "secondo" Altichiero), che alla pittura di Guariento; ma non c'è dubbio che, come già disse altrove e del resto si trae dalle fonti più credibili, il maestro del Davanzo è da ritenersi Guariento: qualunque occhio, anche non eccessivamente provveduto, non ha bisogno di sforzarsi per percepire quanti anticipi sul ciclo "borghese" di S.

(1) E. AUERBACH, *Mimesis*, ed. ital. Einaudi 1956, pg. 227.

Giorgio - nell'icasticità delle figure e nel modo di personalizzarle ritrattisticamente; negli scenari architettonici col loro valore di abitabilità; nei brani paesistici persino - vi siano negli affreschi della cappella carrarese e soprattutto in quelli del coro degli Eremitani. Certo, alle pitture di Guariento difetta - se si può dire - quella limpida, quasi rarefatta chiarezza: il linguaggio vi appare ancora invescato, quasi da una commovente balbuzie. Ad un esame più, linguisticamente, tecnico: i singoli brani non sono, indubbiamente, costruiti a struttura paratattica: si impostano su assi di profondità innegabili, e mensurabili allo sguardo: v'è dunque ipotassi; ma spesso inabile, intorbidata dall'affastellarsi in primo piano di figure - di cui ciascuna ha il proprio "gesto", il proprio robusto profilo -; sicché il discorso pittorico risulta insieme enfatico, e incerto nei suoi membri di collegamento. E non mancano accumulazioni, ripetizioni, pleonasmi.

Una decantazione decisiva tuttavia (forse favorita dall'unità e dalla centralità del soggetto) sembra avvenga nel gran poema del Paradiso di Palazzo Ducale (parte d'una decorazione ben più vasta). Non so quanto credito concedere all'idea del Saxl, che l'opera abbia avuto come patroni ed ispiratori lo "spirito" di Andrea Dandolo, la mediazione del Petrarca, la presenza del Benintendi - e, sul piano figurativo, i mosaici dell'"impresa Dandolo" - Battistero e cappella di S. Isidoro - e infine la stessa architettura gotica di Venezia. Le implicazioni culturali sono certo più larghe, e vanno cercate più dal lato della Padania che da quello della Laguna. Ma v'è una mezza pagina di questo "non specialista", che mi sembra degna di richiamo (anche perchè di solito trascurata, appunto dagli specialisti). "Quando vidi i frammenti del suo affresco, rimasi colpito dapprima da alcuni dettagli di qualità straordinaria: l'evangelista che guarda in alto con aria ispirata; la testa d'un profeta con la bocca un po' aperta per lo stupore, e dietro a lui una specie di angelo custode che guarda in alto verso il centro; figure di angeli musicanti i cui volti sono sofferenti d'una espressione di santità e di pace... Partendo da questi dettagli mi convinsi che il complesso dovesse essere degno dei frammenti. E' impossibile pensare che gli amici del Petrarca potessero commissionare ad uno sconosciuto qualsiasi l'opera più grande e più rappresentativa dell'epoca nell'Italia settentrionale". Ne tentò una ricostruzione ("nel mezzo vediamo una struttura architettonica chiaramente costruita, definita con tanta precisione che se ne è potuto fare il modello" [eseguito in legno nel 1932 da O. Fein del Warburg Institute]; descrisse l'insieme: "Questo motivo centrale ha un potente accento tridimensionale ed emerge come se il centro dell'enorme parete fosse stato modellato in rilievo, conferendo così alle

file serrate delle altre figure il ruolo di moltitudini d'accompanamento... (1)

In verità, la demarche della nostra apprensione visiva non solo del Paradiso, ma di tutta l'opera di Guariento, sembra questa: siamo a tutta prima colpiti da particolari, singole figure, azioni semplice, rapide: talora codeste "parole" vorrebbero essere solenni e di cerimonia, ma si rivelano naive, e in situazioni, si direbbe, quotidiane. Ma è soltanto vedendole separatamente ad una ad una (come avviene per i pannelli dello smembrato soffitto della cappella carrarese) che può accadere di considerarle sotto la specie di "icone", magari allora notarne il residuo mnemonico "paleologo" - seppure forzato alla gotica, alla maniera, più che di Paolo, di Lorenzo Veneziano. Non credo inopportuno richiamare quanto già osservai a questo proposito: si direbbe che in Venezia stessa o a contatto con veneziani, abbia interessato Guariento quel tanto che in essi era di gotico, più che quel che vi si trascinava di bizantino. Lasciando le pur evidenti cadenze disegnative, è proprio anche il modo col quale Guariento decanta il colore plastico della tradizione giottesca, tornito su imprimiture di verdaccio, e lo alleggerisce via via, che ha a suo punto di partenza, più che il duro splendore di gemma dei mosaici e delle icone, la tenera limpidezza di vetrate dipinte sulla trasparenza. Talchè la definizione più pertinente del *modus operandi* del singolare padovano rimane ancora quella di Roberto Longhi: "... un dipanamento instancabile della nuova poesia gotica...".

V'è poi anche la possibilità di un incontro del vecchio maestro col giovane Giusto de' Menabuoi, se davvero costui - secondo un'ipotesi dello stesso Longhi, accettata, a quanto so, universalmente - potè essere, seppure di sfuggita, a Padova nel decennio anteriore al '65. L'azione eventuale d'un incontro siffatto sul maturarsi del linguaggio pittorico di Guariento sarebbe stata evidentemente nel medesimo ordine: giacchè Giusto era portatore, non certo di un ritardatario giottismo di stretta osservanza, ma di quella "maniera dolcissima e unita", di quella "unione sfumatura di colori" (Vasari), che fu caratteristica, sembra, tra tutti i "geniali romanici dissidenti fiorentini" (Longhi), di Stefano, probabile maestro di Giusto; o, se vogliamo (ma non ci compete entrare qui in una quæstio siffatta) di Puccio di Simone.

Il mondo di figure, ottenuto con una così difficile e delicata operazione di assestamento linguistico, è tuttavia inserito da Guariento in un telaio architettonico, ch'egli va facendo

(1) F. Saxl, op. cit., pagg. 47-48

sempre più ricco e complesso col procedere degli anni; moltiplicando, con quel mezzo, le definizioni geometriche della profondità, quali preludono singolarmente - quanto al lessico, s'intende - la messa in forma prospettica dello spazio rappresentato. (A sua volta, non giurerei che nemmeno Giusto sia rimasto insensibile alle grandiose e meticolose impalcature, quali quella del Guariento nel Paradiso - pittura divenuta subito famosissima - o, possibilmente, di altre sue nella Reggia dei Carraresi. A suo modo, s'intende; ma forse se ne ricordò nel disegnare con sesto e compasso l'"arnia innumerevole", stipata di figure, della cupola del Battistero - che taluno continua a definire bizantina solo perchè riprende al centro il Pandocrator del Battistero di Firenze; ma che è forse quanto di più gotico abbia dipinto l'artista).

Vero è che Guariento fu poco più che sfiorato dal significato conoscitivo della problematica spaziale impostata ai primi del Trecento dai grandi toscani; la quale - sempre più ci s'accorge - si poneva come il più incisivo "invito sintattico", per giungere ad un'unità strutturale coerente, operabile su quella sorta di atomizzazione epistemica - e rappresentativa - in cui declinava il Medioevo. Venuto a mancare il riferimento all'ordine simbolico unitario, riflesso dell'unità del sopramondo, era subentrato un procedimento di enumerazione degli eventi - un allinearsi di figure che, nel nord, porterà alla poetica dell'avventure del tardogotico -. Ma là dove fu abbastanza incisivo l'effetto della rivoluzione toscana, si fu almeno inquietati da problemi di una coordinazione spaziale unitaria - specie per mezzo di scenari architettonici - e di un'ambientazione credibile (Jean Pucelle e la sua cerchia, la pittura su tavola di Klosterneuburg, i maestri del Libro dei Privilegi e del polittico di Santa Quiteria a Maiorca, etc.) anche se lo "spazio abitabile" spesso vi appariva come citazione slegata del contesto. La vicenda linguistica che si conclude a Padova coi più alti conseguimenti spaziali dell'intera Europa medievale, quelli dell'impresa Altichiero - Avanzo, rimarrà impervia alla nostra filologia, finché che la si seguirà con occhio soltanto "locale" (padovano o veronese), non sufficientemente aperto, cioè, sull'intera Padania, nella cui cultura figurativa a mezzo il Trecento rimane sempre quale figura inevitabile, quale protagonista, Giovanni da Milano.

Sono pienamente d'accordo con la maggiore studiosa dell'artista, Mina Gregori (1) quando ella afferma: "non dubito

(1) Della quale è in corso di pubblicazione uno studio, ammirabile per completezza di informazione ed acutezza di penetrazione critica, sull'artista. Nell'attesa, cito da una sua conferenza ("Qualche anticipazione su Giovanni da Milano") pronunciata all'Harvard University Center, alla Villa Berenson di Settignano.

che la sua sintesi di realismo settentrionale e di razionalità toscana usata nelle concezioni più evolute della spazialità, a sussidio e a rinforzo di esso, ebbe certamente una azione determinante nella preparazione della cultura padovana. A Giovanni da Milano spetta la prima formulazione operata da un artista dell'Italia del Nord di quello che può definirsi realismo spaziale, anteriormente ai processi di sintesi e di fusione dei diversi aspetti della cultura figurativa trecentesca, di cui avremo il più complesso episodio a Padova. E' mia convinzione, infatti, che sia Altichiero che Giusto (che pure aveva avviato questi interessi in Lombardia) abbiano conosciuto e seguito l'opera e lo sviluppo di questo lombardo operante in Toscana ed abbiano preso atto immediato dei risultati ch'egli aveva pubblicato negli affreschi della cappella di Santa Croce, certamente noti ben presto anche nel Nord".

Sono convinto - a mia volta - che i fatti maggiori di codesta azione culturale di Giovanni siano maturati non a Milano, dove parrebbe del tutto ovvio dovesse accedere; neppure a Verona, dove parrebbe abbastanza ovvio per altro verso, e infine nemmeno a Firenze; ma a Padova, che in fin de' conti non era una "capitale" del prestigio delle sunnominate; ma proprio perchè a Padova era avvenuta una forse lenta e faticosa, ma ininterrotta e tenace decantazione, sia dei residui di astrazione feudale e dei miti seigneuriales, che della frammentarietà delle adesioni immediate all'incontrollabilità dell'Erlebnis - che presentavano forse una maggiore varietà di problemi, ma costituivano anche una debolezza, quanto al conseguimento d'una struttura linguistica coerentemente comprensiva, di tutta l'arte della Padania. E la "figura simbolica" di un processo siffatto è precisamente Guariento (di cui dobbiamo evocare la presenza, non solo per il poco che è rimasto, ma anche per il vasto spiegamento delle grandi decorazioni perdute).

Guariento comincia col sovrapporre al formicolio delle figure gesticolanti colte d'improvviso e quasi caricaturalmente definite a vernes, all'immediatezza delle situazioni ed all'affastellamento delle azioni, la griglia di un "telaio spaziale" dapprima rigido, poi sempre più articolato a polittico, fin quasi alla "maladizione di tabernacolini": talchè sembra, che i due momenti della visualizzazione si incastrino l'uno nell'altro senza dialettizzarsi né fondersi. E' chiaro, ch'egli cerca di risolvere il problema della spazialità con una metrica, non con una sintassi. Ma, col procedere della sua esperienza, le due "dimensioni" - che sono, infine, strutture epistemologiche - tendono ad incontrarsi e a fondersi, ed è ovvio che il "principio di mediazione" è la luce. Nelle pitture della cappella cararese il distacco - ancora ben chiaro nei frammenti da S. Agostino - appare sensibilmente attenuato: mentre il dato architettonico viene il più possibile assorbito nell'unità della visione, le figure, a loro volta, pur nella loro gestualità sempre

concitata, si raggruppano ritmicamente esse stesse in "strófe" (vedi per es. la lunga "lassa" che inizia con la Filossenia di Abramo e termina col Sacrificio di Isacco); coerentemente, lo stesso dato fisionomico delle figure ha un sensibile scarto verso il "tipico": le grinte lasciano il posto a forme "belle", che tradiscono l'antica violenza esistenziale si direbbe solo più con l'acutezza degli sguardi e la decisione dei gesti - la luce anch'essa sostanzia quasi uniformemente l'intera visibilità dai primi piani ai più profondi, ed accompagna il dipanarsi del discorso pittorico con un'ondulazione, che trascorre lungo il fregio, accentuandosi nei punti focali del ritmo.

Quel certo disordine tuttavia, che ancora permane nella cappella carrarese, appare quasi del tutto superato negli affreschi del coro degli Eremitani - che anche per questo sono convinto siano da porre al termine della coerente "evoluzione" dell'artista -. Già l'inquadratura - e non credo affatto per ragioni contingenti - ha rinunciato qui alla elaborata cornice da polittico (solo nel Cristo in mandorla del catino absidale e negli apostoli ai fianchi nei loro scanni, rimaneva una sif-fatta maladizione di tabernacolini, affidata tuttavia alla partitura già presente nella costolonatura raggiante della volta gotica) ed è ritornata alla semplice quadrettatura giottesca. Entro i riquadri così delineati più che incorniciati alla cosmatesca, le scatole sceniche si son fatte d'un'ariosità e di una nitidezza nuove, per le quali è difficile che la memoria non corra alla decorazione di Giovanni da Milano della cappella Guidalotti-Rinuccini in Santa Croce (ma del 1365: che Guariento abbia potuto vederla è del tutto improbabile).

Non tornerò a descrivere le rappresentazioni del ciclo più che a metà distrutto; né riprenderò il problema, che con sidero superato, delle collaborazioni (specie del Semitecolo). Esse vi furono senza dubbio - non credo che le distinzioni di Coletti siano da prendere così sottogamba -; ma non tali da alterare la paternità guarientesca di tutto l'insieme.

Qui vorrei piuttosto sottolineare la prevalenza inusitata, che hanno assunto le architetture interne ai riquadri, ed il mutato rapporto tra architetture e figure, le quali ora effettivamente abitano dentro quelle chiese, quelle case, quelle logge (vedi le Storie di S. Filippo nelle lunette; o, sotto, la Consacrazione dei vescovi africani, la Visione e la Vestizione di sant'Agostino, etc.). Codesta più limpida prospettiva non può essere, come sembrò adombrare Saxl, frutto dell'esperienza veneziana ("semplificatrice") del pittore (i mosaici dell'"impresa Dandolo" della cappella di S. Isidoro sono, semmai, un esempio di concitazione formale, che risente di influssi continentali, forse emilianin più che non ne ceda); ed anche la possibile ragione che altra volta supponevo (un contatto con Giusto de' Menabuoi, che portò a Padova una razionalità spaziale insieme fiorentina e padana), non è del tutto convincente. Che una

perspectiva siffatta sia contestuale con gli studi prospettici della Padania e in particolare dell'Università di Padova (nella linea, per intenderci, da Domenico da Chivasso a Biagio da Parma) è pure un'altra ipotesi, del resto non peregrina, che ho creduto di avanzare ripetutamente, e vedo ora largamente accolta. In realtà quella del Pelacani soprattutto, è una sistemazione teorica delle strutture della visibilità dell'episteme tardotrecentesca della Padania, che aveva, s'è visto, "contaminato" la razionale spaziosità toscana che ha il suo capostipite in Giotto, con l'insopprimibile attrazione "borghe se" per le "petites perceptions" - insomma, con l'urgenza esistenziale dell'evento figurativo -. Per es., nella Quaestio perspectiva I, 13, Biagio afferma che "gli oggetti si percepiscono secondo proporzioni o relazioni che tengono presenti le tre dimensioni delle cose, cioè, oltre la lunghezza e la larghezza, anche la profondità o la distanza. E' per questo che l'angolo della "contingenza", che non è un angolo solido, ma un angolo superficiale, non rientra nella classe degli angoli della prospettiva, che tratta solo con realtà corporee, fisiche, sensibili e dotate della terza dimensione. Sotto nessuno di questi angoli avviene la visione poichè ovviamente esso non determina nessuna piramide visuale, in quanto è un angolo superficiale (pertanto le rette che lo costituiscono non possono delimitare la superficie di base della piramide ottica)..(1)

Ma più che le responsiones (talvolta d'un notevole valore di precorrimiento: e ci possiamo immaginare quanto interessassero gli studenti della nostra Università) alle singole quaestiones, giova a noi una considerazione conclusiva sul pensiero di Biagio da Parma: "... egli trasforma le regole geometriche dell'ottica euclidea in una direzione prevalentemente psicologica e gnoseologica sulla base di una dottrina che fa della sensazione visiva il principio della certezza dell'uomo. Egli viene ad elaborare una dottrina della visione di tipo matematico-sperimentale che coinvolge tutte le attività sensibili e intellettuali insieme dell'uomo, che spalanca le porte dell'universo. Il privilegiamento del vedere e l'importanza attribuita ai fenomeni luminosi, propri della tradizione neoplatonica medievale fondata su un ideale del sapere noetico e contemplativo, si trasforma nell'opera di Biagio Pelacani da Parma

(1) Cfr. G. FEDERICI VESCOVINI, Studi sulla prospettiva medievale, Torino 1965, pg. 260.

in un privilegiamento della conoscenza empirica, sperimentale e quantitativa della natura, sulla base di una diversa utilizzazione delle nozioni geometriche dell'"ottica antica" (1).

Di particolare importanza per noi è, in poche parole, questo fatto: che la prevalenza - quasi ossessiva - della luce, che, da Sigieri di St. - Denis in poi è alla base del Kunstwollen gotico, rimanendovi tuttavia ancorata ad un ideale (pur nella sua entelechia interna) irrimediabilmente contemplativo diventa nella scuola padana e padovana in particolare, un "codice" dell'atto, concreto, del vedere: (2) il primum è, ora, la conoscenza sperimentale, sensibile, delle cose, non tuttavia accolte in passività; ma perchè è tale in quanto ad essa si estendono le leggi geometrico-psicologiche dell'atto della visione, scoperte dalla prospettiva araba medievale. Il che del resto è in accordo con tutta la Weltanschauung patavina (non soltanto dell'homo oeconomicus in generale, mercantile, borghese, della Padania, ma proprio di Padova, dove manca la componente höfische della Verona scaligera, per es., o della Milano viscontea; e comincia ad affermarsi almeno, per es., nel pensiero di Pietro d'Abano).

E' chiaro che codeste quaestiones e responsiones dibattute nella nostra Università (e presumibilmente anche tra i frati dei conventi domenicani locali) non potevano avere incidenza diretta sulle strutture del linguaggio pittorico di Guariento. Esse vanno assunte come indice teoretico di una "tesi del mondo", che, in questi termini, non era sicuramente oggetto di altrettanto impegno in altri centri culturali europei. Non che in questi luoghi lo sperimentalismo gotico-maturo non fosse entrato in rapporto dialettico con la coerenza strutturale antorevolmente imposta, dagli inizi del secolo, da Giotto - e più o meno pedissequamente, ma convintamente, pensiamo - perpetuata dai fiorentini, almeno fino alla crisi della grande pestilenza. Ma Padova - voglio dire il background culturale padovano - sembra essere il punto geometrico, in questo momento (che durerà fino al Mantegna) privilegiato, perchè una

(1) G. FEDERICI VESCOVINI, op. cit., pg. 267.

(2) "Visio est quaedam cognitio causata a potentia visiva in oculo obiecto concurrente...". "Alietr possumus dicere quod visio non est nisi oculus videns, intelligendo per oculum aggregatum ex anima et organo" (B. PELACANI, Quaest. perspect., I, 1, f 50 ra).

certa struttura figurativa vi sia messa in forma: e la riprova è nel dato di fatto insopprimibile ch'essa avvenne qui, e non altrove.

In ogni caso, gli affreschi di Guariento mi sembra non possano che trarre vantaggio da una lettura (tra le molte che possono comporre la loro lexia), indirizzata in questo senso. Le scatole sceniche che includono gli eventi figurativi (e narrativi); i rapporti dimensionali tra figure e ambiente; gli aggruppamenti; la stessa gestualità dei personaggi etc. denotano un modo di vedere che non possiamo definire che padovano; ed anticipano, in maniera che non potrebbe essere più evidente, sui riquadri considerati più architettonici, o più borghesi (se secondo si preferisce) dell'Oratorio di San Giorgio: siano questi dovuti al pennello del padovano Davanzo, o del veronese Altichiero - fattosi tuttavia, in questo caso, totalmente padovano (giacchè sicuramente non han nulla da spartire né con Turone né con Mezzaratta) -.

Ma soprattutto, agli Eremitani, chi proceda nella navata verso l'abside, s'accorgerà, avvicinandosi a codeste pitture ancorchè mutilate, che la loro "prospettiva" è disposta in maniera (così come si offre alla nostra visibilità itinerante) da metter in forma il principio di Biagio che "visio non est nisi oculus videns". Se indulgessimo ad esercitazioni di questo tipo potremmo tracciare, partendo non soltanto dagli schemi delle finte architetture, ma dalla "situazione spaziale" delle figure stesse, un grafico, i cui assi convergerebbero nell'"oculus videns" (o, a dirlo con Mansard-Le Nôtre, col "point de vue") di chi, partendo, dal punto a pianoterra corrispondente alla cesura creata da fra Giovanni nella volta a carena della chiesa, s'avviasse, aprendo il proprio sguardo "a ventaglio", verso il fulcro (altare), che costituisce il centro dove convergono i raggi dell'emiciclo absidale. Il che conferma, non solo gli interessi spaziali, ma il gusto "architettonico" di Guariento: quale sarà portato alle sue conseguenze più colte e più coerenti dai suoi successori ed eredi: cioè (diciamo pure per non comprometterci) dall'impresa Altichiero-Avanzo.

Che Guariento, nella sua ultima grande opera (purtroppo distrutta per più di metà dal bombardamento del 1944) si sia valso della collaborazione non di un solo, ma di molti aiuti, credo sia ovvio pensare: che il più facilmente supponibile (ma non altrettanto individuabile) tra codesti sia stato Nicoletto Semitecolo, come sosteneva Coletti, mi sembra sommamente probabile. Non occorre eccessivo sforzo di fantasia per immaginare che il padovano si sia valso, anche per compiere l'opera grandiosa affidatagli in Palazzo Ducale a Venezia, di parecchia scuola: data anche la mole del lavoro e la ristrettezza del tempo: giacchè s'ha da credere che la decorazione fosse a buon punto già un anno dopo la commissione, dal momento che il 16 nov.

1366 si deliberava la rimozione del ritratto di Marin Faliero dalla Sala Nuova del Maggior Consiglio. (1) E' quasi inevitabile pensare che in quell'occasione abbia assunto tra i propri aiuti il Semitecolo, e che costui fosse anzi il preferito, con ogni probabilità infatti, quando tornò l'anno dopo in patria - dove l'aspettavano imprese di impegno e di estensione non inferiori - lo mise all'opera, visto ch'egli aveva saputo assimilare il suo stile fin quasi al mimetismo. In quel 1367 Semitecolo, a Padova, oltre a lumacare le pareti dell'abside degli Eremitani sotto la guida del vecchio maestro, dipinse per conto suo il cassone, che ora, smembrato, è nella sagrestia del Duomo, e porta la sua firma e la data appunto del 15 dicembre 1367: manifestandovi "un'intelligenza di narrazione fluida, quasi parlata, forse superiore a quella dell'ispiratore"; (2) - il quale però ben si capisce ch'era vecchio, stanco, forse malato perchè prossimo alla morte.

In ogni caso, nel breve periodo del soggiorno padovano (probabilmente tornò in patria poco dopo la morte del maestro: nel dicembre del 1370 infatti egli ha già terminato - e firmato - gli affreschi della cappella dei Lucchesi in Santa Maria dei Servi a Venezia), Semitecolo dovette dipingere anche l'enorme (3) Crocifisso degli Eremitani; per il quale, com'è noto, le attribuzioni sono state in passato numerose, e nessuna convincente. Fu M. Muraro, se non erro, a pronunciare per primo il nome del veneziano, (4) poi accettato dagli adetti di maggior credito. (5) Era stata probabilmente una sorta di "barriera psi

(1) M. Levi D'Ancona, loc. cit., pg. 39.

(2) R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze 1956.

(3) Nelle operazioni di salvataggio durante l'ultima guerra non ci fu possibile procedere all'imballaggio dell'enorme e pesantissima tavola nemmeno nella navata della chiesa. Dovemmo metterci sul sagrato, e, durante il trasporto, lasciarla sporgere per un buon terzo dal più grosso autocarro con rimorchio che riuscì a rimediare.

(4) M. Muraro, Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, Venezia 1960.

(5) es. R. Pallucchini, op. cit., pg. 39.

cologica", che ci aveva impedito il riconoscimento: la pittura di Nicoletto, guarientesca finchè si voglia, ci pareva minuta e gentile come il nome del pittore, e si stentava ad associarla ad un oggetto di tali dimensioni. Ma non è questione di misure: l'impasto pittorico in effetti è delicato, e quasi si direbbe in qualche parte si rifaccia al Guariento giovane, del Crocefisso di Bassano o del polittico Czernin. Mentre anche il sottofondo linguistico veneziano affiora, chi ben guardi, non solo nella preferenza per la forma della croce coi suoi augmenta periferici, ma anche in quella certa curiosa deriva disegnativa ai margini, che, più che Paolo (es. La croce di S. Samuele) rammenta alla lontana cadenze dei mosaicisti del Battistero, del "maestro di S. Marcuola", e sim.

Ma gli interventi del Semitecolo furono soltanto un inserto - se si vuole delicato, forse prezioso - nella struttura del linguaggio pittorico padovano considerato nel suo insieme; e tanto nell'ordine sincronico, che in quello diacronico. Contestualmente, cotesto linguaggio, che è struttura - sebbene non impostata sui segni astratti della lingua delle filosofie e delle ideologie; ma sulla corporeità, o meglio su "le propre du corps" di Merleau - Ponty - può con maggiore utilità commisurarsi sulla concreta esperienza appunto "corporea" di colui che vive e si muove entro la Padova degli anni dal '70 alla fine del secolo. La "prospettiva", è ovvio, è codice epistemologico, non artistico; e dunque vale come sistema di mediazione tra il luogo pittorico ed il nostro luogo elocutorio - di noi, voglio dire, che facciamo un discorso critico inevitabilmente concettuale, che "portiamo parola" su quel silenzio che è la pittura; ma non possiamo farlo che simboleggiando quei limiti che ne contornano la verità, che è "assenza". (1) E la città, in quei decenni, ha non solo completato, ma qualificato il suo tessuto. (2) La famosa veduta di Padova di Giusto de' Menabuoi nella cappella Belludi al Santo ci può dar l'idea della qualità di codesto tessuto (e del resto, il Palazzo della Ragione, ancor oggi esistente quasi in tutto la sua forma originale datagli da fra Giovanni, lo conferma): i sintagmi predominanti nel

(1) Cfr. J. L. Schaefer, Scénographie d'un tableau, Seuil, 1969.

(2) Cfr. S. Bettini, Padova, ritratto di una città, Neri Pozza, 1973.

discorso urbanistico sono le merlature, le finestre, le logge, elementi di trapasso tra "interno" ed "esterno": nessun blocco architettonico chiuso nel suo autòtes è visibile. La Padova del Trecento non era soltanto una città porticata, ma una città aperta: con piazze, cortili e soprattutto loggiati: che ad ogni punto, all'esperienza della "gente che è la radice di tutto" come diceva Van Gogh, aprivano un'infinità di quegli squarci prospettici, che si ritrovano già nelle scatole sceniche di Guariento nel coro degli Eremitani; ma più si ritroveranno, linguisticamente epurati attraverso il filtro toscopadano di Giovanni da Milano, nei riquadri certo tra i meno bolognesi della cappella di San Giorgio al Santo.

5. L'Arte a Padova tra Guariento ed Altichiero

E veniamo dunque a parlare - brevemente, come si può fare in un corso annuale - di codesta cultura pittorica gotica padovana al suo meriggio: ciò è opportuno, non solo per la conoscenza del maggior secolo di Padova, il Trecento, (e per la vostra visione con cognizione di causa della "mostra petrarchesca" che si aprirà qui in Salone nella prossima primavera; ma anche perchè la stessa storia della pittura veronese di questo periodo rimarrebbe altrimenti poco motivata. Come abbiamo visto, infatti, siamo costretti ad escludere l'ipotesi (giacchè, in mancanza di "fatti" concreti determinanti, essa rimarrebbe in ogni caso un'ipotesi) che il grande Altichiero abbia elaborato il proprio linguaggio pittorico nella sua città nell'ambito di una "arte scaligera", le cui connotazioni rimangono in ogni caso evanescenti: né si potrebbe pronunciare il nome, qui, di un suo possibile maestro. L'ambiente nel quale egli matura la sua arte non è Verona, ma Padova; o, diciamo, è questo punto di convergenza di voci diverse, da quelle fiorentine di Giotto per cominciare, e poi di Giusto de' Menabuoi, a quelle emiliane - e non solo delle vagabonde corporazioni dei Riminesi - fino al costituirsi, intorno alla metà del secolo, d'una scuola nobilissima di pittori (se ne conoscono, almeno di nome, dieci

ne e diecine, come abbiamo già anticipato-- tra i quali la personalità di maggiore spicco è a mezzo il secolo quella di Guariento. Altra caratteristica - che Padova conservò poi sempre anche oltre la fine del Medioevo - fu quella dell'eccezionale quantità di cicli d'affreschi che decoravano le sale de' suoi palazzi, dei suoi conventi e delle sue chiese. Di essi è rimasto ben poco, sebbene più di quanto forse sia noto agli stessi padovani. Di questa eccezionale quantità, non tanto di singole pitture affrescate, ma di interi cicli che coprivano sfilate di sale si meravigliava lo stesso Schlosser, sia pure a confronto con le decorazioni de' palazzi di altre grandi e fastose corti d'Europa (specie di Francia) e in particolare d'Italia: quella dei Visconti a Milano, e dei Della Scala a Verona (i palazzi-castelli degli Estensi a Ferrara e dei Gonzaga a Mantova si svilupperanno, per questo lato, solo nei secoli seguenti; è così quelli dei Savoia a Chambéry e a Torino - le cui sale del resto, più che da affreschi, sembrano essere state decorate in prevalenza da arazzi). - Quello che Schlosser sembra non avere sottolineato, e che invece a me sembra meriti particolare attenzione nel contesto di questo nostro discorso, è che queste decorazioni nell'Italia del nord, oltre ad essere relativamente tardive rispetto ai cicli padovani noti (sono infatti in gran parte quattrocentesche, mentre quelle di Padova, si situano in pieno Trecento) sviluppano con preferenza temi cavallereschi, com'era la moda del tempo ormai pienamente "gotico internazionale"; mentre qui a Padova, in accordo con la sua tradizione del tutto caratteristica, che non smentisce mai il suo attaccamento per gli eroi del mondo antico e le loro gesta, prevalgono appunto le rappresentazioni di personaggi e diazioni tratti dall'antichità greca e romana - ancorchè, naturalmente, "romanzati" alla medioevale. Così per es. nel castello della Manta in Piemonte del marchese di Saluzzo o in quello di Issogne presso Ivrea, troviamo dipinti (del Quattrocento tuttavia, ripeto) Le chevalier errant e le sue avventure, o scene della vita dei castellani, i tornei etc.; a Chambéry e a Torino, per quanto vi è di medioevale almeno nei soggetti (ma anche qui non si risale oltre il Quattrocento) vi erano chansons de geste di Clodoveo, Carlomagno, Parsifal, la storia di Bertrando di Guesclin - sebbene naturalmente non mancassero anche argomenti tratti dall'antichità. Anche nel castello scaligero di Verona predominavano scene tolte dalla cerchia dell'arte cortese, come avverte lo stesso Schlosser, aggiungendo tuttavia: "gli ultimi Scaligeri hanno saputo utilizzare anche le forze della loro scuola pittorica, anche se i loro antichi rivali, i Carraresi di Padova, li hanno in questo superati... (op. cit. pg. 54). Su di che torneremo più distesamente tra poco. E per "ultimi Scaligeri" è da intendere, ovviamente, sopra tutti Cansignorio. Vero è che "ancora una volta, prima che Verona soccombesse, preda del Leone di S. Marco, il vecchio,

castello scaligero potè vedere le sue sale popolate di pittori. Fu quando Francesco II Novello da Carrara fece il suo ingresso a Verona nel maggio 1404. I nomi dei pittori allora all'opera alla corte degli Scaligeri (Palazzo pubblico) e in Castelvecchio, fra i quali dobbiamo vedere forse i compagni di bottega di Altichiero, ci sono stati tramandati da vecchi libri di conti. Essi sono: Jacopo di S. Cecilia, Silvestro della Seta, Corrado di Bonaventura di S. Paolo, Giovanni di S. Sebastiano, tutti e quattro di Verona; Antonio Guarnerio, Domenico Paino, Natale di Padova....." (1). E' molto probabile dunque che questa ultima brigata di pittori a servizio degli Scaligeri, ancorchè non tutti padovani, provenissero dalla grande pepinière di Padova dove del resto lo stesso Altichiero aveva risieduto e lavorato almeno per una ventina d'anni.

Ma conviene a questo punto ch'io ricapitolii brevemente, anche perchè, come si sarà accorto chi mi ha seguito fin qui, la materia è in sè molto densa, sebbene io abbia cercato e cerchi di semplificarla, parlando a Voi. Spero vi renderete conto che, nel farlo, io sono messo di fronte ad un'alternativa, a una scelta. O esporvi linearmente delle nozioni divulgate - i fatti fondamentali dell'arte del Trecento -; ma oltre che mi sembrerebbe in tal modo di recar offesa alla vostra intelligenza, non vedo quale utilità avrebbero le mie lezioni, se si restringessero a sciorinarvi cose che potete leggere altrove. Ai miei corsi, che durano ormai da più che trentacinque anni, si potranno rimproverare infiniti difetti; ma non quello, credo, di non aver cercato almeno di offrire ai miei scolari quantti più spunti m'è stato possibile per un principio d'interpretazione almeno in parte nuovo. E sono questi spunti - quali necessariamente debbono essere sorretti da "fatti" - che mi preme voi cogliate dalle mie parole, e, possibilmente, sviluppate: questo vi domando, soprattutto, all'esame, che non si impunta mai sulle minuzie delle date e dei nomi. Nell'alternativa, scelgo dunque questo secondo modo di discorrere, il quale necessariamente dà per scontata la conoscenza delle nozioni primarie. E non c'è via di mezzo; e ad ogni modo, non mi sento di ridurmi ad un'esposizione elementare, proprio ora, che sono arrivato al penultimo anno della mia carriera d'insegnante.

Ricapitoliamo dunque le grandi linee dell'arte del Trecento padano, prima di passare ad Altichiero.

Sulla metà del secolo la grande civiltà pittorica fiorentina, esplosa con l'opera di Giotto, trasmessa alla genera-

(1) G. v. SCHLOSSER, op. cit., pgg. 57-58

castello scaligero potè vedere le sue sale popolate di pittori. Fu quando Francesco II Novello da Carrara fece il suo ingresso a Verona nel maggio 1404. I nomi dei pittori allora all'opera alla corte degli Scaligeri (Palazzo pubblico) e in Castelvecchio, fra i quali dobbiamo vedere forse i compagni di bottega di Altichiero, ci sono stati tramandati da vecchi libri di conti. Essi sono: Jacopo di S. Cecilia, Silvestro della Seta, Corrado di Bonaventura di S. Paolo, Giovanni di S. Sebastiano, tutti e quattro di Verona; Antonio Guarnerio, Domenico Paino, Natale di Padova....." (1). E' molto probabile dunque che questa ultima brigata di pittori a servizio degli Scaligeri, ancorchè non tutti padovani, provenissero dalla grande pepinière di Padova dove del resto lo stesso Altichiero aveva risieduto e lavorato almeno per una ventina d'anni.

Ma conviene a questo punto ch'io ricapitolii brevemente, anche perchè, come si sarà accorto chi mi ha seguito fin qui, la materia è in sè molto densa, sebbene io abbia cercato e cerchi di semplificarla, parlando a Voi. Spero vi renderete conto che, nel farlo, io sono messo di fronte ad un'alternativa, a una scelta. O esporvi linearmente delle nozioni divulgate - i fatti fondamentali dell'arte del Trecento -; ma oltre che mi sembrerebbe in tal modo di recar offesa alla vostra intelligenza, non vedo quale utilità avrebbero le mie lezioni, se si restringessero a sciorinarvi cose che potete leggere altrove. Ai miei corsi, che durano ormai da più che trentacinque anni, si potranno rimproverare infiniti difetti; ma non quello, credo, di non aver cercato almeno di offrire ai miei scolari quanti più spunti m'è stato possibile per un principio d'interpretazione almeno in parte nuovo. E sono questi spunti - quali necessariamente debbono essere sorretti da "fatti" - che mi preme voi cogliate dalle mie parole, e, possibilmente, sviluppate: questo vi domando, soprattutto, all'esame, che non si impunta mai sulle minuzie delle date e dei nomi. Nell'alternativa, scelgo dunque questo secondo modo di discorrere, il quale necessariamente dà per scontata la conoscenza delle nozioni primarie. E non c'è via di mezzo; e ad ogni modo, non mi sento di ridurmi ad un'esposizione elementare, proprio ora, che sono arrivato al penultimo anno della mia carriera d'insegnante.

Ricapitoliamo dunque le grandi linee dell'arte del Trecento padano, prima di passare ad Altichiero.

Sulla metà del secolo la grande civiltà pittorica fiorentina, esplosa con l'opera di Giotto, trasmessa alla genera-

(1) G. v. SCHLOSSER, op. cit., pgg. 57-58

zione seguente - al grande e severo Maso, al dolce e patetico "Stefano" -; articolatasi, specie nei decenni tra il '30 e il '50 - in connessioni con Pisa innanzitutto, del cosiddetto Dalmasio, del maestro del Codice di San Giorgio, etc. - era in via d'esaurimento, ancorchè non mancassero ovviamente gli eredi, e gli eredi degli eredi, operosissimi (e già, secondo Ghiberti, Maso, per es., ebbe "moltissimi discepoli"; ma poi v'eran tutti quelli della "chiesa dinastica", fino a Cennino). La funzione di punta nell'evoluzione linguistica e, se si può dire, poetica, dell'arte italiana passa all'Italia del Nord, sebbene anche qui avviata da fiorentini, ad opera specialmente della triade Giovanni da Milano, Giotto, Giusto de' Menabuoi (e non sappiamo quanto a codesto esilio abbia contribuito, oltre alla pressione viscontea, la "grande paura" della pestilenza del 1349). E' a Milano (diciamo semplificando) che, si compie, in parte per ragioni contingenti (giacchè, tra l'altro, il capolavoro del milanese Giovanni "abita" a Firenze) la fusione tra l'alta razionalità, rimasta tanto fedele al suo formalismo quasi scolastico da declinare nelle leziosità orcagnesche, dell'eredità di Giotto, e lo sperimentalismo "borghese e mercantile", attento dunque alle "petites perceptions", della Padania. Ma non è a Milano che ne maturano i fatti migliori: è, precisamente, qui a Padova.

Il clima linguistico che così si instaura, costituisce ad ogni modo il terreno necessario per ogni archeologia della cultura artistica - specie nei riguardi del problema dell'avvenimento più importante nella storia della pittura europea degli ultimi decenni del Trecento: intendo naturalmente l'opera dei due cicli un tempo ommamente - quanto con diverse e contrastanti diversioni "attribuzionistiche" - assegnati al bino Altichiero-Avanzo al Santo di Padova, ed ora a quanto mi consta, con ripudio quasi totale dei loro anteriori giochi d'equilibrio (evidentemente non molto fondati su considerazioni di stile) attribuiti trionfalisticamente da parecchi al solo Altichiero. Il che se non altro potrebbe aver il merito di metter fine (almeno per il momento) a siffatte esercitazioni.

La vicenda inoltre (ad uno sguardo più aperto) potrebbe suggerire una diversa analisi della cesura tradizionale tra Medioevo e Rinascimento. Ma chi sarà così temerario da proporre che il concorso fiorentino per la porta del Battistero e la costruzione della porta della Mandorla non aprano una novella storia e non provochino, nell'orbitare delle stagioni artistiche, una rivoluzione copernicana? Per quanto riguarda quel che avviene a Padova - e non solo nelle arti - non ci meraviglieremo se un discorso critico di augurabile spregiudicatezza, adottasse un "codice di periodizzamento" che, più che partire dall'ora zero del Quattrocento, giustificasse, con opportuna progressività, il ritaglio d'una sorta di "secolo sghembo", decor

rente dal ciclo di San Giorgio al Santo a quello della cappella Ovetari del Mantegna.-

Frattanto, per il nostro modesto proposito attuale, giova non più che accennare all'intervento nella cultura artistica padovana di Giusto de' Menabuoi - senza dubbio uno dei protagonisti della vicenda, sebbene con alcunchè di solitario e di segreto -; e lo farò attingendo da un paio di libri miei dedicati all'artista, non certo per gusto di autocitazione, ma perchè, a quanto mi consta, la loro impostazione critica (più che certi particolari "attribuzionistici", che qui sarebbe fuori luogo ridiscutere) ha riscosso consensi, persino presso i colleghi. Quanto al, pur inevitabile, "apparato filologico", non mi risulta necessiti di aggiornamenti di qualche peso.

Convieni rimanere agli Eremitani. Dopo la decorazione affidata a Guariento dell'abside - la quale esponeva, col contorno neotestamentario di rito, i fatti dei santi Filippo e Giacomo, cui era dedicata la chiesa con capitoli agostiniani abbastanza marginali - non poteva mancare una più specifica oblazione visiva a sant'Agostino, dal cui pensiero, in fin de conti gli Eremitani derivavano la propria ideologia. Sicchè, quando nel 1370 Tebaldo dei Cortellieri, "arlevo dei signori Da Carrara", fece costruire una cappella - che venne ad essere il primo deli augmenta sul fianco sud della chiesa - si pensò d'affidare le pitture "edificanti" ad uno che, non soltanto era fiorentino (il che, presso i padovani, doveva essere titolo di credito) ma s'era acquistato giustamente (per es. chiosando "apolitticamente" a Viboldone la expositio simplicis del Giudizio giottesco all'Arena) fama di dottore sottile. Vale a dire - come reciteranno, alla lettera, documenti notissimi, pubblicati e ripubblicati - a "Justo pictore quondam domini Johannis de Menabobus de Florentia": (1) tale erano il nome suo e di suo padre; tale la sua origine. La scelta di Giusto da parte dei nostri frati potè essere favorita dalla prova offerta dal trittico della National Gallery di Londra, che si credeva dipinto ad Arquà (e ora, a lettura più penetrante della scritta, risulterebbe e-

(1) A. MOSCHETTI, Due importanti documenti su Giusto de' Menabuoi, in "Boll. Museo Civ. di Padova", N.S. IV, 1928, pg. 137.

seguito a Milano). Firmato, e datato 1367, dovette essere la migliore raccomandazione, perchè gli Eremitani affidassero a Giusto un'opera, la quale in effetti risultò tanto insigne, da far meritare al pittore la cittadinanza padovana, ch'egli ottenne di lì a poco. Secondo un'indicazione del Moschetti (1) - che l'autore non ci dà modo di controllare, ma che non per questo crediamo inattendibile - quel trittico sarebbe stato in origine in possesso del convento padovano di S. Agostino: (2) il tramite con quello degli Eremitani è dunque del tutto ovvio.

Quel che mi è premuto altra volta sottolineare (ed è evidente) è il carattere decisamente fiorentino di quest'opera: più accentuato di quello stesso degli affreschi di Vibondone: tanto da farmi pensare ad un breve ritorno di Giusto in patria (tra il '65 ed il '67 appunto) dove egli avrebbe potuto collaborare alla decorazione della cappella Rinuccini in Santa Croce: ipotesi accettata da alcuni, da altri respinta; in ogni caso, il suo significato stava soprattutto nel puntualizzare l'occasione d'una diretta conoscenza, da parte di Giusto, non solo di Giovanni da Milano "in generale", ma del suo "punto di stile" attestato da quel grande ciclo di affreschi: quale il Menabuoi non avrebbe certo potuto vedere nel nord: tanto più ora che sappiamo, dal documento pubblicato da U. Procacci (3) che Giovanni era iscritto nella lista dei forestieri, a Firenze, già nel 1346. E gli affreschi degli Eremitani sono non solo quanto di più affine a Giovanni da Milano Giusto dipinse mai; ma, precisamente, i più affini al Giovanni degli splendidi e singolari affreschi di Santa Croce. S'intende poi, che l'accettazione dell'idea d'un "rimpatrio per aggiornamento" siffatto non può che favorire il discorso critico di quanti (e sono ormai parecchi e tra i migliori) consen-

-
- (1) In "Il Santo", Rivista antoniana, Padova 1929, pg. 308.
 - (2) Le vicende ulteriori (anche per quanto riguarda la ricognizione della scritta) sono state rievocate in "Giusto de' Menabuoi nel Battistero", cit. 1960, pg. 16.
 - (3) U. PROCACCI, Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze, in "Arte antica e moderna", Scritti in onore di R. Longhi, 1961, pgg. 49-66.

tono nel riconoscere agli esempi di Giusto a Padova la funzione di decantazione del torbo guarientesco, e di spinta decisiva verso la nitida "razionalità architettonica", che avrà la sua massima rappresentazione nei riquadri della parete destra dell'Oratorio di San Giorgio.

I recuperi, dopo il bombardamento del 1944, della decorazione, che interessava l'intera cappella - dall'intradosso del valico d'entrata, alle aperture laterali, a quella di fondo - hanno confermato puntualmente lo schema (del resto facilmente ricostruibile sulla descrizione di H. Schedel, che vide le pitture ancora intatte) che avevo tracciato nel mio studio quasi immediatamente anteriore al disastro. Non giova qui riesumerne il soggetto - dal quale pure avevo delineato ad unguem lo "stemma" -; importa piuttosto indicare il valore di isolamento, di diversione, in rapporto all'asse della "normale" esperienza di chi procedesse nella chiesa. Alla metà circa del tratto più ampio e generico, definito dal coperto di fra Giovanni, s'apriva, e s'apre quasi segretamente a destra, codesta alcova, codesta sorta di scrigno racchiudente una meraviglia pittorica: qualcosa che doveva essere veduto e "studiato" senza distrazioni, in raccoglimento. Il pittore non s'era accontentato di proiettare, per così dire, sulle pareti opposte, portandole a scala monumentale, delle pagine di codice miniato (del quale altrove cercai di rintracciare il prototipo): volle, secondo la sua natura e la sua cultura di "egregissimo dottore", legare l'intera decorazione, non solo in organica unità figurativa, ma anche in coerente connessione di significato. L'idea e l'organizzazione del suo poema pittorico discendevano, per lunga trafila, dalla tradizione medievale che aveva decomposto il mondo e la vita in "figure", e queste aveva riordinato in complesse gerarchie, secondo una taxis ed una funzione prestabilite: un idealismo architettonico derivante da quanto di neoplatonico e insieme di neopitagorico fluisce in S. Agostino - e riaffiorerà nel gotico -. Entro questa mensurata impalcatura, ogni elemento veniva "ordinato" in una forma-simbolo; ed ogni forma era rapportata alle altre sulla base d'un criterio analogico: di ragione formale, s'intende, in cui venivano innalzate a livello strutturale le "essentiae". Una sorta di albero Porfirio, forzato quanto possibile alla dimensione della visibilità. E già siamo sulla via della massima impresa del fiorentino: la grande decorazione del Battistero del Duomo.

All'osservatore non accademico e non pedante tuttavia, quel che più colpisce e commuove guardando questi frammenti tanto fortunatamente salvati o risorti, è l'affiorare delicato e schivo (al confronto con la violenza pavana di Guariento) d'un "sentimento" immediato e fresco, non zavorrato da vecchi miti, tutto versato nella plastica trepida e sensitiva delle figure. La trama dell'ordinamento simmetrico predi

sposto diviene inavvertibile: basti notare com'essa si rarefac-
cia, al confronto degli aridi e stipati schemi delle analoghe
miniature del gruppo Nicolò di Giacomo: come le colonnine che
dividon le nicchie contenenti le figure, lungi dall'aggravarsi
e cincischiarsi nelle cornici da polittico di Guariento, (sep-
pure non più tanto, come vedemmo proprio nell'abside nella no-
stra chiesa) assumano valore di cesure - di momenti di silen-
zio calati tra fase e fase, di scansioni figurative del ritmo.
E questo, così rallentato, non riesce nemmeno a scalfire l'in-
tegrità della sfera di sentimento lucida e muta, in cui le fi-
gure delicatissime vivono - con quegli occhi vellutati nei vi-
si pallidi, quasi levigati da fioca febbre -: trame leggere di
colori soffici sopra il fondo di ultramarino, intestate della
"grana verissima di un sentimento raro, e pur domestico", dal-
l'"epidermide lanuginosa e traspirante", costruita "con modi
lenti e morbili di colorire a sfumatura intensa e continua".
Sono, queste, individuazioni del Longhi dei modi di Giovanni
da Milano; e, che si possano trasferire senza forzature alle
Virtù agli Eremitani, è pur un altro segno, che tra i due pit-
tori non v'è mai stata tanta affinità linguistica come in que-
sto momento. Certo, ciascuno ha la propria poetica; e quella
di Giusto ci è sembrata e ci sembra, almeno in quest'opera, di
qualità forse meno appariscente (e "storicamente" di minor pe-
so); ma più eletta. Forse perchè vissuto, alla fine, esule co-
me Petrarca, ci pare egli abbia saputo mantenersi più fedele
alla nobiltà delle origini "stefanesche", e serbarla intatta,
a controllo d'una selezione squisita anche nel variopinto
giardino del gotico, cui tolse soltanto rare essenze, da distil-
lare in purezza e in solitudine nel proprio alveare segreto.

Che la prova offerta da Giusto nella cappella Cortellie-
ri avesse pienamente soddisfatto i padovani, si trae anche dal
fatto che tre anni dopo, nella stessa chiesa degli Eremitani,
fu commessa al pittore fiorentino la dipintura d'un'altra cap-
pella, come attesta un documento pubblicato da Vittorio Lazzar-
rini. (1) In essi si precisava che il 13 ottobre 1373 gli ese-
cutori testamentari del nobile tedesco Enrico Spisser (con-
stabile equestre di Francesco il Vecchio da Carrara) defunto
in quei giorni, contavano a Giusto pittore 60 ducati d'oro in
pagamento della pittura "unius capelle in loco fratrum heremi-
tarum de Padua". Lazzarini aveva creduto di poter identifica-
re questa cappella affrescata da Giusto in quella ad essa adia

(1) Cfr. Giusto de' Menabuoi, etc. cit. 1944.

cente, "con tracce su di una parete di una decorazione...."; io, nel mio libro scritto nel '43 - prima del bombardamento - l'avevo escluso, affermando che, a mio parere, la cappella Spisser era invece quella detta poi (dopo l'immissione del sepolcro) Sanguinacci, o del capanile: identificazione che mi risulta sia stata accettata senza commenti da tutti coloro ch'ebbero poi occasione d'occuparsi dell'argomento. In ogni caso, già abbiamo visto che la cappella adiacente alla Cortellieri non fu dipinta da Giusto, ma da Guariento ed aiuti.

Nella cappella Spisser - dedicata ai santi Cosma e Damiano -, l'ultima a cornu Evengelii, credetti di poter riconoscere, più che la mano, la traccia dell'opera eseguita da Giusto nel '73, in un riquadro rovinatissimo, sulla parete destra, mostrante la Vergine in trono, col Bimbo ritto sulle ginocchia, affiancata da tre santi, uno dei quali presenta l'offerente inginocchiato, in cui - anche per le vesti - era piuttosto ovvio ravvisare lo stesso Enrico Spisser. Il confronto, che si presentava anche troppo agevole, era con le Madonne allattanti nella vicinissima abside della cappella degli Scrovegni: non è improbabile, aggiungo, che tutte e tre codeste Madonne siano state dipinte in questa prima fase d'operosità del fiorentino, ormai fattosi padovano.

Ma, quel che forse può maggiormente stuzzicare la nostra curiosità filologica, è che sulla parete di faccia - ma sullo stesso strato di intonaco - v'è un altro grande affresco, mutilato per buona metà dalla relativamente recente inserzione del sepolcro Sanguinacci (costruito nel 1381 c., esso rimase per lungo tempo sulla porta dell'antisagrestia, dove nel 1440 Nicolò Baroncelli l'aveva rimaneggiato ed arricchito di sculture poi disperse). Esso raffigurava, a quanto vi si può riconoscere, una altra Madonna, in grande, elaborato trono (alla "guarientesca"), con santi e devoti. "Nello zoccolo sotto il trono, e senza dubbio sullo stesso intonaco, e appartenente alla stessa fase di pittura, è dipinto uno stalliere che regge due cavalli: è dunque anche per questo da supporre che si tratti di una parte della decorazione, che doveva coprire l'intera cappella, assegnata a Giusto dallo Spisser, che fu appunto contestabile equestre del Signore di Padova. Tuttavia, la maniera di questa pittura... sebbene abbia qualche accento giustesco, è troppo vicina ad Avanzo perchè la si possa credere dello stesso Menabuoi. E vien fatto di ricordare che lo Schubring aveva notato il carattere "accentuatamente fiorentino" delle pitture di questa cappella, mentre il Van Marle, accennandovi con molta imprecisione, le assegnava a "scuola di Altichiero": ciascuno dei due scrittori doveva riferirsi ad una delle due parti della decorazione, e gli accenni non mancano di significato".

(1)

(1) Op. cit., pgg. 64-65.

Ora sembra che, soprattutto in base a documenti, divenuti in breve famosi almeno presso gli eruditi locali, e certo di importanza considerevole per tutti, i quali attestano l'ordinazione e il pagamento anche della cappella di S. Giorgio al Santo ad Altichiero, Giacomo d'Avanzo sia quasi completamente scomparso dalla storia dell'arte. Non è impossibile riappaia, se qualche altro documento riaffiorerà dalla polvere degli archivi. Per il momento, non ne facciamo una questione vitale. Ma abbiamo ancora negli occhi la splendida lunetta dipinta dal "vero" Altichiero nella cappella Dotto agli Eremitani, a pochi metri di distanza - (completamente distrutta nel 1944). Mostrava, nei compassi superiori, l'Annunciazione; nel sottarco, figure di santi vescovi, alternati ai simboli degli Evangelisti entro clipei lobati, inclusi alla loro volta in una cornice elaboratissima: la quale intendeva, evidentemente, accompagnarsi a quelle, con cui Guariento aveva arricchito i costoloni della volta dell'abside -; nella lunetta, l'Incoronazione della Vergine, tutta raccolta entro un piccolo trono, che non aveva nulla di guarientesco, ma era di gusto talmente veronese, da preludere addirittura a certo altichierismo risalito per la via dell'Adige (per il tramite probabilmente di Martino) di opere della Pusteria - come la tavola votiva di Hilprand di Passiria, del 1418, o il graduale Zollner del convento di Novacella -, o della Stiria, come la Madonna dell'epitafio di Urlich Reichmecher, del 1410, al Landesmuseum di Graz -. Attorno a quella sorta di cofanetto gotico che a malapena includeva i protagonisti, stavano le schiere simmetriche (e prospettiche) di santi e, in primo piano, san Giorgio (in veste d'alto lignaggio quasi una figura di Pisanello) e san Giacomo, che presentavano due devoti della famiglia Dotto, inginocchiati.

In quella sua aura höfische, che rimarrà sempre uno dei fascino maggiori del veronese, la lunetta di Altichiero si distingueva, con una forza d'attrazione irresistibile, per l'eccezionale nettezza del disegno e l'altrettanto eccezionale intensità - e splendida densità - del colore, intonato su azzurri vivi, e specialmente su un particolare rosso-violaceo, di prugna -; quale riappare anche, a far da bordoné, nella cappella di San Giacomo (ma non avrà più quell'indicibile timbro, poi, nell'Incoronazione di San Giorgio, certamente sua, ma tanto più corsiva ed espansa). Ora, se il nostro occhio, agli Eremitani, passava da questa meraviglia di pittura, ai resti della "Madonna Spisser", ocl suo tondo staccato ed erratico - che avevo situato in prossimità di Avanzo, ma ora naturalmente è registrato nel dilatato catalogo di Altichiero - non poteva evitare neppur volendolo d'avvertire che non solo la poesia, ma la lingua che qui si pronuncia, è diversa; direi persino, se il termine fosse divenuto corrente nella critica d'arte e non suonas

se presso i pollòi come un preziosismo inutile, che diversa è la "prosemica": qui il disegno è invadente e voluminoso, il colore più scialbo, meno carico di poesia e più versato nella descrizione; si potrebbe anche dire meno fiorentino e più senese, se non fosse più puntuale ravvisarvi piuttosto una traccia della "levità" della tavolozza di Tomaso da Modena. La gamma soprattutto - che è pure indice della scelta individuale dei "segni" pittorici - ha tutt'altro timbro. E la differenza, infine, è quella, che, in un secolo ormai di lavoro filologico, ci s'era industriati a precisare nei due grandi cicli del Santo. Per giungere - secondo la metodologia allora imperante, della ricerca delle "personalità" - ad agganciare cotali strutture linguistiche riconosciute diverse, a due "nomi" di protagonisti (circondati naturalmente da una grande schiera di collaboratori e di aiuti): ciascun d'essi inseribile nell'ordine d'un discorso critico coerente: evitando naturalmente anche la puerilità delle etichette del "più grande" e del "più piccolo" (residui anch'essi d'una metodologia fortunatamente perenta).

Non abbiamo dubbi nemmeno noi oggi, che ambedue le cappelle del Santo, e in più la Sagrestia, siano state ordinate e pagate ad Altichiero: il quale evidentemente, oltre ad essere già pittore di gran fama, e forse raccomandato dall'establishment delle grandi famiglie toscane - e scaligere - dovette assumersi l'impegno dell'intero complesso (cosa tutt'altro che eccezionale: si pensi ai Campionesi, ai De Santi, o anche, infine, ai "fatti di Masolino e di Masaccio", etc.). A noi è sembrato e sembra d'intravedere, almeno, nel grande e composito libro pittorico col quale si conclude (a Padova, il che pure significa qualcosa) il Trecento padano, due "dimensioni" linguistiche, eredi comuni, certo, della complessa cultura pittorica della Padania nella seconda metà del Trecento; ma contestuale ciascuna con le strutture civili, sociali, anche ideologiche se si vuole, dei due centri di Padova e di Verona: quali gioverà qualificare più puntualmente in altra sede, cominciando dai contesti urbanistici. Per terminare semplificando: l'una, la veronese, si potrà far decorrere appunto dalla lunetta Dotto di Altichiero agli Eremitani - la prima e forse la più significativa opera ch'egli aveva dipinto a Padova - fino a Stefano, fino a Pisanello. L'altra, la padovana, dai brani più "architettonici" già assegnati a Giacomo Davanzo in S. Giorgio (linguisticamente preceduti dagli affreschi di Guariento nel coro degli Eremitani), fino al Mantegna. Non può essere senza una condizione culturale profonda, che, contemporaneamente, a Verona s'abbia la più splendida fioritura dello stile "cosmopolitano" (la più solare "estate di san Martino" del gotico), e, a Padova, l'esplosione del "surrealismo prospettico" e dell'"umanismo geologico" di Andrea Mantegna.

6. Altichiero a Jacopo d'Avanzo

E veniamo finalmente a dire i fatti di Altichiero: a questo punto richiamare tali nozioni diviene necessario. E, per maggiore chiarezza d'esposizione, vi riferirò quanto si sapeva di lui prima della pubblicazione dei documenti (considerati, s'è visto, rivoluzionarii) trovati dal compianto padre Sartori, per poi discutere, appunto, di questi.

Ch'egli fosse veronese è fuor di dubbio: già nel primo documento, del 1369, che ci dà il suo nome: una pergamena del Convento di S. Anastasia, pubblicato dal Gerola ("Madonna Verona", 1908, pag. 159) egli è detto Alticherio pinctore condam ser Dominici de Ferabobus Verone, (cioè della contrada di Ferraboi), e la menzione della terra d'origine ricorre anche in altri tra i ben scarsi documenti che lo riguardano. Dopo la notizia del '69 ci sono dieci anni di silenzio: il nuovo ricordo mostra il pittore a Padova, dove è da credere risiedesse da qualche tempo, perchè aveva già dipinto - o al meno era stato l'imprenditore e il regista della pittura - la cappella di San Giacomo poi San Felice e nella Sagrestia del Santo. E' il famoso documento del 1379, che attesta il "saldo" dell'opera commessagli da Bonifacio Lupi: "Ancora da do al maestro Altichiero per ogni raxon chaveva a fare con mess. Bonifazio cussì nel dipingere la capella di S. Antonio como per la Sacrestia como appare nel libro ... ducati settecento nonanta deci". E a Padova, possiamo credere, rimase poi per un'altra diecina d'anni. Qui lo ricordano infatti altri quattro documenti: uno del 1382, che lo nomina "Aldighieri del q. Domenico da Verona" l'altro, in un registro di conti, forse di mano di Bonifazio Lupi, all'anno 1384 annota "Item per una ancona comperata da magistro Altichero per la margareta ..." (notizia preziosa, perchè attesta che Altichiero non era soltanto un frescante, ma anche pittore di ancone, di tavole: ma spesso dimenticata: anche da chi qualche anno fa gli ha voluto attribuire un trittichetto senza nome: gli avrebbe fatto buon gioco per l'attribuzione). Terza notizia, sempre padovana del 1384: il pittore fa da testimone in un rogito notarile "Alticherium pictorem q. mag. Dominici de Verona": donde - altra cosa da notare - si trarrebbe, che anche il padre Domenico era stato pittore; infine, da un documento del 1388, veniamo a sapere dove abitava qui a Padova: "magistro Alticherio quondam domini Dominici de Verona depictore habitatore Padue in contrata Sanctis Daniellis". (Coletti in "Rivista d'Arte", 1931, pagg. 303 - 363). Rimase dunque a Padova quasi una decina d'anni dopo aver terminato la decorazione del la cappella di San Felice al Santo: e certo non dovè restare

inoperoso; ma nulla, che si conosca almeno, è arrivato fino a noi di quel decennio.

Le prime notizie ci presentano un artista che non è certo alle prime armi: è già maestro, e famoso. Ma lasciano due lacune abbastanza misteriose, ciascuna di circa dieci anni: l'una prima e l'altra dopo la sua grande opera nelle due cappelle del Santo. Il primo decennio dovette essere, ovviamente, di formazione; ma dove lo compì: nella sua città natale, Verona - dove tuttavia è ben strano non vi sia nessun documento che lo riguardi dopo quello del 1369: è anche possibile dunque ch'egli l'abbia passato altrove: a Milano per es. (ma non v'è notizia); o anche è stato supposto, ad Assisi (cosa poco credibile); alla fine le maggiori probabilità sono proprio per Padova, dove - s'è visto - è presente e attivo prima del '79. L'altra lacuna, non di notizie ma di opere, è quella degli anni tra il '79 e l'88: anni che, s'è visto egli passò a Padova; ma che cosa mai vi dipinse? Questi interrogativi temo siano destinati a rimanere senza risposta.- Giacchè, tra l'altro, non mi sembra superata (malgrado le osservazioni del Mellini) la "presunzione di equivoco" a proposito di quando asserisce Giorgio Vasari nella Vita di Vittore Carpaccio.

Scrivendo Vasari "Fu nella medesima città di Verona Altigieri da Zevio, famigliarissimo de' Signori della Scala, il quale dipinse, oltre a molte altre opere, la sala grande del palazzo loro, nella quale oggi abita il podestà: facendovi la guerra di Gerusalemme, secondo che è scritto da Ioseffo", ecc. ... "E fra i molti ritratti di grandi uomini e litterati, vi si conosce quello di messer Francesco Petrarca. Jacopo Avanzi, pittore bolognese, fu nell'opera di questa sala concorrente dell'Altigieri: e sotto le sopra dette pitture dipinse, similmente a fresco, due Trionfi bellissimi, e con tanto artificio e buona maniera, che afferma Girolamo Campagnola, che il Mantegna gli lodava come pittura rarissima...." (Ediz. Milanesi, VI, Firenze 1879, pagg. 628-634).

Il Ioseffo di cui parla Vasari è naturalmente Giuseppe Flavio. Ma già il Gerola (in "Boll. Mus. Civico di Padova", 1909, pp. 28 sgg.) supponeva che il Vasari avesse scambiato il palazzo degli Scaligeri a Verona con la reggia Carrarese a Padova. Basta confrontare il testo di Vasari con quello di Michele Savonarola (che verso il 1440, nel suo libro "De Laudibus Patavii" descrive le pitture della reggia Carrarese): vi si ritrovano, tra l'altro, le lodi tributate agli affreschi di questo palazzo padovano dal Mantegna. V'è poi la confessione di Vasari d'aver attinto le sue notizie dal Campagnola, il quale si occupò soltanto degli artisti al servizio dei Carraresi. Infine, "la guerra di Gerusalemme" di cui parla Giuseppe Flavio va compresa tra i "fatti delli XII Cesari" dipinti nella reggia Carrarese; e i medaglioni, tra cui il ritratto del

Petrarca, sono ricordati - sempre nella reggia Carrarese - da Lombardo della Seta nella sua lettera a Francesco da Carrara scritta poco dopo la morte del Petrarca.

Il che non esclude naturalmente che Altichiero possa (anzi quasi si direbbe, debba) aver lavorato, prima che a Padova, a Verona; e qui, in particolare abbia dipinto, intorno al 1364, nella Sala Grande del Palazzo di Cansignorio della Scala.- Mellini crede d'aver ritrovato - naturalmente non più nelle condizioni originarie - questa Sala e in essa, sotto la falda sporgente del tetto, ha riconosciuto come opera giovanile di Altichiero quella serie di medaglioni dipinti, che già lo Schlosser richiamava. Attribuzione attendibile in sè; ma si tratta di pitture poco personalizzate, le quali in ogni caso non sono tali da farci prevedere la qualità e la forza dell'artista come lo ritroviamo a Padova, e non solo nelle cappelle del Santo, ma anche già nella lunetta perduta della cappella Dotto nella chiesa degli Eremitani, cui ho accennato poco fa.

In ogni caso rimane ovvio ammettere ch'egli si sia "formato" a Verona - dove, come s'è visto, la sua presenza è attestata nel 1369 -: forse svezato all'arte, poichè anche suo padre Domenico fu, pittore, da questo. Ma, a giudicare dai caratteri dell'opera sua accertata, non certo a seguito di un Turone; ma presumibilmente nell'ambito di artisti immigrati, tra i quali poteva ben essere taluno di quella "fronda giottesca" partita da Firenze, e attiva in quegli anni nella prossima Lombardia.

Lo stesso Giusto de' Menabuoi dovette passare, proprio nello strettissimo giro d'anni in cui Altichiero è documentato a Verona, da quelle parti. Il polittico di Giusto, del 1363, che aveva al centro la Madonna Schiff, fu ordinato, come appare dalla scritta che lo sigilla, da suor Isotta de Terzago: località non lontana da Milano. Di più, il trittico, firmato da Giusto e datato 1367, alla National Gallery di Londra, ha una scritta a tergo, nella quale si è letto - ed io stesso nel mio libro su Giusto de' Menabuoi e l'Arte del Trecento, del 1944, davo questa lettura come la più probabile - "Iustus pinxit in Archà (Arquà)": donde si deduceva ovviamente che Giusto nel '67 doveva essere già a Padova e già introdotto presso il Signore da Carrara, la cui moglie - e poi grande protettrice del pittore - Fina Buzzacarini, e in particolare il padre di questa Arquano, avevano ad Arquà terre e ville - nelle quali del resto passò gli ultimi anni della sua vita un altro grande ospite dei Carraresi, il Petrarca. Ma poi, nel 1951, il Davies, preparando il suo nuovo e accuratissimo Catalogo della Galleria londinese, ha decalcato e ricostruito con maggior esattezza la scritta, che ormai sembra doversi leggere: "Iustus pinxit in Mediolano". Il pittore fiorentino era dunque ancora a Mila

no nel '67; ma nel '70, anno documentato per la decorazione della cappella Cortellieri agli Eremitani, era sicuramente già a Padova. Il suo passaggio dalla Lombardia a Padova è dunque fissato, ormai al di là di ogni ragionevole dubbio, su questo spazio di tre - anzi più precisamente di poco più che due - anni: poniamo, a prenderla larga, tra gli ultimi mesi del '67 e i primi del '70: Verona è sulla strada tra Milano e Padova; e a Verona sappiamo, da documenti, era ancora, nel '69, Altichiero. Che alquanto dei toscanismi che ritroviamo nelle sue pitture gli derivino da Giusto già in Verona e dai suoi amici tosc-lombardi, non farebbe alcuna meraviglia.

D'altro canto, tra gli immigrati che agirono sulla formazione di Altichiero - dei quali la traccia si ravvisa più a lungo nella sua pittura - vi fu pure Tomaso da Modena; ma anche ciò è abbastanza spiegabile, se pensiamo che Tomaso, nei suoi ultimi anni (visse fino al 1379), che sono poi gli anni in cui è presumibile Altichiero si formasse, passò da Treviso a Mantova per affrescarvi in San Francesco: onde la strada di Verona era la più ovvia (una traccia del suo passaggio possono essere per es. gli affreschi di palazzo Bevilacqua - che giustamente il Magagnato, nel catalogo della Mostra, togliendoli alla cerchia di Martino cui li aveva assegnati la Vavalà, situa in qualche modo a mezza via tra l'arte di Tomaso e quella di Altichiero). Della componente per così dire tosc-lombarda del suo linguaggio, potrebbero essere indici le miniature dei due codici parigini del De Viris Illustribus; se non fosse che queste pitture provenienti da Padova e non eseguite prima del '79, apparterebbero semmai al periodo padovano dell'artista già maturo dunque: e poco verosimilmente così minuzioso. Onde l'attribuzione di tali miniature nell'ambiente di corte Carrarese, e più precisamente al pittore ufficiale di corte Giusto de' Menabuoi, avanzata dal Longhi in occasione della Mostra d'arte Lombarda dai Visconti agli Sforza del 1958, mi sembra la più accettabile - sebbene abbia provocato le riserve dei "veronesisti". Ho aggiunto altra volta, e mantengo: Giusto nel suo ultimo periodo, quello ch'era attestato, tra l'altro, dagli affreschi "apocalittici", distrutti durante l'ultima guerra, nella cappella di San Ludovico in San Benedetto qui a Padova - quello che lasciò, in loco, una traccia - segnata forse dagli stessi figli del pittore fiorentino - avvertibile nel rapporto tra l'Apocalisse di Füsternau e la tavoletta col ritratto dello Zabarella al Museo Civico di Padova.

Forse, dell'ancora misterioso, anzi del tutto tenebroso periodo dell'attività di Altichiero a Verona prima della sua venuta a Padova sono - insieme coi medaglioni della Sala di Cansignorio, ma più vicini di essi alla sua prima opera padovana e attribuitigli dalla Vavalà - gli affreschi votivi scoperti in Castelvecchio nel 1924 - 26: che sembrano preludio al grande

poema padovano, e attestano quanto Altichiero debba soprattutto a Tomaso da Modena; ma anche quanto sensibile egli sia stato ai modi, tra fiorentini e senesi, degli affrescanti lombardi tra il '60 e il '70. Singolare è il recupero, qui, di una monumentalità, d'un senso di saldezza corporea, di un largo, spazioso equilibrio dimensionale, che vanno ancora più innanzi sulla via aperta da Tomaso da Modena; sulla via intendo della decantazione del tritume aneddotico del goticismo tardo trecentesco non ancora "internazionale"; ma già illustrativo e per così dire erboristico, che aveva ormai corso anche nell'Italia, almeno del Nord.

Ma v'è anche, specie nel colore, un "gusto" che discende dalla luminosa trasparenza delle vetrate; ed è, dunque, propriamente, gotico. E quando s'abbia nell'occhio l'intonazione verdina di quegli affreschi, e la gamma di quei colori, apparirà semplice e legato il trapasso alla lunetta perduta agli Eremitani.

Richiamerò tra poco il problema delle due cappelle del Santo -per ora ricordo, che anche in questa opera, una delle quali almeno: la Crocefissione in San Felice, bene documentata - la figura di Altichiero non cessa d'essere problematica: per la malgrado tutto persistente difficoltà di scindere a taglio netto la sua "parte", da quella dei suoi collaboratori e in special modo, di Avanzo. La difficoltà è data, soprattutto, dal fatto, che tanto, di Altichiero, quanto e più ancora di Avanzo, non possediamo opere sicure al di fuori di cotesti cicli nei quali essi lavorarono insieme; non abbiamo dunque un punto di riferimento stilistico esterno preciso, al quale rifarci, per procedere con qualche tranquillità alla distinzione.

Ma veniamo alle due famose cappelle del Santo.

Purtroppo, non posso risparmiare a me e a voi la fatica almeno d'un cenno riassuntivo di quanto conoscevamo su questi grandi cicli, aggiungendovi poi le notizie, relativamente recenti, che si posson trarre dai documenti scoperti e pubblicati dal compianto padre Sartori; e concludendo poi, naturalmente, con una discussione sul "peso reale" che sulla "vecchia" impostazione del problema possono avere codeste notizie "nuove".

S'ha da dire innanzitutto che i vecchi scrittori di cose padovane appaiono pressochè unanimi nell'attribuire gli affreschi alle mani di due pittori, considerati di pari eccellenza: Altichieri e Avanzo; sebbene possa non esservi concordia nel precisare la parte dell'uno, e dell'altro.

Ma rifacciamo un po' di cronologia comparata, anzitutto sui documenti. La cappella di San Giacomo, poi detta di San Felice, cominciata a costruire nel 1372 per conto di Bonifacio Lupi di Soragna (il documento del contratto tra questo marchese e Andriolo de Sanctis per la costruzione e la decorazio-

ne scultorea è appunto di quell'anno) fu terminata di decorare nel 1379: in quell'anno, s'è visto, Altichiero riceve il saldo definitivo: 792 ducati "per ogni raxon ch'aveva a fare". Nessun documento esplicito per Avanzo; ma una nota del 1377 ricorda un pagamento a certo "magistro Jacopo dipictore": non è da escludere che costui fosse Jacopo d'Avanzo. Stando ai soli documenti, tuttavia, è da ritenere che le pitture di San Felice siano, fondamentalmente, di Altichiero.

L'altra cappella, di San Giorgio, sappiamo che fu ordinata dalla stessa famiglia Lupi, ma dal fratello minore di Bonifacio, Raimondino "egregius miles". La data del compimento della costruzione 1377, nov., appare anche dalla lapide della facciata. Quanto alla cronologia delle pitture si è supposto abbastanza ragionevolmente che il lavoro di decorazione sia cominciato prima della morte di Raimondino (1379). Il ragionamento che si è fatto è questo: nel quadro votivo che raffigura i componenti della famiglia Lupi presentati alla Vergine dai Santi protettori, Raimondino è l'ultimo della serie, venendo dopo anche i nipoti. S'è pensato che una modestia siffatta è ammissibile solo se lo stesso committente della pittura la desidera, e se questo committente è ancora in vita: giacchè è ovvio che se il lavoro fosse stato curato dai familiari dopo la morte di Raimondino essi avrebbero posto, logicamente, la sua figura nel primo posto, o tra i primi, accanto alla Vergine. Raimondino morì il 30 novembre 1379: possiamo dunque pensare che a questa data la cappella, costruita come s'è visto, nel novembre del '77, fosse anche, almeno in parte, decorata. Ne consegue che non vi è molta differenza di tempo tra le decorazioni delle due cappelle: anzi, ch'esse debbono essere state eseguite per un paio d'anni, tra il '77 e il '79, contemporaneamente.

Dunque, riassumendo: dai documenti ricaviamo, con sufficiente sicurezza che il pittore principale della cappella di S. Felice è Altichiero: lo attesta senza possibilità di dubbi il documento del 1379. Non abbiamo altrettanta sicurezza: ma abbiamo ragioni abbastanza serie per ritenere che parallelamente un altro maestro abbia condotto innanzi fino al 1379 - sono due anni, dalla costruzione; e in due anni se ne fa del lavoro - la decorazione di San Giorgio. Costui è possibile sia stato Jacopo d'Avanzo. Questa opinione è la più ragionevole, ed è confortata da più d'una considerazione.

Anzitutto, dalla scritta. Nel 1837 il Foerster - che era professore di disegno a Monaco di Baviera - ottenne di poter pulire gli affreschi della cappella San Giorgio. Il marchese Selvatico - un benemerito non solo per lo studio, ma per la stessa conservazione dei monumenti padovani: si deve a lui per es. se la cappella di Giotto esiste ancora: ci avevan già messo il piccone per demolirla, quand'egli intervenne - assistette al lavoro di pulitura e scoprì, nel tratto inferiore a

destra della fascia che incornicia il riquadro dei Funerali di Santa Lucia, una scritta, anzi una firma, che - scrisse, presentando nel 1841 la propria traduzione del lavoro di Foerster - "in altro nome non si potrebbe identificare se non per AVANTUS". Affermazione forse troppo perentoria, ch'egli stesso poi attenuò dicendo in altro luogo che si potrebbe leggere anche JACOBUS. Ma nè il Foerster, nè il Selvatico erano paleografi: tiravano un pò a indovinare. Chi era invece un paleografo e di primo ordine, era il Gonzati, e possiamo credergli quand'egli scrive di aver fatto sulle sparute vestigia dell'iscrizione il più diligente e scrupoloso esame, unendo al suo parere quello di persone intelligenti e non impegnate in una propria soluzione del problema. Tutte convennero nel leggere in quei caratteri gotici e maiuscoli di colore rossiccio la parola AVANCIUS. Questa lettura poi fu confermata da altri, come il Biadego, ecc., fino al Coletti. Non v'è ragione di screditarla. Ciò che più importa: quella firma si leggeva sotto il riquadro che ha caratteri pittorici più decisamente differenti da quelli attestati dagli affreschi di San Felice, e che quindi in ogni caso, firma o non firma, saremmo costretti anche soltanto dall'analisi stilistica ad attribuire ad un pittore diverso da Altichiero. E, come abbiamo visto, per questa cappella, le fonti non fanno, accanto a quello di Altichiero, altro nome che quello di Avanzo.

Abbiamo visto del resto, che le decorazioni pittoriche delle due cappelle dovettero essere press'a poco contemporanee, con una precedenza, non molto forte tuttavia, di quelle di S. Felice. Questa contemporaneità più o meno, mise in imbarazzo quei critici che partivano dal presupposto che l'unico maestro delle due cappelle fosse Altichiero. Lo Schubring, per es., il quale, appunto per sorreggere la sua ipotesi panaltichieresca arrivò a strani giochi d'equilibrio, e fu costretto a supporre - del tutto gratuitamente, s'intende, perchè non c'è nessun documento in proposito - che Altichiero avesse cominciato a dipingere le lunette in alto sulle pareti di San Felice; poi fosse passato nell'Oratorio di San Giorgio, dove avrebbe eseguito la decorazione del soffitto e i riquadri superiori delle pareti; poi quando Raimondino morì, Bonifacio, approfittando della morte del fratello, avesse richiamato Altichiero in San Felice, dove egli avrebbe dipinto la Crocefissione e il quadro votivo. Nel frattempo, in assenza di Altichiero impegnato nella cappella accanto, Avanzo avrebbe continuato la decorazione dipingendo la scena del sogno, ecc. Ma tutto ciò, evidentemente, è troppo fondato su ipotesi inverificabili, e troppo romanizzato.

Dopo avere spremuto quanto è possibile dagli scarsi documenti - cui aggiungeremo tra poco quelli di più recente reperimento - veniamo alle notizie degli storici. Il più antico è

Michele Savonarola, che scrisse il suo libro "De Laudibus Patavii" verso il 1440 - dunque poco più di mezzo secolo dopo gli affreschi -. Tra i pittori illustri che operarono in Padova egli ricorda per primo, naturalmente, Giotto; secondo, Jacopo Avanzi "qui magnificorum marchiorrum del Lupis admirandam cappellam veluti viventibus figuris ornavit", terzo, Altichiero veronese. Segue, circa il 1530, Marcantonio Michiel - fonte, come ognuno sa, preziosa e attendibilissima - il quale scrive: la cappella intitolata a San Felice, ovvero San Giacomo maggiore "fu dipinta da Giacomo Davanzo Padovano, ovver Veronese, ovver, come dicono alcuni, Bolognese, e da Altichiero Veronese; e fu nel 1376, come appare in un sasso, e par tutta di una mano, e molto eccellente. Anzi la parte a man manca intrando par d'altra mano, e meno buona.... La cappella di Lovi di fuori de San Zorzi sora el sagrado fu dipinta da Jacomo Davanzo padovano e da Altichiero veronese, come scrive el Campagnola". Il Michiel infatti traeva queste sue notizie - controllate, s'intende, dalla sua acuta osservazione delle opere - da una lettera di Gerolamo Campagnola (+ 1522) al filosofo Nicolò Leonico Tomeo, oltre che da informazioni dategli dall'amico scultore Andrea Briosco detto il Riccio (+ 1532), il quale tuttavia a sua volta attingeva soprattutto dal Campagnola.

Su qual fosse la patria d'origine di Jacopo d'Avanzo, sarebbe eccessivo tornare a discutere. E' da escludere ch'egli fosse veronese: non è mai ricordato in documenti veronesi, nè da autori antichi, quali Biondo da Forlì che scriveva la sua "Italia Illustrata" nel 1450, o Marin Sanudo che nel suo "Itinerario" del 1483 trattò dell'arte di Verona: essi ricordano Altichiero, ma non fanno il nome di Avanzo. Che costui fosse bolognese è incertamente accennato da qualche vecchio storico; ma è stato anche dimostrato - e non è il caso io riferisca ancora per quali e quante ragioni - che questa opinione è da ritenersi erronea e del resto tale fu ritenuta fino a poco fa dalla maggioranza degli studiosi. Il Longhi, per es., riassumeva così la questione: "il grosso imbroglio filologico, che parla di un Jacopo ora bolognese, ora veronese, ora padovano.... fu provocato da omonimie, da un inverosimile viaggio di Jacopo di Paolo nel Veneto; ma si tratta "nient'altro che di pittori di nome identico e di mentalità affine". - L'imbroglio fu aggravato dall'esistenza certa di un Jacopo Avanzi bolognese, del quale si conosce un'opera sicura: la Crocefissione della Galleria Colonna a Roma, che porta la scritta in caratteri gotici: "Jacobus Avanciis de Bononia.

Oltre a questo dipinto, sicuro perchè provvisto di firma autografa, abbiamo qualche notizia su di lui, tratta da documenti. Nel 1375 egli fa da testimone in un atto; nel 1377 viene pagato, insieme con un altro pittore, Bernardo, il sarto

Lanzellotto, Giovanni delle Armi e Jacopo spadaio, lire 63 e soldi 16 per certi lavorucci fatti in occasione del Palio corso il 20 giugno di quell'anno; il 13 aprile del 1384 è saldato con 7 lire bolognesi per la fattura di uno smalto dipinto, da porre nella Loggia. Tutte queste notizie sono bolognesi. La notizia della sua morte avvenuta il 2 gennaio 1416 appare invece in un manoscritto del Seminario Patriarcale di Venezia.

La figura di questo pittore - che fu a lungo confuso con altri Jacopi e con altri Avanzi, i quali erano, pure a Bologna numerosi nel '300 - s'è venuta delineando, almeno nei suoi tratti sommarii, in questi ultimi anni - tenendo, s'intende, come punto di partenza la Crocefissione Colonna, unica opera sicura perchè firmata. Accanto a questa fu posta dal Fiocco un'altra Crocefissione, da lui vista a Praga; una terza Crocefissione di proprietà Silbermann, New York, apparve nel 1950 alla mostra della pittura bolognese del '300 e gli fu pure assegnata. Invece, l'affresco del Santuario di via Castello a Bologna (ancora una Crocefissione) che gli fu attribuito dall'Arslan, oltre ad essere talmente rovinato da risultare quasi illeggibile, appare, per quel poco che se ne può decifrare, più tardo del 1416 - data della morte del pittore -; e quindi, come del resto notava anche il Toesca, da non prendere in considerazione per il brevissimo catalogo delle opere di Jacopo degli Avanzi bolognese. Questo catalogo si riduce infine a quelle tre sole piccole tavolette, di cui la più matura, presumibilmente anche a giudizio del suo autore, che firmò soltanto questa - la Crocefissione Colonna - è stata dipinta sicuramente dopo lo scadere del primo decennio del Quattrocento, come denotano certi accenti para-rinascimentali. Li aveva notati anche Longhi, che scriveva, nel 1950, a proposito del quadro allora esposto a Bologna: "si può cadere in inganno per l'astuta alterazione che ha dato al viso del San Giovanni uno scorcio tra plastico e drammatico che sembra arrogarsi sul Quattrocento, e in particolare su Andrea del Castagno, un anticipo veramente troppo ambizioso"; ma le prove tecniche dei restauratori hanno assicurato che non esiste alcuna alterazione. Il Longhi probabilmente non ha creduto di considerare che questo Jacopo Avanzi bolognese, morendo nel 1416, potè nei suoi ultimi anni avere cognizione se non della pittura di Andrea del Castagno almeno di quella di qualche maestro del primissimo Rinascimento fiorentino.

In ogni caso, questo Jacopo Avanzi bolognese, è, non soltanto una figura mediocre; ma è certo di almeno una generazione posteriore all'affrescante dell'Oratorio di San Giorgia. Dai documenti bolognesi che ho riferito, appare, ancora nel 1384 compensato per un lavoruccio di artigiano; mentre, nel documento precedente, lo troviamo pagato pochi soldi, insieme con un armaiolo e un sarto, per certe decorazioni che avevano fatto

in occasione di un Palio.

Ora conoscete ormai le date delle pitture dei due Orato-
rii padovani: vanno, complessivamente dal 1372 al '79: esse
quindi sono anteriori alle prime modeste cose artigianali at-
testate per Jacopo Avanzi bolognese: e qui, il nostro Avanzo
risulta, dall'opera, un pittore formato, maturo, di larghissi-
mo respiro; e, dalle notizie storiche, messo alla pari - come
il solo collaboratore degno di essere ricordato - col grande
Altichiero. Inoltre, è da tener presente che a quella data,
Avanzo aveva già dipinto altrove qui a Padova altri grandi ci-
cli d'affreschi ora scomparsi, in competizione coi maggiori
pittori del suo tempo, talora accanto al Guariento, del quale
possiamo considerarlo scolaro continuatore.

E' chiaro che, anche soltanto per queste considerazio-
ni "esterne", cronologiche, cotesti omonimi non possono essere
la medesima persona. Se poi mettiamo a confronto le tre Croce-
fissioni dell'Jacopo Avanzi bolognese - anche la migliore e
più tarda, dipinta dopo lo scadere del secolo: quella Colonna -
con gli affreschi di San Giorgio, vediamo che anche l'ultimo
sospetto d'una paternità comune tra questi affreschi e quei
quadretti (che, tra l'altro, sono di tempo posteriore, quindi
dovrebbero essere, ovviamente più maturi) è da respingere co-
me insostenibile.

Il Toesca, per dar corpo a quell'identità, da lui postu-
lata, attribuì allo Jacopo d'Avanzi bolognese anche l'affresco
di uno dei riquadri delle storie di Mosè già nella Chiesa di
San Apollonia a Mezzaratta. Gli affreschi di questa interes-
sante chiesa, susseguitisi in tempi diversi, presentano un
problema piuttosto ingarbugliato: le fasi del lavoro si posso-
no tuttavia così, brevemente, riassumere: intorno al 1345 vi
lavora Vitale degli Equi - il più grande pittore del Trecento
bolognese - con un collaboratore, già presente a Pomposa nel
'40: è quegli che firma Jacobus la "probatica Piscina". Non
è costui, s'intende, Jacopo Avanzi: è ormai provato da tempo
che si tratta di Jacopino di Francesco dei Bavosi, il quale
si trattiene a Mezzaratta fino al 14 giugno del 1366 - come è
attestato da documento che lo nomina insieme con Simone dei
Crocefissi -. Frattanto, tra il '50 e il '60, un altro pitto-
re, con ogni probabilità Cristoforo da Bologna, dipinge le
Storie di Giuseppe. E infine, verso l'80 Jacopo di Paolo af-
fresca le Storie di Mosè (oltre a dipingere la pala d'altare).
Egli ha con sé un collaboratore: e questo potrebbe ben essere
Jacopo degli Avanzi, il quale, abbiamo visto dai documenti di
quegli anni e fino al 1384, non solo era a Bologna, ma era an-
cora un modesto, probabilmente giovane, garzone. (E non si
riesce a capire come Toesca abbia potuto pensare ch'egli po-
tesse essere contemporaneamente a Mezzaratta come aiuto di Ja-
copo di Paolo, e qui a Padova come maestro di fama: gli anni

infatti sono i medesimi). Ad ogni modo, a questo garzone di Jacopo di Paolo si dovrebbe l'esecuzione, a Mezzaratta, del riquadro con la Strage degli Ebrei: una pittura che presenta veramente qualche somiglianza con la Crocefissione Colonna, onde l'ipotesi che autore ne sia Jacopo degli Avanzi bolognese risulta abbastanza attendibile. Ma rimane ancora più perentoriamente riconfermata l'impossibilità che costui sia l'Avanzo che, nello stesso tempo affresca l'Oratorio di San Giorgio a Padova. Basta considerare quanto stipata, violenta, espressionistica, sia la pittura di Mezzaratta; quanto povero il suo colore, tenuto su una gamma che ha due tinte fondamentali: un blu stridente ed un rosso acceso; e quanto invece siano spaziate, calme, limpide, le pitture dell'Oratorio di San Giorgio, dove il colore è luminoso, nitido, graduato: basta paragonare quegli strani ceffi di Mezzaratta coi ritratti così posati sereni - davvero i più bei ritratti del Trecento - e così dipinti, soprattutto, della pittura di Padova. Qualche rispondenza di accento, estremamente generica tuttavia, risuona negli uni e negli altri affreschi: ma sono dati di cultura pittorica comuni, possiamo dire, a tutta l'Italia del nord: e se taluno; sottolineando oltre misura, vorrà trovare in cotesti accenti un timbro d'origine bolognese, dovrà tuttavia ricordarsi che la componente emiliana - dall'avvento dei "giotteschi" riminesi e dagli apporti di Tomaso da Modena in poi - è piuttosto ovvia nella cultura pittorica padovana; e poteva essere ravvivata da un probabile passaggio - supposto infatti dal Longhi - di Jacopo di Paolo a Padova.

S'ha dunque, a ragion veduta, da escludere l'origine bolognese del nostro Jacopo d'Avanzo; altrettanto e forse più di quella veronese. S'è fatta poi ancora l'ipotesi ch'ei fosse veneziano; infine in Gerola ha supposto ch'egli provenisse da Vicenza, riprendendo un suggerimento già avanzato dal Gonzati ma poi lasciato cadere. "Sta il fatto" - scriveva Gerola raccogliendo notizie edite dal Pulicis (Fragmenta historiae vicentinae, in Muratori, Rer. Ital. Script. XIII) e poi dal Barbarano (Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza, 1649-1762, voll. V pag. 19 sgg.: e anche verbalmente riferitagli da Sebastiano Rumor, che trovò il documento nell'Archivio Vecsovine vicentino) - "che la testimonianza di un cronista contemporaneo ci assicura come la chiesuola di San Vincenzo in Vicenza fosse dipinta nel 1379 per Avancium Vicentinum e che un'ancona nella Cappella di San Tomaso nel Duomo della stessa città portava la firma Avantius de Samno (1380 de mense Octob., Presb. Angelus fabricator Huius Cappellae fecit Anconam de suis propriis bonis et Avantius de Samno pinxit). Che cosa significhi quell'appellativo, se pure è esatto, non consta. Ma l'ancona non esisteva più già nella metà del secolo XVIII, mentre in un documento del 1389 viene esplicitamente ri

cordato un *Avantius pictor q. Leonardi, civis vicentinus*". Questa ipotesi, dell'origine vicentina voglio dire, di Avanzo: la quale s'è vista ripresa, anzi data come cosa indubbia, dall'Arslan è certo, tra le enumerate dianzi la meno debole; sebbene non sia stato finora riconoscibile in Vicenza, tra le pitture che si possono situare negli anni tra il 1379 e il 1389, nei quali è documentata la presenza colà di un Avanzo pittore, la mano di colui che dipinse per es. i Funerali di Santa Lucia in San Giorgio. Vi sono a Vicenza degli affreschi, in Duomo, certo di questo tempo, i quali risentono fortemente della maniera di Giusto de' Menabuoi e di Jacopo d'Avanzo padovano; ma, oltre ad essere di qualità inferiore rispetto ad ambedue, irrigidiscono, tanto nel disegno che nel colore, cotesto "linguaggio medio" corrente a Padova. Vi è anche dello stesso pittore, nella lunetta nord dell'atrio della chiesetta del Monte di Pietà, una Deposizione, i cui tondi con profeti sono evidentemente esemplati su quelli di Giusto de' Menabuoi sulla tomba da Vigonza al Santo (che è del 1380 circa: i vicentini dovettero essere di qualcosa più tardi); ma, anche qui, si tratta di una pittura impoverita e irrigidita. Tali opere vicentine dunque, con altre del tempo, che ad esse si potrebbero aggiungere attestano solo questo: che la cultura pittorica di Vicenza negli ultimi decenni del Trecento non ebbe una fisionomia propria, autonoma, nè personalità artistiche di grande rilievo: in sostanza fece tutt'uno con quella di Padova; forse ne fu un riflesso, certo ne impoverì i dati. Sicchè, quando pure si potesse avere la certezza - che finora tuttavia non si ha affatto - che Jacopo d'Avanzo collaboratore qui di Altichiero fu per nascita vicentino, ciò non potrebbe dirci nulla, nei riguardi della sua formazione d'artista.

Non si vede dunque perchè non si debba credere questo pittore, padovano; secondo quella che infine è, tra tutte le ipotesi, la più ovvia, visto ch'egli lavora a Padova; e di Padova lo ritiene la maggioranza dei vecchi scrittori. E, in ogni caso - dovunque egli fosse nato, fu padovano per educazione pittorica. E' opportuno ricordare infatti che, a differenza delle altre città del Veneto: di Vicenza, per es., e della stessa Verona - dove fino ad Altichiero non troviamo che quadri votivi, povere enumerazioni di figure di Santi e di devoti (il solo ciclo narrativo che conosciamo è quello, assai slegato e modesto tuttavia, della vita di S. Francesco in San Fermo: eccezione che conferma la regola) Padova tenne fede per tutto il secolo alla tradizione fondata da Giotto, di una vasta e complessa pittura monumentale, a grandi cicli d'affreschi, svolti su intere pareti in una "narrazione" continua, coerente, articolata. V'erano qui gli affreschi di Giotto non solo nella cappella degli Scrovegni e al Santo, ma, di questo carattere appunto, nella sala della Ragione; poi quel-

li di Guariento agli Eremitani e altrove, e v'erano le chiese e le cappelle interamente dipinte da Giusto de' Menabuoi. La grande e complessa reggia dei Carraresi, aveva le sue innumerevoli Sale decorate d'affreschi di cotesto carattere: a stare, non solo alle descrizioni dei vecchi storici, ma ai documenti pubblicati da A. Gloria, v'erano tra l'altro in questo palazzo-castello "una sala colorita ad animali, altra raffigurante fatti storici di Tebe, una terza vecchia ed una quarta nuova con le pareti coperte dalle immagini di uomini illustri; e molte camere adorne di altri dipinti, siccome quelle dette di Nerone, dei Carri, di Ercole, di Camillo, dei Quadri, di Lucrezia, dell'Inferno, e altre chiamate delle Armi, delle Navi, delle Brentelle, dei Cimieri, la residenza degli Ufficiali, dei Prestatori, dei Consiglieri, etc.". E' veramente difficile trovare nel Trecento altre città, e non solo nel Veneto, che fossero altrettanto ricche di cicli pittorici di un tal carattere - per intenderci - monumentale e narrativo. (E per alcuni di questi è fatto dagli antichi storici, esplicitamente il nome di Avanzo. Leggiamo ad esempio il Michiel: "Nella sala dei Giganti, secondo el Campagnola, Jacopo Davanzo dipinse a manca la captività dei Giugurta e el trionfo de Mario, Guariento padovano li XII Cesari a man destra, e li lor fatti"; ed anche il particolare ricordo - come abbiamo visto, del Vasari, il quale pur equivocando tra il palazzo scaligero e la reggia Carrarese, attribuisce ad Avanzo una parte non inferiore, anzi superiore a quella di Altichiero in quelle decorazioni (i "trionfi bellissimi, e con tanto artificio e buona maniera, che il Mantegna li lodava come pittura rarissima...."); o più innanzi, parlando delle pitture "in casa de' Conti Seronghi": "ma di tutta l'opera, quella di Jacopo Avanzi fu tenuta la migliore") avrà pure, ritengo, un qualche significato, almeno quale riflesso della fama di eccellenza, ch'ebbe questo artista).-

Cotesta tradizione padovana, del resto, non finì col Trecento: si continuò nel Quattrocento col Mantegna ed altri minori; e poi in ogni secolo, si può dire, si conservò qui il gusto per i grandi cicli di affreschi a decorare intere pareti: alcuni ancora esistono, sebbene nascosti, e spesso, dimenticati. E' comunque certo, che non vi è nulla di eccezionale nel fatto che un pittore padovano - Jacopo Davanzo - fosse chiamato ad affrescare, insieme con Altichiero, le cappelle del Santo: semmai, potrebbe sembrare eccezionale la presenza di un veronese: giacchè a Verona, nel Trecento, non abbiamo esempi, nei ricordi, che ci diano prova d'una tradizione di pari consistenza. E questo va tenuto ben presente: per il problema della stessa evoluzione linguistica di Altichiero.

Frattanto, per quel che riguarda Avanzo, io, nel mio libro su Giusto de' Menabuoi, ho messo insieme, credo, un numero

abbastanza fitto di dati, i quali provano che la sua formazione filologica avviene precisamente nell'ambito di quella tradizione monumentale e narrativa di cui dicevo, caratteristica di Padova; e che innumerevoli "precedenti" anche puntuali del suo linguaggio sono facilmente reperibili nella cultura pittorica locale: specie in quella che si matura intorno al Guariento; anche al di fuori dei due grandi cicli del Santo, ho potuto riconoscere d'Avanzo per es. in un bel affresco del Salone; nel ritratto del Petrarca qui nella nostra Sala dei Giganti; e la mano dei suoi diretti scolari in varie pitture senza nome: agli Eremitani, a San Benedetto; soprattutto in miniature (tra le quali, s'è visto nel corso dell'anno passato, quelle del cosiddetto Erbario carrarese, o "Libro agregà de Serapiom").

Credo incontestabile che nel Trecento vi fu quel che si dice una scuola padovana di pittura, lavorante accanto agli artisti venuti di fuori: vi fu una schiera eccezionalmente folta di pittori locali, riuniti in "botteghe" intorno a personalità eminenti: tra coteste personalità tutto porta a credere che la maggiore, nell'intero secolo sia stata quella di Jacopo Davanzo.

E in ogni caso, anche lasciando da parte la questione, in fondo secondaria, del nome: non c'è dubbio che nell'Oratorio di S. Giorgio dipinga un artista che sicuramente non è Altichiero, pure essendo altrettanto grande di lui. Un artista che raccoglie, mette a frutto, potenzia le qualità migliori della "scuola" trecentesca padovana. - La quale scuola - è necessario precisarlo, perchè giova al nostro problema di distinguere, che è problema fondamentale d'ogni critica - non è per nulla, nel Trecento, consonante con quella di Verona o, più in là, della Lombardia; ma rivela affinità incomparabilmente maggiori con l'arte della terraferma veneta orientale: da Treviso fino al Friuli. Gli esempi di Tomaso da Modena specialmente avevano qui dato frutti, forse un po' appartati, certo ben diversi da quelli della "höfische Kunst" lombardo-veronese; avevano maturato un linguaggio di carattere meno aulico, più immediato e "borghese" di sostanza più romanica che gotica. Mi piace ricordare un'ipotesi del Coletti; il quale considerando le pitture con Storie della Passione nella chiesa di Santa Lucia a Treviso vi ha ravvisato un linguaggio in qualche modo intermedio tra quello di Tomaso da Modena a Treviso, e quello di Avanzo negli affreschi di San Giorgio a Padova, per giungere infine a supporre, che l'autore di quelle pitture trevisane possa essere lo stesso Jacopo Davanzo - in un momento ancora giovanile e immaturo, s'intende - . L'ipotesi è inverificabile, e suona alquanto temeraria; non toglie, ch'essa contenga un'intuizione critica interessante e acuta. Che Avanzo si sia educato a Treviso, non direi; ma che la cultura pittorica padovana della seconda metà del Trecento sia nutrita, non certo di succhi veronesi o lombardi, ma della stessa linfa che nutre quella

di Treviso, è conclusione criticamente e storicamente concreta - e si vorrebbe fosse servita a diradare, almeno, un po' della nebbia di confusionismo di taluni recenti revisori.

Jacopo Davanzo, comunque, fu colui che da quella linfa, e insieme dalla tradizione trecentesca propriamente padovana, trasse i frutti più maturi e più ricchi. Osserviamo in San Giorgio, i riquadri, delle Storie di Santa Lucia: la differenza stilistica tra queste pitture e quelle sicuramente di Altichiero (prendiamo, per non lasciare dubbi, la grande Crocefissione e il quadro della Battaglia di Clavigo in San Felice) è nettissima. Anzitutto, nella gamma dei colori, che in Avanzo s'è maturata, per lungo ordine, entro una tradizione tecnicamente legata alla pittura sulle pareti murarie solide e vaste: che tien conto della consistenza e della continuità del muro, che tradisce la persistenza del prestigio, non mai del tutto sventato, di Giotto. E' una gamma ricca e forte di colori densi, pastosi; rossi granata, gialli, viola profondi, ben diversa da quella di Altichiero, che è più leggera ed elegante e come staccata dal muro, intesta di grigi e d'azzurri trasparenti, di bianchi e di rosa preziosi, di verdi tenui: e dunque discende dalla tradizione europea nordoccidentale delle vetrate e delle miniature: è, propriamente, gotica. In accordo con tali diverse intonazioni, le figure di Avanzo sono gravi, corpose, spesso tozze, ben radicate alla terra; e definite non solo plasticamente, ma anche diremmo esistenzialmente: caratterizzate nel loro significato umano: onde la vivacità, l'immediatezza dei ritratti di questo pittore - certo il più grande e il più "moderno" ritrattista di tutto il Trecento - mentre quelle di Altichiero hanno un modulo elegante, slanciato, e vivono, pur anco se ritraggono personaggi storici, in un mondo ideale, astratto. E così ancora in coerenza, le scene di Avanzo hanno un effuso carattere narrativo: sono piene di gente posta a vivere in ambienti architettonici e urbanistici elaborati, ma sempre a lor modo realistici, nettamente diversi da quelle di Altichiero: d'altra origine, direi d'altra latitudine.

In Altichiero infatti anche le architetture hanno carattere gotico, fantasioso, féérique: sono castella remote in solitudini inaccessibili, al limite di ombre altissime, fredde, incastonate su montagne favolose, astratte e inabitabili come cristalli. Invece gli scenari di Avanzo, vasti e calmi, d'una misura quasi rinascimentale, vengono affabilmente innanzi a contenere la folla, alla quale si mescolano con una agevolezza familiare, con una cordialità propiziatoria: edifici "realistici" d'una civiltà urbana e socievole - diciamo pure: non di corte, ma "borghese" - costruiti per gente che si conosce e si incontra per i proprii negozi; ed è solita passeggiare liberamente sotto quegli archi e quelle logge, e sembra appena uscita dalla messa della domenica. Questi borghesi padovani han poco a

che fare coi cavalieri trasognati e araldici che assistono alla Crocefissione di San Felice o fanno omaggio alla Vergine castellana nella lunetta sulla tomba Cavalli in Santa Anastasia a Verona: questi, sono persone d'alto lignaggio, figure che starebbero bene in una lassa di Chretien de Troyes e di Christina de Pisan: già degli "erranti", che fin nei loro colori preziosi mostrano di vivere nella "dimensione" dell'avventura e dell'amore caratteristica del romanzo cavalleresco; mentre quelli sono artigiani, mercanti, dottori, soldati, che non sognano certe avventure ma stanno coi piedi sulla terra: impongono la loro presenza vivace, quasi petulante, e su muovono davanti e dentro quelle architetture con un'agevole festevolezza, che si riflette nella loro plasticità concreta, ma mossa e articolata; e nei loro colori variati, ma solidi e vivi.

Cotesta ricchezza, in Avanzo, e moltiplicazione di fondali architettonici, sono desunte dalla cultura pittorica locale, padovana: la quale s'era formata intorno alla metà del secolo e s'era espressa principalmente nelle opere di Guariento. Ma in quella materia, ancora alquanto confusa e aggrovigliata, Avanzo mette un ordine lucido e coerente. E, osservando in San Giorgio le Storie di Santa Lucia, non ci si può impedire che tornino alla mente le parole con le quali Michele Savonarò la non soltanto dichiara l'esistenza di una grande scuola di pittura propriamente padovana, ma la caratterizza con acutezza: "hi etenim sua in arte illustres viri ita gloriosam suis picturis urbem nostram reddiderunt, ut formosior pictorum schola facta sit" e intendeva precisamente questi pittori - come Avanzo - degli ultimi decenni del Trecento; ai quali del resto, scrivendo circa mezzo secolo più tardi della loro attività, non viveva poi molto lontano nel tempo. Aggiungeva ch'essi "talmente conobbero i lineamenti delle figure e la proiezione dei raggi, da essere di gloria alla scienza prospettica, come dimostrano le loro pitture ammirabilmente"; e così da "assicurare alla città di Padova il vanto di chiamarsi mater perspectivae picturae". - Il che potrà essere un pò forzato dall'amore del natio loco; ma caratterizza senza dubbio il lineamento più peculiare della cultura pittorica propriamente padovana della seconda metà del Trecento: della quale da Guariento ad Avanzo, uno dei dati più manifesti è lo sviluppo degli scenari d'ambiente: così maturi da preannunziare, in qualche modo, almeno la simpatia per un'interpretazione diremmo surrealistica della prospettiva dei fiorentini, da parte di un altro grande padovano: Andrea Mantegna.

Non sarà mai possibile, ritengo, capire davvero - ed anche soltanto sul piano filologico - l'arte di Altichiero, e quindi nemmeno la pittura che da lui discende fino al Pisanello - senza dare la dovuta considerazione al fatto, che Altichiero stette, a quanto sicuramente sappiamo, circa quindici anni a

Padova, e vi lavorò, e si immerse in quella sua cultura pittorica: così ricca, così matura, così caratterizzata nel senso che s'è detto. Non sappiamo quale pittore veramente egli fosse prima di venire a Padova: i frammenti di Castelvecchio ed anche i medaglioni della Sala Grande di Cansignorio anteriori alla sua partenza da Verona, sono soltanto un'ipotesi attribuitiva. Essi comunque, rientrano nella "tradizione" trecentesca veronese almeno in ciò: che sono parti di un affresco votivo isolato, non di una grande decorazione a carattere narrativo e "ciclico". E lo stesso carattere di quadro votivo aveva anche l'opera - purtroppo perduta - con la quale Altichiero dovette iniziare la sua attività padovana (la dipinse intorno al 1370, certo prima di mettersi alla grande impresa di San Felice): la splendida lunetta con l'Incoronazione della Vergine sulla tomba Dotto agli Eremitani: la quale, sia nella composizione che nel colore vivo, brillante, accusava manifestamente, quell'educazione tosco-lombarda che si disse dover essere stata una delle componenti della formazione prima di Altichiero, ancora a Verona. Altri, a spiegare cotesto "toscanismo" hanno addotto una prima presa di contatto di Altichiero, a Padova, con l'arte di Giusto de' Menabuoi, ed è possibile; sebbene la precisazione, cui già ho fatto cenno, che il trittico di Giusto alla National Gallery fu dipinto a Milano, attesta che nel 1367 il fiorentino era ancora in Lombardia; e quando nel '70 dipinse la cappella Cortellieri agli Eremitani, doveva essere arrivato a Padova da poco. D'altra parte, Altichiero, come pure s'è visto, nel '69 stava ancora a Verona in contrada di Ferraboi; se intorno al '70 era anch'egli a Padova, (e anch'egli, come Giusto, dipingeva agli Eremitani) è facile dedurre che il veronese e il fiorentino arrivarono qui press'a poco contemporaneamente. Sicchè Altichiero prima del '70 se vide cose di Giusto le avrà vedute a Verona; o meglio, avrà veduto colà, e nella vicina Lombardia, pitture di altri fiorentini della scuola del grande Stefano: giacchè, ripeto, la tornitura dei volumi e la smaltata brillantezza dei colori delle figure della tomba Dotto avevano più affinità coi modi per es. di un Giotto, che con quelli di Giusto.

Ad ogni modo: se questo era il punto di partenza di Altichiero, non c'è dubbio che nei sei o sette anni, che possiamo agevolmente supporre trascorsi tra l'Incoronazione Dotto e l'inizio degli affreschi in San Felice al Santo, egli non solo prese contatto con la cultura pittorica locale, ma se ne impregnò profondamente. Gli affreschi di San Felice denotano infatti una decantazione dei colori, un'ampiezza e una saldezza dei volumi, un piglio largo da frescante "monumentale" e "narrativo" quali non poterono esser suggeriti al pittore che dalla visione delle grandi decorazioni a tutta parete, ch'egli trovò affrescate qui in Padova, da Giotto fino a Guariento; e che

vide affrescare in quegli anni da Giusto e, con ogni probabilità, dallo stesso Avanzo. Non c'è dubbio che, ciò malgrado, Altichiero sia felicemente rimasto uno squisito pittore gotico; ma non c'è dubbio del pari, che la lunga esperienza padovana, concretatasi in fine nella collaborazione con Avanzo nei due grandi cicli (una collaborazione estremamente feconda per ambedue i pittori) gli sia stata preziosa; e l'abbia portato a respirare più largo, a togliersi dagli stretti limiti iconici del "quadro votivo"; a sentire la solidità, l'ampiezza, la continuità delle intere pareti da affrescare; e quindi anche a dare alle sue figure un "corpo" più consistente, una maggior saldezza plastica - e, per coerenza, una definizione fisionomica più "vera". Soprattutto, l'esperienza padovana, vissuta s'intende e risolta da par suo, se non lo indusse a tradire la sua sensibilità gotica, valse tuttavia a tenerlo lontano dal tritume tardogotico, prezioso finché si voglia, ma troppo incline a compiacenze aneddotiche poco consistenti; e insomma a sventare il pericolo di lasciarsi sedurre da quella che Vasari chiamava la "maladizione di tabernacolini" nella quale doveva finire per arenarsi l'"ouvrage de Lombardie".

Tornato a Verona, infatti, Altichiero, riprende contatto con la cultura artistica locale, che allora andava sempre più impregnandosi di succhi lombardi (non è da dimenticare che, tra l'altro, dal 1387 Verona era caduta - e vi rimase fino al 1402 - sotto il diretto dominio dei Visconti). Proprio negli anni che Altichiero passava a Padova, tra il 1370 e il '74, l'ultimo degli scaligeri di qualche rilievo, Cansignorio, aveva fatto erigere nel sagrato di Santa Maria Antica il suo elaboratissimo sepolcro, da quell'impresa dei Campionesi cui avevano ricorso i suoi avi, e ch'era allora guidata da Bonino da Campione - che pomposamente firmò e controfirmò la tomba -. La quale è appunto uno tra i più tipici esempi di "ouvrage de Lombardie" in scultura: non la si può vedere senza che torni a mente la famosa filippica di Giorgio Vasari, nelle prime pagine del suo libro, contro quei "mostruosi e barbari" che avevano "ammorbato il mondo" delle loro fabbriche "Et così per tutte le faccie et altri loro ornamenti facevano una maladizione di tabernacolini l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possano reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietra o di marmi. Et in queste opere facevano tanti risalti, terture, mensoline et viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano, et spesso con mettere cosa sopra cosa andavano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccava loro il tetto". L'indignazione vasariana era rivolta, s'intende, soprattutto contro gli ultimi orcagneschi di casa sua, ma s'attaglierebbe forse, anche più di fronte all'opera più impegnata più ricca e più cincischata di Bonino da Cam-

pione.

Dopo la stagione se non grande, almeno ricca e fiorita - ravvivata tuttavia a ventate successive, da continui apporti toscani - della pittura a fresco lombarda della prima metà del Trecento protrattasi al più nei due primi decenni della seconda metà - sembra che i pittori di Lombardia si racchiudano nei loro studioli a decorare di miniature libretti di preghiera o romanzi, o a dedicarsi alle raccolte botaniche o zoologiche dei "Tacuina sanitatis", lasciando le grandi pareti di chiese e palazzi quasi del tutto in mano a scultori e corniciari - che le copriranno da capo a fondo della loro maladizione di tabernacolini: fino a che, sul finire del secolo non s'aduneranno tutti o quasi - salvo qualche preziosa eccezione, che vedremo, - per mettere **in piedi** quell'enorme, confusa, spropositata macchina, che fu la "fabbrica del duomo". E Bonino da Campione è forse il primo che porti a Verona, in assenza di Altichiero, le avvisaglie di coteste minuzie lombarde. Altichiero comunque, lasciata la casa che ancora nel 1388 abitava a Padova in contrada di San Daniele, e rientrato dunque in patria non prima di quell'anno, ebbe modo di dipingervi l'ultima opera che di lui conosciamo: l'affresco in Sant'Anastasia, coi componenti della famiglia Cavalli davanti alla Vergine. La data di quest'affresco non è sicura; essa in ogni caso dev'essere anteriore alla morte di Federigo Cavalli (1390), perchè la pittura non incornicia, come è sembrato a taluno, la tomba di questo; ma, al contrario, è il sepolcro che è stato sovrapposto, anzi inserito nell'affresco guastandolo in parte: sicchè è ovvio concludere che la pittura sia stata eseguita prima del sepolcro, quindi prima della morte di Federigo Cavalli, quindi prima del 1390. Non sappiamo però quanto tempo prima. Le opinioni degli studiosi in proposito sono ancora una volta discordi, e non starò ad enumerarle: in breve, si dividono in due: quella di coloro che pensano che l'affresco Cavalli sia stato dipinto molto tempo prima dalla morte di Federigo, cioè del '90; anzi prima ancora che Altichiero lasciasse Verona per Padova; e quella di altri che invece ritengono la pittura eseguita dopo il ritorno di Altichiero in patria. Personalmente, condivido questa seconda opinione. I sostenitori della prima puntano soprattutto su certa esilità e vacuità formale di queste figure rispetto a quelle dei cicli padovani; una certa superficialità della composizione; i cui elementi, piuttosto che essere graduati in uno spazio in profondità, si susseguono quasi paratatticamente in una spazialità per così dire addizionale: ciò che dà all'insieme una profilatura araldica. Ma è chiaro che questo è precisamente il senso dello spazio di Altichiero (della stessa struttura, vedremo, di quello che realizzerà, con mezzi più maturi, il Pisanello): e che lo si ritrova, identico, negli affreschi della cappella di San Felice: quelli che sono di Alti-

chiero, ben inteso, come, specificamente, la Crocefissione e la Battaglia di Clavigo: onde il trovare qui nell'affresco Cavalli uno "spazio" meno prerinascimentale e più araldico, insomma più gotico, è probabilmente suggerito proprio da quella indistinzione - criticamente funesta, come s'è detto - tra la "parte" di Altichiero e la "parte" di Avanzo, nei due cicli padovani. Inoltre: se, come s'è visto, e come tutti gli studiosi ammettono, la lunetta sulla tomba Dotto agli Eremitani era la prima opera dipinta da Altichiero qui a Padova, appena giuntovi da Verona intorno al 1370, risulta chiaro anche dal più rapido confronto, che il pittore non poté avere eseguito l'affresco Cavalli prima di questa lunetta, che rivela un linguaggio più immaturo e ancora privo, per così dire, di padovanismi. Tra la lunetta Dotto e l'affresco Cavalli c'è di mezzo, precisamente, l'esperienza delle decorazioni del Santo. Infatti, anche i colori non sono quelli brillanti e smaltati d'ascendenza fiorentina (abbian detto, tipo Giotto) della tomba Dotto: sono intonati su pallidi grigi e rosa e violetti, e bianchi con lievissime velature gialle, e chiari verdi acqua: i colori medesimi della pittura di Altichiero in San Felice. E la figura del santo cavaliere appiedato, in una preziosa veste araldica, che accompagna i defunti Cavalli dinanzi alla Vergine, che li accoglie come una castellana accoglie il cavaliere errante al ritorno dalle sue avantures -; e le figure di questi, inginocchiati quasi a ricevere "l'accollade" di una celeste investitura, eran già apparse nelle immagini di re Ramiro e dei suoi cavalieri, nelle scene del Sogno e della Battaglia di Clavigo nella cappella di San Felice. In più, v'è un elemento, esteriore finchè si voglia, ma abbastanza significativa: la loggia che fa sfondo alla scena dei defunti inginocchiati e dei loro santi accompagnatori nell'affresco Cavalli, riflette evidentemente l'architettura della stessa cappella di San Felice al Santo, costruita per Bonifacio Lupi da Andriolo de Sanctis: il che sembra dia un'ulteriore prova del fatto che l'affresco veronese fu eseguito da Altichiero dopo l'esperienza padovana. Di più, il baldacchino sotto il quale sta il trono della Vergine, e gli angeli che stanno ai piedi di questo, puntano manifestamente verso forme di gotico internazionale, e preludono a forme degli immediati seguaci di Altichiero: come Martino e lo stesso Stefano ai suoi esordii. Onde penso sia ragionevole credere che l'affresco Cavalli sia stato dipinto da Altichiero subito dopo il suo ritorno da Padova quand'egli prese contatto con la cultura artistica della sua città, allora dominio dei Visconti e già aperta all'onda di influssi tardogotici provenienti dalla Lombardia; e subito lo sensibilizzarono a certa preziosità miniaturistica, che è infine l'aspetto più positivo del tardogotico lombardo; ma gli fecero dimenticare il saldo impianto monumentale della forma;

l'ampiezza, la solennità, il largo respiro spaziale dell'ambiente architettonico, da lui appresi e fatti propri, a suo modo, durante il soggiorno padovano.

Talchè la figura, e la stessa vicenda di Altichiero - che con quest'opera, la quale già sembra stia volgendo verso il gotico internazionale, chiude, a quanto sappiamo la sua carriera - sembrano in qualche modo prefigurare l'opera e la vicenda del Pisanello. Se vogliamo riassumerci in breve dobbiamo partire necessariamente dall'arte di Tomaso da Modena: momento fondamentale per il nostro problema, perchè è Tomaso che - come scrive Coletti - traspone la pittura "dal passo ridotto della miniatura bolognese alla grande misura dell'affresco; dall'andamento cronistico e illustrativo a quello ampiamente narrativo". Questo particolare e preciso contributo di Tomaso da Modena alla storia del linguaggio figurativo del Trecento, non fu tanto inteso e messo a frutto, dobbiamo riconoscerlo, in Lombardia e nella stessa Verona, quanto nelle terre del Veneto orientale: a Treviso anzitutto, - dove Tomaso lasciò le sue opere più mature - e a Padova, dove i suoi esempi, innestandosi sul tronco d'una tradizione che possiamo chiamare in senso lato giottesca, finì col dare i frutti più insigni, attestati dall'opera di Jacopo Davanzo. Altichiero nel periodo del suo lungo soggiorno a Padova, accolse proprio cotesta misura larga, spaziata, monumentale: cotesto ritmo ampio, che lo allontanò dal pericolo di cadere nel frammentario e nell'aneddotico, in cui cadranno invece - s'intende, malgrado l'eccellenza di alcuni d'essi - i pittori, anzi sostanzialmente miniatori, lombardi.

Questo "profilo", che delineavo circa una ventina d'anni fa, regge secondo me, anche dopo la scoperta e la pubblicazione, da parte del compianto padre Sartori, di documenti, secondo i quali tutte e due le cappelle del Santo (oltre alla Sagrestia) vengono pagate al solo Altichiero; senza che si faccia parola di altri suoi collaboratori. La notizia fu presa alla lettera; e subito i pollòi proclamarono a gran voce: "è tutto Altichiero! Avanzo non esiste!" - Ma ricordo che il vecchio maestro di tutti noi, Adolfo Venturi, soleva dire, un po' paradossalmente, che quando v'è contraddizione tra opera e documento, ha torto il documento. Diremo, meno passionalmente, che il documento va interpretato in modo da non smentire i caratteri stilistici che l'opera dichiara. Non possono insomma cadere così di colpo le distinzioni che tutta una generazione di studiosi s'industriarono a rilevare: specie quelle del compianto Luigi Coletti.

Io non posso dimenticare le intere giornate che passammo insieme, trascorrendo dalla cappella di S. Felice a quella di S. Giorgio. Non si metteva in dubbio - è sempre stata elementarmente ovvia - l'unità dell'"impresa"; ma cercavamo con

ogni possibile minuzia di rilevare in ogni riquadro, punto per punto, le diverse articolazioni linguistiche; e non era esercizio solo morelliano (e neppure, meno trivialmente, lachmanniano): giacchè codeste differenze eran poi ricondotte a momenti di storia della lingua pittorica del Trecento: sulla cui conoscenza (e su tutta la bibliografia che ora si rispolvera) Coletti era ben più ferrato, oso dire di tutti coloro che oggi vorrebbero toglier di mezzo con un colpo di spugna la credibilità dei suoi contributi (soprattutto: Altichiero e Avanzo, in "Rivista d'arte", XIII, Firenze 1931). E sono magari quegli stessi che, allora, si davan da fare per "distinguere" ancor più di lui; per nominare, per affermare "inconfutabilmente" quali erano le parti del vero Altichiero e quali del vero Avanzo, e quali quelle del mezzo-Altichiero e del mezzo-Avanzo; e se costui era padovano, o bolognese, o veneziano, o vicentino (o anche trevisano, posso aggiungere; giacchè il BAMPO, I pittori fioriti a Treviso e territorio; documenti inediti dal sec. XIII al XVII, tratti dall' Archivio notarile di Treviso, ms. 1410, I vol., pgg. 192-193, trovò notizia - tra i molti operosi a mezzo il Trecento - anche di un Avancio pictore de contra da sancti Andrea, nella cui bottega, "ad adiiscendam artem pictoriam" un padovano, Stefano Zanoli, colloca il proprio figlio. Non si corra qui a dedurre connessioni con Padova etc., o a rintracciare la "presenza" (Coletti) di Avanzo a Treviso: che sarebbe tuttavia giustificata dal contatto evidente dell'affrescante maggiore di S. Giorgio con Tomaso da Modena).

Ma non sono nemmeno tra coloro che, per il fatto d'esser mi impegnato nel cercare di definire una "dimensione linguistica" cui si possa dar il nome di Giacomo Davanzo - o, a meglio dire, una dimensione contestuale con le strutture civili, sociali, urbanistiche della Padova tardotrecentesca: col tessuto della città impostato su una visualità tendente alla centralizzazione della "perspectiva", col pensiero prospettico insegnato nella sua Università, e divulgato nei conventi degli ordini "colti", etc. - non riconosca il valore notevolissimo dei contributi del compianto p. Antonio SARTORI (I. Nota su Altichiero, "Il Santo", III, 3; II. Da S. Giacomo a S. Felice, Ibid., V, 1965; III. La cappella di S. Giacomo al Santo di Padova, Ibid., VI, 2-3, 1966). Né penso sia utile alla storia dell'arte ironizzare su talune sue letture, o, più interpretazioni, forzate probabilmente dall'entusiasmo di "scoperte" (che per ogni archivista assumono l'importanza di folgorazioni). E' tuttavia qui inevitabile quanto gustoso, richiamare la ben nota "lettura" del codicillo al saldo ad Altichiero, nel 1379, "come appare nel libro della Caterina". Sartori (1963) argomentava: "la spesa delle pitture veniva dunque registrata a parte da Caterina de' Francesi, moglie di Bonifacio, la quale era nativa di Staggia in quel di Siena. Se ammettiamo che es

sa ne sia stata anche l'ispiratrice potremo arrivare meglio a comprendere come nella decorazione ci siano richiami all'arte fiorentina e a quella senese, etc.". Ma il fatto è che non sta scritto il libro della Caterina, ma il libro della Capela: sicchè il canard fa il paio con quello, altrettanto famoso, della lettura del medesimo p. Sartori di Guardi al posto di Gilardi - con tutte le deduzioni a proposito delle pitture dell'Angelo Raffaele, nell'altrettanto drammatico dilemma: Gianantonio o Francesco Guardi?, etc.: non intendiamo certo farne un elenco completo .

Per lasciare un'aneddotica meno futile (ma le conseguenze, anche presso gli addetti qualificati, sono state vistose): non mi sembra accettabile (sebbene accolta da alcuni) l'attribuzione della lunetta sulla tomba Lavellongo (m. 1373) al Altichiero, del quale essa sarebbe la prima opera padovana. Anche qui, la "ragione" che l'ha suggerita, o almeno forzata, va probabilmente imputata al "morbus documentarius" (perniciosis, Liv.). Poichè nel noto documento del '79 il veronese viene pagato - lautamente - anche per i lavori della sagrestia, dove non c'è, né è da credere ci sia mai stato, alcun dipinto suo (mentre c'è il magnifico affresco della tomba Vigonza, ma è opera di Giusto de' Menabuoi) si è voluto attribuirgli quella modesta pittura di un anonimo guarientesco, per giustificare in qualche modo il pagamento.

Per S. Giorgio il caso appare più serio, perchè l'opera era di diverso impegno. Poichè il pagamento per tutto quanto riguarda l'oratorio - inclusa l'architettura, ed anche la scultura dell'arca Raimondino, terminata nel novembre del '79 - è contato ad Altichiero, se ne è dedotto, come assioma incontrovertibile, ch'egli sia stato (con qualche aiuto, s'intende) l'esecutore effettivo di tutto: architettura, scultura e pittura. Non si può escludere naturalmente che un genio siffatto fosse anche architetto e scultore, ed avesse una capacità di lavoro, oltre che enorme, pressochè fulminea; bisognerebbe tuttavia averne prove più consistenti della "petizione" di principio critico, di assegnargli a priori tutto quanto, negli affreschi, è "architettonicamente" d'avanguardia, e, in base a questo, dichiararlo architetto. Quel che, finora, è certo, è che Altichiero fu senza dubbio l'imprenditore (e con ogni probabilità il "progettista generale") di tutto il complesso: la sagrestia, e le due cappelle; che dicesse l'impresa, se ne rese garante, ne riscosse il pagamento. Ma sarà consentito per lo meno il dubbio, che il problema dell'oratorio di S. Giorgio possa configurarsi in qualche modo in analogia con quello della sagrestia.

Ciò che non può sconcertare nella riesumata (giacchè è vecchia di ben più di un secolo) teoria "panaltichieristica" è la "ricostruzione" dell'evoluzione linguistica del grande vero

nese. Il quale nel '73 o poco dopo dipingeva la Madonna Lavel longo (nella sagrestia dei Lupi); nel '79 veniva pagato "per ogni raxon" nella cappella di S. Giacomo; nello stesso '79 aveva dipinto la parete di fondo di S. Giorgio (col quadro votivo di Raimondino, etc.). Commentava come ho già richiamato, il Coletti (loc. cit., ovviamente prima dei documenti Sartori; ma nulla è cambiato rispetto alla posizione critica, che del resto era già di Schubring): "se Altichiero è il pittore della Crocefissione di S. Felice; se Altichiero dipingeva nella cappella di Raimondino fino alla morte di questo, cioè fino al 30 novembre 1379 (non sappiamo in che giorno, ma vogliamo credere il 31 dicembre) Altichiero avrebbe dovuto inventare, disegnare e dipingere la grandiosa Crocefissione in un solo mese d'inverno. Il che è assurdo". (Ancora più assurdo, se dovette anche, contemporaneamente, scolpire l'arca). E in ogni caso, rimanendo nella demarche filologica: un pittore che nel '73 butta giù alla meglio quell'imparaticcio stento che è la lunetta Lavellongo, dopo meno di sei anni è il grandissimo poeta cavalleresco di S. Felice, ed è contemporaneamente il narratore - non più petrarchesco, se è permesso m'avvicinamento, ma boccaccesco - della vita quotidiana di Padova, a S. Giorgio. Frat tanto, egli non avrebbe mutato soltanto il suo gusto cortese in gusto borghese; avrebbe profondamente alterato la stessa gamma fondamentale dei suoi colori, e persino il "modulo" delle sue figure.

E dunque infine la "rivincita di Altichiero" (della quale egli non aveva affatto bisogno, perchè nessuno aveva mai messo in dubbio la sua eccezionale grandezza) è in realtà una (cre diamo effimera) rivincita di E. Sandberg Vavalà (La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento, Verona 1926, pgg. 156 sgg.) che, raccogliendo antecedenti indicazioni di comodo, postulava una fulminea "evoluzione" del linguaggio di Altichiero (anche per lei autore, o almeno grande regista all'équipe, di tutto) riconoscendo però onestamente, che una carriera siffatta presentava "difficoltà inspiegabili". La radicale discordanza di sintassi architettonica tra le parti più significative e più alte dei due cicli (quelle che costituiscono una posizione-chiave del secolo, giacchè è ovvio che molto del rimanente si scolora in un generico clima, che tuttavia spero si vorrà riconoscere quale "padovano", almeno a confronto con tutto quanto si dipingeva allora in Europa) non imbarazzava troppo la Vavalà, data la sua specola critica; ma almeno ella aveva sottolineato la "difficoltà inspiegabile", presentata dal fatto che "il colorito della cappella di S. Giorgio differisce da quello dell'altro ciclo più spiccatamente di qualsiasi altro elemento", etc. Ma la sua spiegazione era questa: secondo la compianta studiosa, vi sarebbe stata, nella seconda cappella, non un'evoluzione, ma un'involuzione nella pittura

di Altichiero; dovuta al fatto che, qui, egli avrebbe voluto emulare Giotto. E la differenza di impianto spaziale per lei, era solo qualcosa di accessorio.

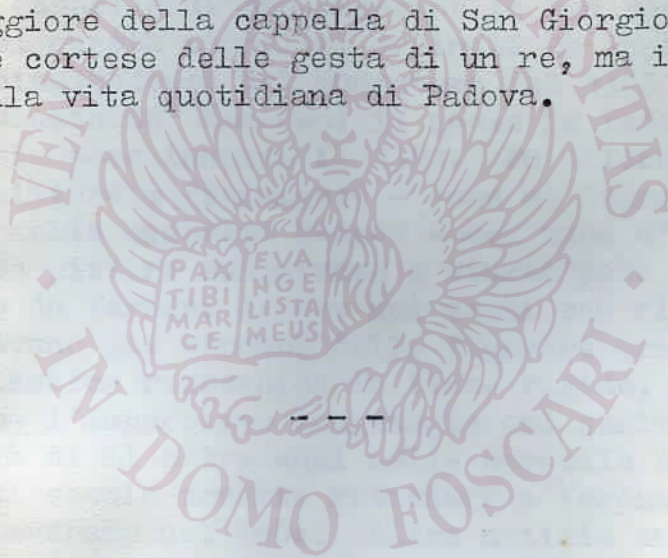
Infine, quanto all'Avanzo, dato ormai pacificamente per bolognese (e in questo caso non si potrebbe che essere d'accordo col Mellini, ed identificarlo col "maestro di S. Giacomo" del Coletti), ne ho già trattato.

Aggiungo infine per concludere una diatribe tutt'affatto contraria al mio modo di far critica, qualcosa anche a proposito della presunta firma sotto i Funerali di santa Lucia. Qui occorre precisare che, se il Förster non era un paleografo, era tuttavia disegnatore accurato, minuziosissimo (professore di disegno a Monaco), ed il lucido che ne trasse nel 1837 può valere, quanto a fedeltà, come una moderna fotografia. Certo, la lettura non è pacifica; ma, a voler essere onesti, non si può invocare solo il primo "pentimento" del Selvatico: bisogna aggiungere ch'egli stesso, nella ristampa della Guida di Padova (1869) abbandonava codesta perplessità e decideva per la lettura AVANTUS. Ma soprattutto dà a pensare quanto dichiara il GONZATI (La basilica di S. Antonio a Padova, 1852, II, pgg. 70-71): dopo aver fatto della scritta il "più diligente e scupoloso esame, unendo al (suo) parere quello di persone intelligenti è ignare della questione, tutte convennero nel leggere in caratteri gotici e maiuscoli di colore rossiccio la parola AVANCIUS". Il medesimo fece il BIADEGO (Il pittore Jacopo da Verona, etc. Treviso 1906). Gonzati e Biadego furono scopritori, lettori ed editori di documenti almeno quanto il p. Sartori, e non ci consta che abbiano mai letto Caterina per Capela o Gilardi per Guardi; (senza accorgersi, tra l'altro, che il numero delle lettere sia in questi casi "più del necessario", come invece, per negligenza, avrebbero secondo il Sartori fatto coloro che, a S. Giorgio, lessero Avanzo al posto di Altichiero). -

Ma conviene tirarsi fuori da nominalismi siffatti, anche se inevitabili, giacchè nessuno studioso non può non tener conto dello stato degli studi che hanno preceduto il suo lavoro. Importa davvero ribadire, che nelle pitture più caratterizzate dei due cicli di S. Felice e di S. Giorgio si è in presenza di due strutture linguistiche (tralasciando le frange degli aiuti, aggregabili come tributarii dell'una o dell'altra) fondamentali; e, quel che più conta, diverse: una differenza riconosciuta da sempre dalla critica, anche se diversamente interpretata. E infine, tenendo presente che lo scopo fondamentale di questo corso è l'analisi della pittura gotica internazionale, è più puntualmente veronese, non sarà di troppo terminare questo capitolo con un particolare il più delle volte trascurato. L'opera più sicura e più significativa del veronese Altichiero è la decorazione della cappella di S. Felice al Santo; e questa è

(eccezionalmente per Padova) in buona parte un inno di esaltazione dell'amicizia tra la corte angioina d'Ungheria e quella carrarese di Padova. (1)

Un'opera dunque non solo hüfische ma addirittura araldica: tutta la storia di re Ramiro affrescata da Altichiero è tratta quasi alla lettera dalla leggenda della fondazione, da parte di Luigi il Grande, del santuario di Mariazell; e non son cose da dimenticare, che Bonifacio Lupi fu ambasciatore dei Carraresi alla corte di Buda; nè l'orazione, già attribuita al Petrarca, rivolta dal cancelliere veneziano Benintendi - il "protettore" di Guariento - a Luigi, nè la lettera dello stesso Petrarca, etc. etc. Altichiero, probabilmente scelto dai Lupi proprio perchè già a Verona famoso come pittore "cortese", si è dunque qui sentito particolarmente impegnato in una composizione talmente seigneuriale da impostare, non solo una idealizzazione cortese delle figure, delle loro vesti, del loro ambiente, dello loro architetture, ma da scegliere persino il timbro, singolarmente raffinato ed eletto, dei propri colori. - Il maestro maggiore della cappella di San Giorgio, invece, non è il trovadore cortese delle gesta di un re, ma il narratore "borghese" della vita quotidiana di Padova.



(1) Cfr. D. DERCSENYI, Ricordi di Luigi il Grande a Padova, in "Corvina", luglio 1940, pgg. 468 sgg.

7. GLI SCOLARI DI ALTICHIERO

Jacopo e Martino da Verona

Gli scolari diretti di Altichiero non furon molti; e, quei pochi, mediocri. Vi è anzitutto Jacopo da Verona. Con ogni probabilità portato con sè a Padova, in qualità di garzone ancora assai giovane, da Altichiero, Jacopo rimase qui anche dopo il ritorno del maestro nella città natale, e nel 1397 dipinse qui a Padova nella chiesetta di San Michele, poi malamente rovinata, un ciclo di affreschi, di cui rimangono parti, che compariranno alla prossima Mostra. Sulla base del carattere di questa pittura, io ho potuto poi attribuirgli qualche altra cosa qui in Padova: per es. qualche tratto d'affresco nella cappella di San Ludovico in San Benedetto. La decorazione di questa cappella, ordinata da Anna, sorella di Fina **Büzaccarina**, badessa del monastero dal 1355 al 1396, fu iniziata da Giusto de' Menabuoi il quale la lasciò interrotta quando morì, poco innanzi il 1391. Fu allora continuata da un altro pittore e "terminata - come si leggeva nell'epigrafe murata nella cappella stessa - nel mese d'agosto del 1394". Questo pittore subentrato a Giusto potè essere secondo me, Jacopo da Verona: specie nei tondi con figure di Santi che decoravano gli strombi delle finestre era ovvio riconoscere la plastica risecchita in linee rigide, le tinte vinose, e insomma l'impacciato linguaggio col quale Jacopo appunto s'esprimerà di lì a tre anni nella cappella di San Michele. Sul finire del secolo dovette ritornare a Verona, dove c'è notizia abbia lavorato nel 1404. Altra notizia interessante è in data 20 ottobre 1412: quando, essendo da poco morto il pittore Martino si redige l'inventario dei suoi beni: in quell'occasione, il nostro Jacopo salda un suo debito alla vedova di Martino, ch'era sorella d'un altro pittore, Boninsegna da Clocego. E' facile, da questi scarni ricordi, ravvisare tuttavia una certa "famiglia" di pittori, che dovevan muoversi tutti nella scia del grande Altichiero: ad uno o ad altro di essi andranno verosimilmente assegnate alcune opere che vanno sotto l'indicazione generica di "cerchia di Altichiero": a Jacopo da Verona stesso, probabilmente, anche il piccolo trittico di raccolta privata americana, già pubblicato ("Paragone", 107, nov. 1958, pag. 58 sgg.) da G. Briganti come opera di Altichiero medesimo, al quale tuttavia, pur echeggiandone il linguaggio, essa rimane troppo al di sotto per qualità, perchè possa essere attribuita; ed altre cose. - Non è possibile - nè sarebbe opportuno

essere, in un corso universitario, esaurienti come nello stendere una monografia od una dissertazione specifica. Non posso però tralasciare (anche per le acute osservazioni critiche) il saggio di Gian Lorenzo Mellini (in "Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento", Neri Pozza 1962) il quale assegna al nostro Jacopo le illustrazioni del famoso codice oggi diviso tra Rovigo e Londra, tentando anche una più puntuale caratterizzazione, ed una rivalutazione, dell'artista.

Di cotesta "famiglia" altichieresca, cui s'aggregano anche Battista di Vicenza - il quale, nella sua opera più significativa: le quattro tavolette con Storie di San Silvestro papa, del Museo Civico vicentino, si rivela per così dire un nipote in arte del grande Altichiero, perchè ne riflette i modi per il tramite tuttavia di Martino, di cui fu presumibilmente un aiuto -; e il pittore del polittico dei Boi del Museo di Castelvecchio: forse fra tutti il più vicino al Maestro; e infine Bartolomeo Badile - colui ch'ebbe personalità più spiccata fu, probabilmente, Martino.

Dai documenti pubblicati dal Simeoni (1910) e dagli studi della signora Sandberg Vavalà, possiamo farci un'idea, se non certo completa, almeno sufficiente della vita e delle opere di questo piccolo maestro. Martino da Verona, figlio di un Alberto da Pontepietra, firmava "Opus Martini", nel 1396, gli affreschi intorno al pulpito di San Fermo Maggiore. Era allora verso i trent'anni; giacchè dal suo testamento, che porta la data del 27 settembre 1412, possiamo trarre che egli dovette nascere negli anni tra il 1365 e il '70. Morì sicuramente dopo quella data del 27 settembre; ma prima del 20 ottobre dello stesso 1412: perchè, come s'è visto, in quell'anno si stende l'inventario dei beni ch'egli aveva lasciato in eredità. Poco più di un decennio innanzi di morire, precisamente nell'anno 1400, Martino fu a Rovereto, dove, nella chiesa di Santa Barbara - poi ricostruita e dedicata a Sant'Osvaldo - sopravvisse fino al 1788 un suo affresco che portava la firma "Martino" e la data 5 agosto 1400. A quella data, il pittore doveva essere giunto da poco in Trentino: visto che nel 1399 - 1400 abbiamo notizia di lui a Verona, dove gli era nato un figlio, Zenone - che fu anch'egli pittore, seguace del padre: non del tutto ignoto alla storia dell'arte veronese -; e, a sua volta, padre di pittori. V'è poi una lacuna di sette anni; fino a che lo ritroviamo, il 16 giugno 1400, di nuovo a Verona, dove rende testimonianza; e ancora, sempre a Verona, partecipò ad un estimo nel 1409.

Scomparsi gli affreschi trentini tuttavia, l'unico punto stabile per ogni tentativo di ricostruzione della personali

tà del pittore Martino è dato dagli affreschi intorno al pulpito di San Fermo. Partendo di qui, s'è potuto mettere insieme un catalogo, sufficientemente attendibile, delle opere dell'artista.

In rapporto con Jacopo da Verona non abbiamo però elementi per accertare se anch'egli fu tra gli aiuti di Altichiero a Padova. Non è tuttavia impossibile. Fra le opere che gli vengono concordemente attribuite dagli studiosi, vi è la decorazione a fresco intorno alla tomba di Barnaba da Morano, anch'essa nella chiesa di San Fermo. Queste pitture sono databili, perchè sappiamo che Barnaba morì nel 1411; e dovettero essere anche le ultime che l'artista eseguì, perchè nell'ottobre del 1412 anch'egli era morto. In esse, insieme con chiari accenti gotico internazionali, si avvertono reminiscenze non solo dell'arte di Altichiero, ma pure di Avanzo; ed anche di Giusto de' Menabuoi: onde un soggiorno a Padova del pittore non si potrebbe escludere.

E' chiaro comunque che Martino deriva da Altichiero: più specificamente dall'ultimo Altichiero, quello dell'affresco votivo Cavalli in Sant'Anastasia che abbiamo visto dovette essere dipinto poco innanzi il 1390, e dove già abbiamo notato caratteri talmente vicini a quelli che saranno poi tipici da Martino, da indurre a pensare semmai l'opera altichieresca sia stata terminata dallo scolaro. Morto frattanto, nel '90 Federico Cavalli, e murata la sua tomba su quella parete guastando in parte l'affresco di Altichiero, Martino dovette ricevere l'incarico di curarne la decorazione - e vi dipinse la "Madonna con angeli musicanti", che ancor oggi si vede. Dipinse inoltre, nella cappella Cavalli, il "Miracolo di San Eligio". Opera che si lega alla precedente e va assegnata, secondo me, allo stesso tempo, cioè a non molti anni dopo il 1390. Martino infatti vi si rivela ancora molto legato al maestro tanto che il Berenson ha creduto di poter assegnare il dipinto ad Altichiero stesso (1932 e 1936)-cui l'avvicinarono anche il Van Marle (1924) e il Toesca (1951). - Ma giustamente la signora Sandberg Vavalà osservava che si tratta del lavoro di un discepolo, facendo il nome - tra tutti il più probabile - di Martino. Dello stesso tempo, giovanile, è la Madonna in trono: affresco votivo sulla tomba Bevilacqua nella cappella Pellegrini in Sant'Anastasia: siamo sempre negli anni tra il 1390 e il '95 (la Vavalà infatti osserva: "questa tomba non è datata, ma sarebbe difficile, causa la rassomiglianza con l'altra tomba Pellegrini, dal 1392 riportarla molto indietro al 1390"; aggiungo, che bisognerà portare gli affreschi di qualche anno più innanzi di tale data, considerando il rapporto con la decorazione di Martino sulla tomba di Federico Cavalli - ante 1390 -).

In questo gruppo di pitture giovanili, Martino non

soltanto, come ho detto, si rivela un altichieresco, ma si mostra anche vicino al Jacopo da Verona: il Miracolo di Sant'Eligio nella cappella Cavalli è Stato considerato dal Magagnato, (Catalogo 1958, p. 28) che la data intorno al 1395, "strettamente legato agli affreschi con l'Annunciazione di Jacopo da Verona a San Michele a Padova" -- che sono, sappiamo, di due anni più tardi --; mentre il Fiocco, esaminando la Madonna in trono sulla tomba Bevilacqua, trovava che "il gusto delle figure di parata allungate e imponenti nella loro impassibilità, fanno pensare ancora una volta ad Altichiero, sia per il tipico trono fiorito, sia per il modulo dell'Incoronazione che si vede molto simile ma anche molto ridipinto nel nostro Salone, e che non si comprende, dato il suo stile indubitabilmente legato ad Altichiero, come si possa collegare al Guariento, secondo ha proposto A. Venturi".

Dopo quest'esordio -- che possiamo fissare grosso modo tra il 1390 -- '95, Martino dipinse, come s'è visto, l'unica opera sua firmata, cioè gli affreschi intorno al pulpito di San Fermo. Questi sono databili al 1396: perchè sappiamo che in quell'anno il giurista Barnaba da Morano -- il quale protesse il pittore finchè visse, anzi gli affidò anche la decorazione della sua tomba quando sentì avvicinarsi la fine, che del resto anticipò d'un anno soltanto -- incaricò lo scultore Antonio da Mestre di scolpire quel pulpito. E' una decorazione piuttosto vasta e complessa, divisa in dieci grandi scomparti incorniciati da una fascia, che include busti di profeti e teste di altri personaggi, presumibilmente insigni, religiosi e civili. I riquadri della zona superiore contengono due episodi dell'Antico testamento: "il Roveto ardente" e l'anagoghé d'"Elia sul carro di fuoco"; quelli della zona inferiore, otto figure di evangelisti e di padri della chiesa, entro le traforate e decorate nicchie dei loro scrittoi: sicchè è ovvio il richiamo non soltanto al già antico ma ancora valido esempio degli affreschi eseguiti nel 1352 da Tomaso da Modena nel capitolo di San Niccolò a Treviso; ma anche ai più vicini, e probabilmente più efficaci, di Giusto de' Menabuoi oltre che a Viboldone, nella cupola del Battistero di Padova.

In quest'opera per così dire centrale della sua breve attività, Martino appare già sensibilizzato al "gotico internazionale"; ne fanno fede i troni elaboratissimi, la minuzia descrittiva delle figure, ed anche l'incisività della linea, che comincia a frammentare, a corrodere l'integrità formale, la grandiosità "monumentale" di Altichiero: caratteri che si ritrovano anche in altri affreschi attribuiti a Martino e che possiamo pertanto assegnare proprio agli ultimi anni del secolo: il "Giudizio Universale" nel coro di Santa Eufemia a Verona, l'"Incoronazione della Vergine" e l'"Annunciazione" a Santo Stefano; l'"Annunciazione" nella chiesa della Trinità e la tavoletta Can

non ora a Princeton, attribuite dalla Vavalà (1929). Dopo l'esecuzione di queste opere, probabilmente, cade il viaggio e forse soggiorno del pittore in Trentino (affreschi firmati e datati 1410 in Santa Barbara a Rovereto: perduti). E' assai difficile accertare se questo viaggio abbia messo Martino in contatto con l'arte atesina, e con le possibili venature di gotico austriaco o boemo che doveva cominciare a filtrarvi; ancor più difficile stabilire se e in quale misura coteste supposte "influenze" abbian potuto agire sulla "evoluzione" dell'arte sua. Certo è che l'ultima e senza dubbio anche la migliore delle sue opere, attesta lo sviluppo di modi linguistici già affermati in pitture, secondo ogni probabilità antecedenti: specie nel "Giudizio" del Coro di Sant'Eufemia. Questa ultima opera di Martino è, già lo si è detto, la decorazione a fresco intorno alla tomba di Barnaba da Morano in San Fermo. Opera databile con sufficiente sicurezza, giacchè i documenti pubblicati dal Simeoni (1910) provano che il giurista compì gli ultimi pagamenti nel 1411 -- quando dunque la pittura era già terminata. -- E del resto, nell'ottobre del 1412 Martino era già morto. --

Ed è una pittura che ormai s'adegua ai modi del gotico internazionale: modi tuttavia divulgati, generici; non riferibili ad un centro nordico di elaborazione e di derivazione -- quale potrebbe essere la zona austro-boema-atesina alle più ovvie influenze lombarde.

Ma è necessario, ch'io dica qualcosa anche di cotesta cultura figurativa del Trentino e dell'Alto Adige, aperta alle influenze che salivano da Verona e in genere dal Veneto; ma a sua volta non senza azione sull'arte delle terre più meridionali: come vedremo più puntualmente a proposito di Stefano.

La via dell' Adige aveva portato lassù da tempo le voci degli artisti della valle del Po: nel Duomo di Trento, per es., Monte da Bologna aveva affrescato le storie di San Giuliano, firmandole. Le corporazioni di pittori riminesi s'erano spinte fino a Bolzano, a dipingervi tutto un ciclo d'affreschi nella Cappella sotto il campanile della chiesa dei Domenicani. A Trento probabilmente fu, non molti anni dopo la metà del secolo, Tomaso da Modena -- se si accoglie la proposta di Coletti che sia di sua mano l'affresco con la Decollazione del Battista nel Duomo: certo essa s'esprime col suo linguaggio -- il quale poi forse si spinse fino a Praga, dove in ogni caso si trovano le due tavole dipinte per Carlo IV, ora a Karlstein; una Madonna tra San Palmezio e San Venceslao, formata ("quis opus hoc finxit Thomas de Mutina pinxit, quale vides lector Barisini filius auctor") ed un dittico con la Madonna e il Cristo -- passo pure firmato ("Thomas de Mutina fecit"). Non è, s'intende, sufficiente la presenza a Praga di queste tavole dipinte per Carlo IV, per dedurne senz'altro che Tomaso vi sia andato di

persona: non c'è dubbio però ch'esse esercitarono un influsso notevolissimo sulla pittura boema successiva. E la via dell'Adige fu risalita poi, nella seconda metà del secolo, da tutte le principali correnti, possiamo dire, della pittura padana, e, particolarmente, veneta: e sembra che il centro di diffusione sia non tanto, come verrebbe fatto di pensare, data la sua posizione geografica, Verona; quanto Padova.

Anche gli artisti riminesi, infatti, che risalgano cote sta via, sembrano provenire da Padova; ma prove più chiare appaiono subito dopo la metà del Trecento: quando per es., Guariento stesso coi suoi collaboratori giunge a decorare una cappella nella chiesa dei Domenicani a Bolzano. E poi vi sono gli evidenti, e già noti da tempo, riflessi del "padovano" Giusto de' Menabuoi: attestati dall'opera di quell'ignoto pittore tirolese che, ispirandosi alla Incoronazione della Vergine di Giusto alla National Gallery, dipinse nel Trecento avanzato, il quadro del Convento di Stams segnalato dal Burger. Sulla fine del secolo, poi, s'afferma il prestigio esemplare delle pitture delle cappelle del Santo (Altichiero-Avanzo): il risultato più deciso si ha forse nel "Massacro degli Innocenti", opera del bolzanino Giovanni Stocinger a Terlano; poi la fonte dell'onda d'afflusso sembra lasciar Padova e restringersi a Verona, e, attraverso questa, convogliare anche lassù apporti tardogotici lombardi (affreschi di San Vigilio al Virgolo presso Bolzano; Storie di San Cipriano e Santa Giustina a Sarentino) (1). Non mancherà, naturalmente, poi, l'onda di ritorno: dal Tirolo e più in sù dall'Austria e dalla Boemia scendente fino a Verona: questo riflusso sembra farsi evidente a partire dal primo decennio del nuovo secolo; si spingerà allora a lambire non soltanto Verona, ma anche la Lombardia da un lato, e Venezia, dall'altro. -

Nell'ambito di questo flusso e riflusso e incrocio di influenze provenienti da nord e da sud, che ebbe sua sede nella Valle dell'Adige, si pone anche un piccolo problema, sul quale è necessario ci soffermiamo, non soltanto perchè è strettamente legato al problema dell'arte di Martino da Verona; ma anche perchè di esso è stata proposta una soluzione cui è stata data importanza più che notevole, determinante per l'esame - s'intende filologico - della pittura propriamente gotica internazionale di Verona: cioè infine dell'opera di Stefano e poi del Pisanello.

Si tratta del problema dell'affresco votivo ritrovato nel 1895 dietro una tomba, nell'atrio d'uno dei portali che s'aprono sul fianco del Duomo di Santo Stefano a Vienna. Strappato dal muro, fu trasportato nel Museo Civico viennese, dove ancora si trova. Rappresenta una "Madonna col Bambino", seduta su un elaborato trono, adorata da un offerente inginocchiato, che le viene presentato da un Santo Abate (probabil-

(1) per "aggiornare" la materia cfr. il volume di N. RASMO, Affreschi medioevali atesini, Milano, Electa, s.d.

mente Antonio). L'affresco è mutilo: non è impossibile che anche dall'altra parte del trono della Vergine vi fosse in origine un altro offerente, accompagnato dal suo santo protettore.

L'opera fu resa nota da W. Suida, prima nel quarto fascicolo dell'"Osterreichisches Kunstschatze" e poi ripubblicata dallo stesso in "Dedalo" VII, 1927 con un commento piuttosto vago: "dallo stile si può presumere venisse dipinto, evidentemente sul luogo, intorno al 1390 da un pittore dell'Italia superiore, proveniente dalla scuola dell'Altichieri e dell'Avanzo": opinione echeggiata più tardi dal Coletti (I Primitivi - I Padani III, pagg. 47-94).

Chi accentuò in modo singolare l'importanza di questo dipinto, fu G. Fiocco, il quale ("Proporzioni", 1950, III, pagg. 56 sgg.) lo attribuì a Stefano da Verona, e se ne valse per dedurre un viaggio del medesimo Stefano a Vienna: viaggio che avrebbe avuto grandi conseguenze per l'evoluzione pittorica di questo maestro e, più largamente, per la storia della pittura gotico internazionale a Verona. -- Il viaggio sarebbe avvenuto nel 1404 circa, e sarebbe stato legato a fatti storici riguardanti gli ultimi personaggi della famiglia della Scala: i fratelli Antonio e Brunoro. Costoro, imprigionati ad opera di Gian Galeazzo Visconti e liberati per intervento della Repubblica di Venezia, non si sarebbero fermati a Verona ma sarebbero passati a Vienna, per cercare di ottenere dall'imperatore Sigismondo aiuti per riconquistare la loro città. In quell'occasione avrebbero portato con sé il pittore Stefano, e da lui avrebbero fatto dipingere nel duomo di Vienna l'affresco votivo di cui sto parlando: il personaggio inginocchiato ai piedi della Vergine - che in realtà ha una "faccia cagnazza"; un profilo che ricorda il muso di un cane, com'era caratteristico degli Scaligeri, che di costà trassero i loro curiosi nomi - sarebbe precisamente Brunoro della Scala, che offre il dipinto in voto e prega la Madonna perchè l'aiuti a rientrare in possesso della sua città. Non so fino a che punto sia possibile accertare, storicamente, cotesto viaggio della corte scaligera a Vienna nel 1404: pare difficile situarlo in quell'anno, perchè risulta che Guglielmo della Scala, rientrato con i figli Antonio e Brunoro in Verona la notte del 19 aprile 1404, morì due settimane dopo, e i suoi figli furono imprigionati da Francesco Novello da Carrara, il quale frattanto s'era fatto padrone di Verona, e vi rimane fino all'estate del successivo 1405 quando Venezia, approfittando d'una sommossa popolare, vi mise piede stabilmente.

La pittura di Vienna tuttavia, sia o non sia identificabile la figura dell'offerente in quell'ultimo degli Scaligeri, il quale ad ogni modo sappiamo fece ancora due tentativi, ambedue falliti per rientrare in città: uno col fratello Antonio

nel 1409; l'altro, con l'appoggio di truppe ungheresi, che aveva assoldato, nel 1413, - è schiettamente veronese; anzi, altichieresca: non deriva voglio dire, dalla generica cerchia dei pittori operanti a Padova nelle due cappelle del Santo; (il cosiddetto binomio Altichiero-Avanzo, cui è stata, per la solita deprecata indistinzione, avvicinata) ma, propriamente, dal solo e tipico Altichiero. E si può precisare ancor più: dall'ultima opera che conosciamo di cotesto pittore: l'affresco votivo sopra la tomba Cavalli in Sant'Anastasia. L'orante inginocchiato di Vienna è con tutta evidenza, parente strettissimo dei defunti della famiglia Cavalli, anch'essi inginocchiati in preghiera e presentati dai loro santi protettori alla Vergine nella pittura di Verona, e la Vergine stessa, è un riflesso, una variante di quella del dipinto Cavalli. Anzi, è proprio questo brano di pittura - la dolce Madonna, un poco protesa verso l'offerente, col suo paffuto bambino: seduta sul suo ricco trono, alto sopra lo zoccolo a due gradini sovrapposti, dall'ondulante profilo mistilineo - quello che più manifestamente e più puntualmente apparenta l'affresco di Vienna a quello di Verona. Il quale fu dipinto da Altichiero come s'è visto, poco innanzi il 1390: non solo; ma abbiamo notato come sia proprio il particolare della Madonna e del suo trono, e degli angeli intorno, sotto un baldacchino che parrebbe esemplato su un tabernacolo dell'arca di Cansignorio eseguita dagli ultimi Campionesi, che ci fa avvertiti dell'adesione, o almeno dell'interesse del vecchio Altichiero, tornato a casa da Padova, per forme d'un gotico più fiorito: interesse che ci è sembrato un po' strano in un maestro già vecchio, e dal carattere formale che gli conosciamo: talchè siamo arrivati a chiederci semmai in questo tratto - che in qualche modo discorda dall'ampia, spaziosa e ritmica "monumentalità" pienamente altichieresca dal tratto diverso anche per colore: quello dell'aperta aula che ospita gli offerenti - non sia intervenuto, a dare una mano al vecchio maestro, uno scolaro più giovane: più "aggiornato" ai modi tardogotici ma anche di più corto respiro: infine, Martino stesso. Nell'affresco votivo di Vienna, comunque, ritroviamo il preciso "punto di stile" della Madonna nell'affresco votivo Cavalli: con, tutt'al più, una leggera accentuazione gotico - fiorita nella minuzia dell'architettura del dossale del trono: non tale tuttavia, da indurre a credere che l'opera sia stata eseguita alquanto dopo il 1390, e, in ogni caso, non certo da Stefano: la cui pittura, come vedremo, non serba quasi più nulla del fare di Altichiero: le cui architetture, in particolare - divenute esilissime, filiformi, quasi spettrali, come si vedrà da disegni o anche da affreschi - appartengono a tutt'altra pittura a tutt'altro clima; sì da non mostrare quasi alcun rapporto con i dossali e i baldacchini delle Madonne di Sant'Anastasia e della chiesa di Santo Stefano.

Quest'affresco del duomo di Vienna accusa tuttavia, malgrado la perdita d'un buon terzo, e il deperimento di quel che si è salvato, una qualità notevolissima: tale che, se per altre considerazioni l'ipotesi non risultasse troppo avventata, si sarebbe indotti nella tentazione di pronunciare, per esso, il nome dello stesso vecchio Altichiero. Ma accantonata, in obbedienza ad un criterio prudenziale, questa attribuzione, ad altri non si può pensare che ad uno scolaro diretto, anzi ad un collaboratore del maestro: che gli sia stato tanto vicino da impadronirsi del suo linguaggio, e da ripeterlo, con qualche inflessione più "fiorita" -- avvertibile quasi esclusivamente, come ho già detto, nella più elaborata e complicata impalcatura del trono della Vergine -. Questo scolaro, questo collaboratore di Altichiero, non può essere Jacopo da Verona: troppo perduto in un tritume lineare e in una povertà inespressiva di tinte, infine, anche troppo padovano; potrebbe essere invece Martino, in un momento particolarmente felice e particolarmente impegnato in un'opera di eccezionale responsabilità, perchè dipinta nel duomo d'una città ch'era tuttavia al centro del Sacro Romano Impero, cui sempre la ghibellina Verona era stata fedele.

Nelle scarse notizie che c'è stato possibile raccogliere su questo pittore, abbiamo notato una lacuna di sette anni all'incirca - tra il 1400 e il 1408 - nei quali l'artista è, presumibilmente, assente da Verona: di più, abbiamo visto che il 5 agosto del 1400 egli firma l'affresco della chiesa di Santa Barbara a Rovereto (anch'esso un quadro votivo che, stando alla descrizione fattane nel 1708 da Libhaedt e Da Bono, doveva essere simile a quello del Duomo di Vienna: rappresentava infatti una Madonna seduta su "un maestoso trono di foggia gotica" con pregante genuflesso in basso). Possiamo quindi supporre, senza essere troppo temerari, che in quegli anni della sua assenza da Verona, nel primo dei quali lo ritroviamo in Trentino, egli si fosse messo sulla via del Nord, e, proseguendo per questa, si possa essere spinto fino a Vienna: poichè senza dubbio l'affresco in Santo Stefano fu dipinto sul luogo.

Quest'opera, ad ogni modo, è una prova di più di quanto osservavamo dianzi: cioè del viaggio verso nord, risalendo il corso dell'Adige e raggiungendo anche Vienna, e Praga, e della diffusione lassù, nella seconda metà e fino agli ultimi anni del Trecento, di forme della cultura pittorica maturatasi nel Veneto: a Padova e poi, dopo il ritorno di Altichiero in patria, a Verona. Cotesto passaggio sembra essere, almeno fino alla fine del secolo, a direzione unica, dal sud verso il nord: se infatti possiamo accertare da Trento a Bolzano a Vienna a Praga la presenza di opere e di influssi di Tomaso da Modena, di Guariento, di Giusto de' Menabuoi, di Altichiero, e infine possiamo supporre un'andata di Martino a Vienna, non abbiamo invece

finora alcun indizio di un'onda di ritorno: vale a dire, non riscontriamo la presenza di dati di linguaggio pittorico derivati dal Tirolo o dall'Austria o dalla Boemia nella cultura artistica del Veneto, fino alla fine del Trecento. Questo influsso del nord verso il sud comincerà a farsi sensibile soltanto a partire dai primi anni del nuovo secolo. In particolare, e per concludere, nel caso di Martino: non soltanto l'affresco ch'egli, con ogni probabilità, dipinse a Vienna è totalmente veronese, e non rivela un sia pur minimo interesse, da parte dell'artista che l' eseguì, per la cultura pittorica locale, austriaca; ma neppure le opere che più tardi egli dipinse a Verona denotano un assorbimento di modi gotici austro-boemi, o tirolesi e atesini.

Non che Martino sia stato insensibile alla moda gotica internazionale, ormai ai suoi ultimi anni diffusa anzi dilagante anche in tutta l'Italia settentrionale; ma cotesto goticismo fiortito gli deriva esclusivamente dalla Lombardia. Riassumendo dunque concluderemo che per modesto che sia, Martino non mostra d'essere stato, soltanto un pedissequo seguace di Altichiero: se nell'affresco del 1396 intorno al pulpito di San Fermo egli è sembrato addirittura risalire attraverso Altichiero, agli esempi di Tomaso da Modena in San Nicolò di Treviso, già nel Giudizio di Sant'Eufemia, e più chiaramente nella sua ultima pittura in San Fermo, databile al 1410, mostra il suo impegno di aggiornarsi al gotico internazionale probabilmente attingendo a miniature lombarde della cerchia di Giovanni de' Grassi: questa adesione lo porta ad alleggerire e insieme a rendere più brillante il colore; ma soprattutto a sciogliere la linea dalla fermezza "monumentale" ch'essa aveva in Altichiero per farla più fluida ed elegante, per dare ad essa un'accezione propriamente gotico-internazionale, forse aprendo, in questo la via al ben più grande Stefano - sebbene i rapporti di dare e ricevere tra Martino e Stefano siano tutt'altro che pacifici. - Ciò è fra l'altro indicato dall'oscillazione attributiva dello stesso Miracolo di San Eligio, che per es., il Fiocco ha tolto a Martino per assegnarlo a Stefano, di cui definirebbe il momento iniziale. Ma non sembra ipotesi accettabile: lo stile di questo pittore è in netto contrasto con quello che conosciamo di Stefano. E' da pensare piuttosto che, se vi fu un contatto tra i due, questo sia da ravvisare non in un'opera così primitiva e ancora quasi immune, linguisticamente, da "internazionalismo" gotico, ma nell'ultima, in ogni senso più matura, più aggiornata, cromaticamente e linearmente più sciolta.

E sarà ad ogni modo più prudente, ritengo, non lasciarsi indurre nella tentazione di voler dare un preciso nome di maestro ad ogni pittura; e riconoscere, sebbene genericamente, l'avvento a Verona del gotico-propriadamente - internaziona-

le agli albori del Quattrocento: avvento che, in questa sua prima fase, appare sollecitato quasi esclusivamente dai prossimi esempi dell'"ouvrage de Lombardie" (si ricordi ancora tra l'altro che Verona in quegli anni fa parte del dominio dei Visconti).

Testimonianza sicura di tale avvento non sono soltanto le ultime opere di Martino e le prime di Stefano; ma anche altre senza nome d'autore, la cui attribuzione, a riprova, oscilla tra l'ambito veronese e l'ambito lombardo: per restringermi ad un esempio, ricordo i frammenti d'affreschi della fine del Trecento provenienti dal palazzo del Tribunale, considerati dai più, a seguito di Schlosser, veronesi e affini alle miniature del Tacuinum Sanitatis di Vienna ed altre collegate; mentre il Toesca nega tanto la connessione tra affreschi e miniature quanto il loro carattere veronese, ascrivendoli invece alla scuola lombarda. - Ho detto la prima fase del gotico internazionale a Verona, giacchè l'illusione di "spiegare" la fase più matura, insomma il linguaggio di Stefano col solo ouvrage de Lombardie - e sia pure con l'esempio del suo maggiore e più maturo esponente, Michelino da Besozzo - mi sembra effetto dell'esercizio d'una filologia troppo schematica.



8. LA PITTURA GOTICO-INTERNAZIONALE, PARTICOLARMENTE VERONESE NELL'ITALIA DEL NORD.

Veniamo ora all'argomento specifico di questo corso. Riprenderò, completandole, alcune lezioni già svolte l'anno passato: mi dispiace ripetermi, ma, in casi come questo, è inevitabile. E il primo pittore veronese, che si possa dire, propriamente, gotico-internazionale è, a mio giudizio, Stefano (in Altichiero e nei suoi diretti seguaci si troveranno tutt'al più anticipi di questa stagione; ma essi rimangono dei gotici italiani).

Le notizie su Stefano da Verona, (il quale dai vecchi storiografi, a seguito del Pannonio, era chiamato forse erroneamente da Zevio) sono state diligentemente raccolte dal Gerola (in "Madonna Verona", 1908). Nell'anagrafe della Contrada dell'Isola inferiore in Verona, compilata nel 1424, egli lesse: "magister Stephanus depinctor quondam Johannis etatis quinquaginta annorum": ne dedusse quindi ch'egli dovette nascere nel 1374. Una seconda anagrafe, del 1433, attesta che in quell'anno era ancora presente a Verona; ma il 23 aprile dell'anno successivo, 1434, troviamo "magister Stephanus pictor quondam Johannis de Verona", quindi senza dubbio il nostro pittore, che fa da testimone in un documento rogato a Sporminore: in esso si legge anche ch'egli abita nel vicino castello di Breghier (o Brughier o Braghier, come altri ha letto) in Val di Non: nunc in castro Bregerio, dove, qualche decennio più tardi, doveva dipingere anche Jacob Sunter - uno dei maggiori decoratori del chiostro di Bressanone. Non sappiamo quanto la sua dimora in Trentino si sia protratta: nel 1438 è attestata la presenza d'un pittore Stefano - di cui però non è specificata la paternità - a Castel Romano sopra Riva di Trento. E' assai probabile si tratti del nostro pittore (il Degenhart lo dà per sicuro); e in questo caso possiamo pensarlo sulla via del ritorno (Riva è la cittadina più meridionale del Trentino, anche oggi sul confine con la provincia di Verona): infatti in quello stesso anno 1438 Stefano è di nuovo a Verona, ed ha cominciato a dipingere l'ancona per la cappella di San Nicolò in Sant'Anastasia: possediamo il testamento del committente di questa pittura, Tommaso Salerno: vi si legge che a quella data Stefano non aveva ancora terminato di dipingere l'ancona commessagli. Dopo di ciò, non s'è trovato nessun altro documento, che lo riguardi; ma di qualche anno prima c'è una data: 1435, segnata accanto alla firma (Stephanus pinxit) sul quadro con l'"Adorazione dei Magi", già in casa Ottolini a Verona ed oggi nella

Pinacoteca di Brera a Milano.

Vi sono poi altre pochissime (due per essere precisi) opere firmate, ma non datate: l'affresco, purtroppo mutilo e in cattive condizioni - anche perchè strappato da muro e trasportato su telaio: ciò che ne ha fermato la rovina, ma non ha potuto rimediare ai danni già sofferti - sulla porta laterale della chiesa di Sant'Eufemia: rappresenta Sant'Agostino in trono tra Sant'Eufemia e san Nicola che gli presentano gruppi di devoti in ginocchio: sopra, l'Annunciazione; altre figure di Santi e Profeti oggi quasi del tutto illeggibili; - e l'affresco, pur ridotto ad una larva, staccato, trasportato su telaio, conservato al Museo di Castelvecchio -: in origine si trovava sulla facciata d'una casa in via S. Paolo: vi si può riconoscere una Madonna, con San Cristoforo e Angeli. Qualche firma si può leggere anche su alcuni disegni provenienti dalla collezione Moscardo, ora nella raccolta Lugt, e in quella dell'Albertina di Vienna.

A questi pochi dati possiamo aggiungere - non con lo stesso valore di documento, s'intende - qualche informazione del Vasari (nell'edizione del 1568 delle "Vite"), che è risultata attendibile.

Scrivendo Vasari: "In San Fermo nel riscontro dell'entrare per la porta del fianco fece per ornamento di una Deposito di Croce, dodici profeti dal mezzo in su grandi quanto il naturale, ed ai piedi loro Adamo ed Eva a giacere e il solito pavone, quasi contrassegno delle pitture fatte da lui".

Tratti di questo dipinto furono ritrovati - e riconosciuti dal Da Lisca -, durante i restauri del 1906: sono precisamente gli "Angeli della Resurrezione" anch'essi strappati dal muro e trasportati su telai: rimane anche qualche lacerto delle figure dei profeti. Sebbene così mutila e deperita, è questa, come vedremo, un'opera di fondamentale importanza per la conoscenza dall'arte di Stefano: lo stile del resto ha riscontro in un gruppo di disegni del maestro, conservati a Firenze e a Dresda.

Un'altra notizia del Vasari riguarda l'affresco che Stefano dipinse nella chiesa di San Francesco a Mantova. Anche questa indicazione è risultata esatta: ancora nel 1907 il Gerola aveva auspicato che nella cappella Rama di questa chiesa mantovana si facessero degli assaggi e dei restauri, intesi ad accertare la presenza degli affreschi di Stefano segnalati dal Vasari ed eventualmente a conservarli. Il consiglio del Gerola non fu seguito; ma durante l'ultima guerra le pitture rapparvero, sotto l'intonaco. Ma quella stessa guerra che li aveva fatti fortunatamente tornare alla luce, li distrusse: un bombardamento del 1944 non ne lasciò sussistere che un frammento, che rappresenta l'"Estasi di San Francesco". V'è però qualche fotografia, che ci ha tramandato l'immagine delle parti destrut

te. Il frammento salvato, le fotografie di quel ch'è andato perduto, i disegni, conservati al British Museum di Londra, evidentemente tracciati da Stefano a preparazione di queste pitture, se non ci ripagano dell'opera scomparsa, sono tuttavia sufficienti a farci convinti che questo ciclo mantovano - ammirato, fra l'altro, come riferisce il Vasari, da Donatello - fosse veramente una delle creazioni capitali del nostro pittore, e delle più significative anche: per i rapporti ch'esso aditava con l'arte di altri maestri del gotico internazionale, come Gentile da Fabriano e Michele Giambono; e per la "formazione" dello stesso Pisanello. -

Questo è quanto sappiamo storicamente di Stefano; e queste sono le sue opere sicure. Ad esse (lasciando, per un momento, il problema dei disegni) possiamo aggiungere - per conformità evidente di stile - abbastanza tranquillamente le seguenti:

- l'affresco con la "Madonna, gli angeli e un offerente", già nella chiesa veronese dei SS. Cosma e Damiano: staccato e trasportato su telaio, è ora conservato al Museo di Castelvecchio. Evidentemente del maestro, per l'identità di stile, ch'esso rivela, con l'affresco, firmato, sulla casa in via S. Paolo.
- la "Madonna del Roseto", dipinto su tavola trasportato su tela, proveniente dalla chiesa di San Domenico di Verona, ora anch'esso al Musso. - Legato stilisticamente a disegni di Stefano (per es. il n. 24016 dell'Albertina di Vienna), ed all'affresco, segnalato or ora, da S. Cosma e Damiano.
- la "Madonna col Bambino", affresco (staccato), già nel protiro della chiesa, ora nella Sagrestia della Parrocchiale di Illasi. Varii disegni, provenienti dalla collezione veronese Moscardo ed ora nella raccolta Lugt, dell'Albertina, e della collezione Janos Scholz, alcuni dei quali firmati Stefanus, sono evidentemente studi preparatori per questo affresco: il quale va quindi attribuito senza esitazione a maestro Stefano, in un momento intermedio tra gli "angeli" di San Fermo e la Madonna del Roseto a Castelvecchio.

Se vogliamo trarre, frattanto, da queste opere accertate, delle conclusioni, per ora nell'ordine strettamente filologico, apparirà anzitutto che la vecchia opinione, la quale faceva di Stefano uno scolaro di Martino, seguace abbastanza pedissequo di Altichiero, ha ancora qualche possibilità di essere sostenuta; malgrado gli attacchi che ad essa sono stati mossi da critici recenti. Non c'è dubbio che la vecchia credenza - che troviamo ancora condivisa dal Cavalcaselle e dal Berenson - che Stefano fosse nato nel 1397, abbia perduto ogni fondamento da quando il Gerola (1908), trovò il documento che lo faceva di 50 anni nel 1424; nè si vede per quale ragione l'attendibilità di questa notizia debba essere screditata - come ha tenta

to di fare, sopra tutti, il Testi -: il quale del resto ha messo in dubbio anche che quel "magister Stephanus pictor quondam Johannis de Verona", abitante nel 1434 in Trentino, a Castel Bregher sia il nostro pittore; e ha dubitato persino della data 1435 sull'Adorazione dei Magi di Brera. Ma si tratta di riserve davvero eccessive, e dettate da non altra ragione che da un desiderio di polemica incontrollato. La data di nascita più probabile di Stefano rimane sempre quella del 1374-75, che ce lo fa venuto al mondo circa 22 anni prima di quanto si credesse. La differenza d'età tra Stefano e Martino non dovette dunque essere grande; ma se nel '90 Martino era già - come probabile - aiuto di Altichiero, rimane sempre ch'egli dovè essere d'una generazione anteriore a quella di Stefano. Ciò del resto è confermato dal grado di maturità linguistica avvertibile nelle opere dei due pittori: quelle di Martino, (anche l'ultima, il Giudizio Universale in San Fermo) precedono d'una generazione quella di Stefano. Martino infatti è un altichieresco, che soltanto alla fine della sua carriera assorbe qualche fioco accento gotico internazionale di provenienza lombarda: questo è il punto d'arrivo del suo linguaggio; mentre è il punto di partenza del linguaggio di Stefano. Nell'arte di questo - filologicamente alquanto complessa, ma ormai totalmente gotico-internazionale - è chiaro che le strutture linguistiche derivate dall'"ouvrage de Lombardie" - le quali in Martino erano ancora l'unica componente gotico fiorita - divengono soltanto "una" delle varie componenti, di diversa origine.

Cosicché, il voler fare di Stefano (e persino, vedremo, del primo Pisanello) dei semplici riflessi del grande lombardo Michelino da Besozzo, suona alquanto arbitrario, e sfocato. E del resto, la retrodatazione di più di vent'anni della nascita di Stefano, pone i possibili rapporti fra il pittore veronese ed il milanese in una luce alquanto diversa da quella che si vorrebbe dare come pacifica.

Non sappiamo con precisione in che anno Michelino nascesse: sappiamo tuttavia che nel 1445 era ancora bene attivo, perchè lavorava in Palazzo Borromeo a Milano, come è documentato dai Libri Mastri di quella famiglia, e viveva ancora nel '50; e concediamo che potesse avere allora settant'anni: non dovette nascere quindi molto prima di Stefano. Del resto il Longhi - che forse è il più deciso assertore del valore determinante della pittura lombarda, in particolare di quella di Michelino, sull'arte di Stefano e più in generale di Verona tardogotica - ragionando anche in base al ricordo di Umberto Decembrio che parla di un'eccezionale precocità di Michelino, lo fa nascere "verso il '70 o poco dopo", cioè con due o tre anni soltanto di anticipo nei riguardi di Stefano: troppo pochi ovviamente per poter postulare (sulla base dell'età, s'intende) un rapporto da maestro a scolaro, tra i due pittori. E i dati di

stile confermano.

Ma sarà qui necessario ch'io dica rapidamente qualcosa sull'arte lombarda degli ultimi del Trecento e primi del Quattrocento: insomma sull'"ouvraige de Lombardie". Questa denominazione, come già ho detto, si ritrova negli inventarii delle cose d'arte e di lusso che possedeva il duca di Berry, "le duc à la cupidité insatiable". In questi inventarii si raccolgono elenchi di tesori tali, che sembrano favola.

Le residenze di Giovanni il Magnifico (ne aveva almeno diciotto, fra castelli e hôtels) non erano che scrigni monumentali pieni di gioielli: soltanto gli elenchi delle pietre preziose - diamanti, rubini, soprattutto smeraldi - occupano die cine e diecine di pagine. Poi ci sono gli oggetti d'oro - ta bernacoli, cofani, etc. - (per dare un solo esempio, nella cap pella del castello di Bourges è inventariato, tra mille altre cose preziose: un tabernacolo d'oro, scolpito con le rappresentazioni della Trinità, dell'Annunciazione, dei Santi Giorgio e Michele, di quattro angeli, dei ritratti del duca e della sua seconda moglie Jeanne de Boulogne, del peso di 129 mar chi e 7 once ornato da 64 balais (in vecchio italiano balascio: rubino pallido) 47 zaffiri, 2 rubini, 2 diamanti, 226 perle -); stoffe preziose intessute d'oro e di perle; ma specialmente, opere d'arte, innumerevoli; e, ancor più particolarmente, libri ornati di miniature. Si conoscono generalmente - spesso anzi si veggon citate come le sole - le "très riches heures" di Chantilly, decorate dalle miniature dei fratelli de Limbourg; ma, secondo i Registri, di cotesti libri d'oro il duca di Berry ne possedeva almeno una ventina: talchè il suo notaio ha difficoltà ad inventariarli. Il manoscritto di Chantilly, per esempio, è indicato soltanto come "unes très riches heures"; poi leggiamo "unes très belles heures"; che può riferirsi tanto alle Petites Heures della Bibliothèque Nationale, che alle Heures di Bruxelles -; "unes très grans moult belles et riches haures" è il manoscritto latino 919 della Bibliothèque Nationale, dove ha il nome di Belles Grandes Heures; il più perfetto dei manoscritti di questa serie, les Belles Heures della collezione Edmond de Rothschild - le cui "grans histoires" ci consolano in parte della tragica sparizione delle Heures de Turin - è inventariato con questo titolo modesto, che ha conservato fino ad oggi. Già ho accennato alla ricchezza della Biblioteca del duca di Berry (fra l'altro fece tradurre anche opere del Boccaccio, dal suo segretario Laurent de Premierfait): vi erano, non soltanto libri di devozione - questa sorta di bre viarii condensati, che sono i libri d'ore, nei quali ormai il contenuto religioso è soltanto una parte, e nemmeno la maggiore - ma anche una quantità di libri di soggetto profano: come romanzi cavallereschi (prevalentemente, secondo il gusto del tempo, derivati dal ciclo della Tavola Rotonda; cioè delle "avan-

tures" dei cavalieri erranti); e raccolte di costumi, per esempio - veri e propri "figurini di moda" -, di immagini di animali - specie dei più eleganti, come uccelli, cavalli, levrieri - e infine, di figure di fiori e di piante, in particolare di quelle che si credeva avessero la virtù di guarire le più svariate malattie; derivati evidentemente dai "Tacuina sanitatis".

Gli artisti - scultori, decoratori, orafi, pittori, specialmente miniatori - che il duca di Berry chiamava al proprio servizio, o di cui si faceva raccogliere le opere, provenivano da ogni parte d'Europa: Jean le Magnifique non badava certo alla lor nazionalità, ma soltanto alla loro eccellenza: la sua corte era veramente un crogiuolo d'arte internazionale - forse il maggiore che sia esistito. Sicchè appaiono piuttosto curiosamente provinciali le pretesse di alcuni nostri storici dell'arte, i quali, per il fatto che qualche veronese passò per quella corte, e che soprattutto era veronese il bibliotecario del duca, vorrebbero suggerire che la pittura veronese vi ebbe importanza preponderante, anzi determinante; o quegli altri che, per il fatto che il duca si valeva, per le sue raccolte, dell'opera di quella specie di antiquario avanti lettera che fu il milanese Giovanni Alcherio, o perchè gli inventari indicano qualche manoscritto miniato col nome di "ouvrage de Lombardie", vorrebbero dedurre che l'arte della corte del duca di Berry fu improntata dal tardogotico lombardo.

Conessioni tra la Lombardia e la Francia senza dubbio vi furono; ma non tali da determinare un predominio artistico di quella su questa, giacchè, ragionando a cotesto modo, il rapporto potrebbe anche essere invertito. Infatti, in Lombardia, il crogiuolo, il luogo d'incontro dove si raccolgono, sulla fine del Trecento e nei primi del Quattrocento, praticamente tutti gli artisti lombardi di valore, è la fabbrica del Duomo di Milano.

Nel 1387 questa gran chiesa, cui i milanesi tengono tanto, viene fondata una seconda volta, e vengono chiamati all'opera architetti, scultori, disegnatori, pittori, vetrai non solo della Lombardia e di altre terre dell'Italia settentrionale (specie veneti ed emiliani), ma anche di Francia, di Germania, dalle Fiandre. Nel 1389 è capo architetto Nicolò Bonaventure, di Parigi; poi vi è un altro francese, Jean Mignot, di Compiègne; ed un fiammingo, nato a Bruges: Jacques Coene; e i tedeschi Hans von Fernach, Walter von München, etc. Gli annali dell'Opera del Duomo hanno tramandato decine di nomi di cotesti artisti (talchè è estremamente difficile riconoscere nella gran fabbrica la parte di ciascuno, specie dalle sculture); si può facilmente immaginare quale "babele linguistica" fosse quell'immenso cantiere, e come le varie parlate artistiche - delle Fiandre, della Renania, di Parigi, della Borgogna, della Lombardia, del Veneto, dell'Emilia - vi si mescolassero e fondessero - o

almeno, confondessero -. Così non fa meraviglia avvertire l'eco di qualche accento lombardo per es. nelle miniature del "Livre des Merveilles du Monde" (alla Bibliothèque Nationale) eseguite tra il 1409 e il 1419 da Jacques Coene, per Giovanni Senza Paura duca di Borgogna; e, per converso, accenti di origine parigina nelle opere di Giovannino De' Grassi, o dello stesso Michelino da Besozzo. Nè che poi, per es., nelle "Très riches heures" del duca di Berry vi sia una resurrezione di Lazzaro che deriva da uno schema di Giovanni da Milano ed una illustrazione che mostra il cinghiale azzannato dai cani sia quasi copiato da una miniatura di Giovannino De' Grassi, come abbiamo già visto l'anno scorso.

Nulla di più facile che moltiplicare - ne valesse la pena - gli esempi. In questo scambio continuo; in questo venire andare e ritornare dei motivi pittorici infine, consiste precisamente il carattere internazionale del tardogotico.

Il problema è piuttosto: qual'è la "parte" propriamente lombarda in cotesto linguaggio artistico internazionale? Insomma: che cosa intendeva significare per es. Guillaume de Ruilly, quando, redigendo il 2 dicembre del 1403 gli inventari dei tesori del suo duca, annotava "ouvraige de Lombardie"?

Naturalmente anche su ciò le opinioni sono diverse e i pareri discordi: vi sono critici che tendono a dare una grande estensione alla locuzione, che per essi indicherebbe più o meno la miniatura lombarda sullo scorcio del secolo nel suo insieme, senza preclusioni di determinati soggetti o tecniche; altri invece che tendono a restringere il significato a quelle sole pitture (ed oggetti d'arte) che potessero venire considerati come una "specialità" lombarda (quest'aggettivo, s'intende, coprirebbe un'area ben più vasta dell'attuale regione lombarda: doveva includere da un lato parte del Piemonte e della Liguria, dall'altro il Veneto, almeno fino a Verona - e forse Padova: a sud, è probabile arrivasse fino a Bologna).

La seconda opinione, comunque, appare la più probabile; ed appare probabile anche che nell'usare quelle definizioni non si facesse questione di "stile"; ma soltanto di soggetto. E i soggetti più trattati da codesti miniatori erano le immagini di animali e di piante. Non che dipingessero soltanto queste, s'intende; ma per es., ancora agli inizi del Trecento uno squisito miniatore lombardo (noto come Maestro del "Tristan") illustra il romanzo di Tristano, fino al 1426 a Pavia ed ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi: l'opera avrà un lungo seguito in decorazioni lombarde di romanzi cavallereschi (per es. il "Lancelot du Lac" alla Bibliothèque Nationale); ma è improbabile che coteste miniature venissero chiamate in Francia "ouvraige de Lombardie", visto che i loro prototipi erano francesi: si riconoscono appunto nella miniatura francese del Duecento (es. quella del romanzo del Graal alla Bibliothèque Nationale).

le). Nè i libri religiosi; salterii, evangelii, martirologi, messali, breviarii, offizioli, libri d'ore, etc., seppure miniati anche in Lombardia, potevan distinguersi come specialità lombarda; neppure le cronache illustrate, i "memorabilia", etc.

Una particolarità del gotico internazionale sono anche, già l'abbiamo visto l'anno passato, suggerendone una possibile derivazione araba, i roseti, o giardini fioriti, ove son poste di solito le Madonne, dolci e galanti; ma neppure cotesti possono dirsi una "specialità" lombarda: sono anzi un motivo che in Italia può essere maturato in ambiente padovano e ad ogni modo si trova diffuso anche nell'arte delle valli del Reno e dell'Adige. Il motivo si incontra specialmente nelle miniature "a tappezzeria", specie francesi (ed anche inglesi); fluisce negli affreschi, negli arazzi, nelle tavole (Madonne del Roseto o nel giardino, appunto, di Colonia, Innsbruck, Worcester, Illasi, Verona; Paradiso di Francoforte; etc.) per sino nei dischi da parto (Fontana d'amore già Figdor; "Giardino" Lichtenstein). Rimangono, abbiamo visto, ad essere dipinti con particolare simpatia dai padovani i Tacuina Sanitatis, le Historiae plantarum e simili. Ma di ciò abbiamo già detto abbastanza l'anno scorso.

Rimane tuttavia, come pure ho detto, il fatto che lo sfruttamento, in qualche modo esemplare, delle illustrazioni di questi libri, non avvenne in ambiente padovano, ma per opera soprattutto di Giovannino De' Grassi, del quale tuttavia abbiamo riconosciuto il debito verso i Tacuina illustrati a Padova. Il De' Grassi non fu soltanto un illustratore di libri: anzi le prime notizie che di lui abbiamo dai documenti (1389) ce lo presentano come capomastro e scultore nella fabbrica del Duomo di Milano. S'intende che in questo eterogeneo cantiere egli ebbe tutto il modo di aggiornarsi sulle maniere di disegnare, dipingere, decorare, degli artisti di varie parti d'Europa convenuti a Milano; ma già per l'imanzi è da credere egli ne fosse informato, e con interesse particolare per l'opera dei miniatori franco-fiamminghi e boemi: egli infatti ne riflette più d'un accento nelle miniature che sono di sua mano dell'Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti: databili al 1370 o 1380, in ogni modo prima che Giovannino lavorasse al duomo, prima come pittore, poi - dal 1391 - anche come capomastro e scultore (è opera sicuramente sua la "Samaritana al pozzo" sulla porta della Sagrestia meridionale). E soprattutto dovette dare il disegno per molte cornici marmoree, e "tabernacolini", d'un gotico decisamente "fiammeggiante". Lo stesso Giovanni Alcherio già nominato - un personaggio veramente notevole per la storia del momento gotico internazionale: non era un artista sebbene dipingesse, ed a Parigi, anche coi consigli di Giacomo Coene, scrivesse un

Trattato di pittura "De coloribus diversis"; ma un uomo di gusto, ed estimatore e protettore d'artisti, ai quali procurava ordinazioni, mentre curava le esigenze dei "collezionisti" (come il duca di Berry) e consigliava ai fabbricieri del duomo milanese i nomi degli artisti da chiamare, e così via: un personaggio che, più che sullo scorcio del Trecento e a Milano (ma anche a Venezia e a Bourges e a Parigi: era sempre in giro per l'Europa) si vedrebbe vivere tra i grossi mercanti d'opere d'arte di Parigi o di Londra nei primi decenni del Novecento-
L'Alcherio, dicevo, dopo la morte di Giovannino De' Grassi, si oppose violentemente a coloro che volevano continuare per la sua strada dell'irrealismo architettonico - anche perchè gli premeva accreditare presso i fabbricieri del duomo l'architetto parigino Jean Mignot, suo protetto; colui che rispose poi a quei bravi milanesi - che non riuscivano a capire come un'architettura gotica, per quanto possa indulgere agli svolazzi fioriti e fiammeggianti, è sempre radicata in una struttura razionale - con la frase poi divenuta famosa: "Ars sine scientia nihil est". Ma Giovannino dei Grassi, infine, seguiva una linea di coerenza, disegnando i suoi tabernacolini secondo il principio della controcurva: fondamentale per il tardogotico, come aveva ben visto Henry Focillon.

"Lo stile fiammeggiante - scriveva - trae il suo nome da certi effetti osservabili particolarmente nei riempimenti e che danno al reticolo delle nervature l'aspetto ondulante della fiamma. Queste forme che possono raggiungere una grande complessità si riconducono tutte alla controcurva, dalla quale sono derivate. Si ottiene una controcurva dando continuità di tracciato a due archi sottesi dalla medesima corda, i centri dei quali sono situati da un alto e dall'altro, l'"accolade" - ne mostra la figura più elementare e più nota: la curva prolungata dalla controcurva, cioè da una curva in senso contrario: il "soufflet", la "mochette", in forma di foglia incurvata, sono applicazioni abbastanza semplici dello stesso principio. Ci si accorge subito che la controcurva, per definizione, è suscettibile di imporre un movimento particolare alle linee dell'architettura, delle quali essa tende, con il suo gioco duplice, a rompere, poi a ristabilire immediatamente l'equilibrio....".

Abbiamo seguito più puntualmente in altri corsi, l'affermarsi e lo svilupparsi di questo principio nell'architettura tardogotica, specialmente a Venezia. E' evidente che la controcurva è implicata nella combinazione di curve semplici nel disegno delle nervature del gotico "classico": in un rosone di cattedrale, per es., il contatto dei cerchi che orlano il cerchio esterno e degli archi spezzati che, simili ai petali di questo fiore immenso, si intercalano tra di essi, dà il tracciato d'una controcurva all'occhio che sappia seguirne il

percorso (Parigi); così il contatto degli archi spezzati d'una finestratura di un triforium o di una claire-voie, col lobo inferiore del quadrifoglio che corona il sistema (Evreux). Ma è chiaro che questo disegno non diviene un "principio", che quando esso si stacca, per così dire, si isola dalle coerenze struttive dell'edificio per vivere di vita propria e proliferare per conto suo.

In un edificio gotico del XIII secolo ed anche del XIV, tutto è logico: non, s'intende, perchè l'edificio sia la forma architettonica data ad un teorema matematico, ma perchè tutte le parti si accordano l'una all'altra; ciascuna ha la sua ragione e la sua funzione in un rapporto coerente, consequenziale con tutte le altre. In ciò consiste il razionalismo, o, come altri han detto, il realismo d'una cattedrale gotica classica. L'imporsi, e lo svilupparsi fuor di misura, del principio della controcurva, che avviene sulla fine del Trecento e nei primi decenni del Quattrocento, è caratteristico precisamente del gotico internazionale, di cui costituisce l'aspetto linguisticamente più significativo. Dall'Inghilterra alla Francia alle terre tedesche, alla Lombardia (duomo di Milano), a Venezia, si disegnano e costruiscono architetture secondo il principio della controcurva: il carattere irrazionale di questo principio è di tutta evidenza. Esso provoca infatti "una strana deviazione del senso della funzione" a favore di un effetto tutto fantastico. Attacca "i principi fondamentali delle strutture: opponendosi, almeno sul piano visivo dell'immagine, alla forza, alla stabilità delle masse. Queste scompaiono sotto un graticcio di balaustate, di gallerie, di gabbie, dove s'inseguono, s'intersecano curve e controcurve, sotto una filigrana di pietra, dove i vuoti divorano i pieni, avvolti, soffocati da uno sbalorditivo virtuosismo di cesello. Lo spazio è da ogni parte accidentato da sporgenze, perforato da ornamenti aerei, cifrato da arabeschi. Sotto gli archi e sotto le volte dei portici, come sotto le volte delle campate interne, al centro di un ricamo di vere o di false ogive, enormi chiavi di volta, spesso operate in forma di gabbie o a figure scolpite, pendono come le stalattiti dell'arte araba.....".

Ciò produce un chiaroscuro mosso, balenante, (nei confronti con la grande luce uniforme, diffusa, del gotico classico) una sorta di puntinismo di luci e di ombre; ma soprattutto crea un percorso lineare ondulante, che innerva quelle fiamme di pietra: questo carattere della linea tardogotica è la più evidente manifestazione d'un "illusionismo" ottico, che dissimula ai nostri occhi le masse, apparentemente annientate, della costruzione.

Questo principio fondamentale (che abbiamo chiamato della controcurva: e che è, ripeto, il dato linguistico distintivo del gotico internazionale rispetto al gotico "classico") stabi

lisce inoltre, in qualche maniera, le strutture artistiche su un ritmo particolare: un ritmo a tempi multipli.

E' facile capire perchè un irrazionalismo, un illusionismo architettonico siffatto, che risolve la struttura in una superficie cromatica senza spessore, senza peso, misurata su un ritmo che continuamente si discioglie e si ricompone, sia stato accolto con favore tutto particolare, e vi abbia ricevuto una delle interpretazioni più singolari, più fantastiche e insieme più coerenti, a Venezia, cioè in una città che, per la sua forma urbanistica versata tutta in una continuità di superficie cromatica, era la più adatta ad accoglierla. Ma è opportuno ricordare che coloro che introducono nell'architettura veneziana cotesti principi del gotico propriamente internazionale, furono i lombardi, usciti dal cantiere della fabbrica del Duomo di Milano. Fu sopra tutti Matteo Raverti - ricordato negli Annali della Fabbrica del Duomo dal 1389 al 1409 - il quale, trasferitosi a Venezia nel 1419, vi lavorò fino al 1436: al coronamento gotico della facciata di San Marco, alle decorazioni dell'Ospedale della Misericordia, ai portali di SS. Giovanni e Paolo e soprattutto alla costruzione della Ca' d'Oro per Marino Contarini: questo esempio, tra i più alti e significativi di interpretazione veneziana dell'architettura gotica internazionale. Onde il cantiere del Duomo di Milano, ancorchè caotico e mastodontico, e sebbene non abbia senza dubbio prodotto, nella stessa cattedrale milanese, un'opera coerente e di vero valore artistico, fu tuttavia, sul piano storico-filologico, di importanza fondamentale, per l'elaborazione e la diffusione in Italia del linguaggio gotico internazionale ai primi del Quattrocento. E non soltanto nel campo dell'architettura. Perchè gli artisti che lavorarono in quell'enorme cantiere, non erano soltanto capimastri o architetti; erano anche scultori, e non solo di "tabernacolini"; erano anche pittori, disegnatori, e soprattutto miniatori. Ed è chiaro che, se non ci si ferma ai "soggetti", ai contenuti, ma si porta l'analisi più addentro, nella struttura stessa dei linguaggi figurativi, ci si accorge facilmente che il "principio della controcurva" col suo particolare irrealismo accentuatamente lineare, non si restringe alla decorazione architettonica: è il principio informatore anche della sintassi medesima del linguaggio pittorico. Onde, da questo punto di vista - che per me, poi, è il solo punto di vista criticamente concreto ed operativo - non vi è differenza, o, peggio, antinomia tra la struttura linguistica della pittura, per es., di Giovannino De' Grassi o di Michelino da Besozzo, e quella dei disegni ch'essi - soprattutto il primo - diedero per i fantasiosi reticoli lineari dei tabernacolini, timpani di portali, guglie etc. del Duomo di Milano.

Giovannino De' Grassi è considerato normalmente - in particolare da Otto Pacht, che gli dedicò le pagine di critica più

attenta, nel saggio che ho già lungamente ricordato l'anno scorso - un "naturalista": uno dei maggiori esponenti, del cosiddetto "naturalismo" tardogotico. Ciò perchè egli osserva acutamente, con una curiosità puntuale e inesausta, i singoli aspetti della "natura". Egli infatti è l'autore, come s'è detto, dei più tipici, più diffusi, e dobbiamo credere, esemplari, "Taccuini" di disegni: da ricordare sopra tutti il Taccuino della Biblioteca Civica di Bergamo, del quale pure abbiamo già visto qualche foglio, dove si legge, al verso del foglio 4, la scritta in gotico minuscolo "johininus de' grassis designavit", che forse non è una firma autografa: ma è senza dubbio del tempo suo, e ha valore di firma. In quel libretto gli studiosi hanno concordemente riconosciuto non il prototipo, che è piuttosto da ravvisare, come vedemmo, in ambiente padovano, ma l'espressione più matura dei motivi che più frequentemente ricorrono nei "Taccuina Sanitatis", nelle "Historiae plantarum", etc., alcuni di questi che si possono attribuire almeno in parte allo stesso Giovannino (ho ricordato per es. l'Historia plantarum della Biblioteca Casanatense di Roma) continuando poi con l'opera dei molti suoi collaboratori e seguaci.

Cotesti libretti sono pieni di disegni, o di miniature, di animali, delineati nelle loro varie posizioni; e di piante, anch'esse osservate con una curiosità acuta, pungente, con le loro foglie disegnate ad una ad una nei loro diversi profili, nel gioco delle nervature; soprattutto coi loro fiori nelle loro svariatissime forme, nei loro diversi stadi di sviluppo dal bocciolo ancor chiuso alla piena apertura dei petali, e così via. Mi sembra di aver dimostrato - per quanto è possibile - che una tale carica di naturalismo deriva dall'ambiente padovano, a cominciare da quel capolavoro - situabile intorno al 1390 - che è cosiddetto Erbario Carrarese.

Ma poichè, come pure ho osservato, Padova non fu mai gotica internazionale (nemmeno l'arte di Squarcione lo fu), si può dire che, qui, l'arte passò dal momento dell'impresa Altichiero-Avanzo, a quello fiorentino, infine a quello del Mantegna; mentre a Milano prima ed a Verona poi fiorisce il gotico "cosmopolitano", come lo chiamava Roberto Longhi.

Penso che, quando negli Inventarii del duca di Berry troviamo l'indicazione "ouvraige de Lombardie", si possa credere che si tratta appunto di coteste illustrazioni. Questi libretti, infatti, cui Giovannino dei Grassi diede consistenza e forma tipiche, divennero ricercatissimi, come repertorii di immagini, come vere e proprie raccolte di "exempla", alla medievale, cui gli artisti attingevano per le loro opere: chi avesse voluto porre un giardino fiorito a sfondo della propria Madonna, o raccontare le gesta di un santo cavaliere e cacciatore come San Ubaldo accompagnato dai suoi levrieri; o mettere nell'angolo della sua tavola una pernice, un faglia

no, una quaglia; o tramare il campo dei suoi ritratti con un ventaglio multicolore di farfalle o di fiori di aquilegia e così via, sapeva dove attingere: in cotesti libretti, appunto, in cotesti repertorii le cui illustrazioni, è possibile che per antonomasia andassero sotto il titolo di "ouvraige de Lombardie". -

MICHELINO DA BESOZZO

Intorno a Giovannino De' Grassi si muove un gruppo di pittori e miniatori lombardi, alcuni dei quali anonimi; tra coloro di cui conosciamo i nomi e le opere, e che continuano abbastanza fedelmente la maniera di lui sono Pietro da Pavia, Anovelo da Imbonate, e sopra tutti Franco e Filippolo de' Veris. Costoro - in particolare questi ultimi - accentuano il carattere propriamente gotico internazionale, della pittura lombarda: le figure, ancora alquanto corpose nei disegni del libretto di Bergamo di Giovannino, si fanno in essi più esili, più fluide, più lineari; e in quelle linee, si impone sempre più quello che s'è chiamato il "principio della controcurva".

Come, s'è visto, nell'architettura tardogotica dove il fantasioso sviluppo dei motivi lineari delle nervature, delle ogive, dei rosoni, delle finestre, si stacca dalla connessione necessaria e consequenziale, evidente nel gotico classico, con il "corpo" dell'edificio; così nella pittura tardogotica le linee effuse ondulanti quasi non tengono più conto delle coerenze strutturali dei "corpi", ch'esse dovrebbero definire ed articolare.

Ma il maggiore dei continuatori - agli inizi probabilmente scolaro - di Giovannino De' Grassi, e senza dubbio il più grande e il più squisito dei pittori lombardi di stile gotico internazionale, fu Michelino dei Molinari da Besozzo.

Le notizie che di lui possediamo sono poche, e le sue opere sicure, ancor meno. Sappiamo che al suo tempo ebbe fama grandissima: Giovanni Alcherio, per es., che incontra Michelino nel 1410 a Venezia, lo definisce: "pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi"; gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, che lo citano per la prima volta nel 1404, lo avevano del resto qualificato "summus in arte pictorica et designamenti". E gli altri ricordi si uniscono in questa eccezionale estimazione.

Il primo documento che lo riguarda è del 1388: in quell'anno l'artista è a Pavia, dove dipinge un ciclo di affreschi nella

chiesa di San Pietro in Ciel d'oro. Poi, nel 1394, è ancora a Pavia: in quell'anno una sua pala viene messa su un altare della chiesa di Santa Mustiola. Poi lo troviamo, anche lui, tra i maestri della fabbrica del Duomo di Milano: la prima citazione degli Annali è, s'è visto, del 1404; ma le notizie su di lui continuano fino al 1450. Quella del 1404 riguarda soprattutto la commissione di certe vetrate per il Duomo; per altre viene pagato nel 1418, nel 1425; e nel 1442; frattanto, nel 1421 aveva dipinto, con l'aiuto del figlio Leonardo, presso l'altare di Santa Giulitta, sempre nel Duomo.

Una data di particolare importanza è quella, che ho già ricordato, del 1410: in quell'anno Michelino è a Venezia; e se si pensa che due anni prima v'era passato Gentile da Fabriano, e cinque anni (o poco più) dopo vi arriverà il Pisanello, per dipingervi, accanto a Gentile, nella Sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, si può credere senza difficoltà che il suo soggiorno veneziano non dovette essere senza conseguenze, sia nei riguardi dell'arte sua per quel che ne poté ricevere, sia nei riguardi dell'arte veneta, per ciò che poté dare ad essa.

Questa sua presenza a Venezia ha per noi importanza anche per un'altra ragione: perchè possiamo supporre che, nell'andata o nel ritorno o in ambedue, egli sia passato, come ovvio, da Verona. E poichè è presumibile che in quegli anni appunto avvenga una maturazione stilistica nella pittura di Michelino - il trapasso, se così possiamo dire, dalla sua prima maniera giovanile, a quella della maturità - si capisce come la notizia sia preziosa anche riguardo al problema dei rapporti di Michelino con la pittura veronese, e in particolare con quella di Stefano; e, inoltre, riguardo al problema dell'azione che sul determinarsi della sua seconda maniera poterono avere certi influssi della pittura tardogotica boema, scendenti in Italia soprattutto per la via della Val d'Adige e di Verona.

Ma, per terminare con le poche notizie, v'è ancora l'ultima, ma importante attestazione documentaria, che pure ho già ricordato: è quella del 1445, che si trae dai Libri Mastri della Casa Borromeo, relativa a lavori - non precisati, ma sicuramente di pittura - nel palazzo di questa famiglia in Milano.

Dagli Annali del Duomo sappiamo poi nel 1450 era ancora vivo: egli dovè morire dunque negli stessi anni in cui anche Pisanello - le cui notizie, come vedremo, si arrestano al 1449 ma non è improbabile visse ancora per un lustro o poco più - dipingeva le sue opere. Purtroppo però nessuna delle opere documentate di Michelino è arrivata fino a noi. Gli affreschi in San Pietro in Ciel d'oro e la pala per Santa Mustiola a Pavia, sono perduti. Le vetrate del Duomo di Milano sono andate disperse e distrutte. Degli affreschi di Palazzo Borromeo non s'è salvato che qualche frammento, nel quale è forse possibile riconoscere in mezzo all'opera preponderante dei collaboratori

- di cui conosciamo i nomi: Giovanni de la Piazza e Giovanni de Vaprio - la mano del vecchio maestro. La nostra conoscenza si cura dell'arte di Michelino - o meglio, il punto di partenza per essa - si affida dunque esclusivamente alla tavoletta rappresentante il "Matrimonio mistico di Santa Caterina", conservato alla Pinacoteca Nazionale di Siena, e firmata (in basso sotto l'orlo del manto azzurro della Vergine, in caratteri gotici minuscoli) "michelinus fecit". -

S'intende che un certo gruppo di altre pitture gli è stato attribuito, in modo più o meno attendibile. Enumero soltanto quelle che, a mio avviso, si possono accettare, disponendole in un certo presumibile ordine cronologico.

Nulla secondo me è rimasto, che si possa riconoscere come opera putabile di Michelino, anteriore al Quattrocento. Ma dei primi anni del secolo sono le miniature dell'Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti scritto da Pietro da Castelletto, ora alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Quest'Elogio fu pronunciato nel 1402; il manoscritto fu illustrato da miniature successive, come si trae dalla pag. 7, nell'intestazione della genealogia dei Visconti. Il libro rimase nel castello visconteo di Pavia fino ai tempi di Luigi XII, che lo portò in Francia. - Le miniature ci mostrano quello che possiamo credere fosse lo stile giovanile di Michelino: legato ancora ai modi di Giovannino De' Grassi; ma estremamente sensibile alle preziosità della miniatura francese - come notava anche il Durrieux (1911) -. Accanto alle illustrazioni di questo Elogio possiamo porre i disegni su pergamena, colorati ad acquerello, mostranti le figure di San Pietro e San Giacomo, del Museo del Louvre: attribuitigli dal Toesca (attribuzione generalmente accettata): sono forse, come supposero Baroni e Samek Ludovici, dei progetti per statue da porre nel Duomo: da situarsi dunque negli anni intorno al 1404. Strettamente affine alle miniature dell'Elogio è anche il disegno dell'Albertina di Vienna con l'Adorazione dei Magi ed altre figure (Toesca): disegno che, d'altra parte, mostra, specie nelle figure in alto, caratteri sensibilmente veronesi e, a dir meglio, affini ai modi di Stefano. Io porrei dunque questo disegno, che ritengo tra i rari di Michelino, nel momento in cui l'artista passò da Milano a Venezia probabilmente per la via di Verona: cioè intorno al 1410.

Altre cose che, tuttavia con minore tranquillità, sono state assegnate o si possono assegnare a Michelino sono: un affresco frammentario a Viboldone (attribuitogli dal Longhi); un altro affresco (una Crocefissione) nell'eremo di San Salvatore sopra Crevenna in Brianza; le miniature di un Libro d'ore della Biblioteca Civica di Avignone, già considerate di scuola provenzale (Kehrer 1909); veneziana (da Jullien de Sénécal, 1921) e infine dal Pächt (1950) assegnate a Michelino da Besozzo.

Quanto alla cronologia di questi ultimi dipinti, è chiaro ch'essa non può anticipare troppo sul secondo decennio del Quattrocento: ad ogni modo essi riflettono un punto di stile presumibile in Michelino dopo il suo viaggio a Venezia nel 1410. Vi sono infatti, specie nella Crocefissione di San Salvatore e nelle miniature del Libro d'ore di Avignone, dei caratteri per me evidentemente d'origine boema attraverso Verona, che non si riscontrano, per es., nelle illustrazioni dell'Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, e che invece puntano chiaramente verso i modi pittorici del Matrimonio mistico della Pinacoteca di Siena.

Anche accettando, dunque, queste attribuzioni, che rimangono ad ogni modo le più probabili, mi sembra si possano distinguere (schematizzando) due momenti fondamentali nell'opera di Michelino: il primo anteriore, il secondo posteriore al viaggio a Venezia. Nel primo l'artista si rivela un seguace intelligentissimo, e subito dotato di una personalità propria, di Giovannino De' Grassi: tuttavia attento anche ai modi della pittura e della miniatura internazionale, ch'egli poté conoscere attraverso gli artisti convenuti nel colossale e babelico cantiere della fabbrica del Duomo, e, soprattutto, attentissimo a quanto si faceva in Francia. L'arte del periodo giovanile di Michelino è a tal punto sensibilizzata alla pittura francese, specie provenzale, che tutto quel che gli viene ora riconosciuto dagli storici più avvertiti - ad eccezione, s'intende, delle miniature dell'Elogio funebre di Giangaleazzo - è stato da altri, ed è tuttora da alcuni, attribuito a "scuola francese": così il Libro d'ore di Avignone, i disegni acquarellati con San Pietro e San Giacomo al Louvre, etc.; mentre gli influssi riconoscibili come provenienti da centri più orientali del gotico internazionale, particolarmente dal centro di Praga, così evidente nelle opere del secondo momento - per es., nel Matrimonio mistico di Santa Caterina da Siena - sono ancora pressochè assenti.

Giova qui riferire un passo d'un articolo dal titolo "Una cornice per Bonifacio Bembo" (in "Paragone", 87, 1957, pagg. 3 sgg.); nel quale Roberto Longhi delinea la storia di coteste rarissime pitture su tavola lombarde: il destro per le sue osservazioni gli è offerto dall'esame di un trittichetto della raccolta Acton di Firenze, che egli attribuisce al pittore Bonifacio Bembo - un tardo micheliniano, operante in Lombardia dal 1445 circa a circa il 1475 -.

"Il dipinto è ancora serrato in una cornice gotica d'intaglio particolarmente profondo che, anche da solo, basterebbe a denotare la regione d'origine.... Intaglio, s'è detto, insolitamente profondo; e si è voluto intendere più profondo, più aggettante, nello spazio reale, di quel che potremmo mai trovare in un'incorniciatura di gotico toscano sempre più sottomes-

so a quel piano ideale, bidimensionale così bene chiarito dallo Hildebrand nel suo classico volumetto. Quando si avverta che qui, nel triangolo incluso nella cuspide centrale, l'ornato a borchia diramata e fiammante è tratto quasi letteralmente da un esempio di "architettura scolpita", di circa sessant'anni prima, sulla porta della Sagrestia aquilonare del Duomo di Milano, il desiderio può insorgere di indagar le cause di questo durevole prepotere del "dispositivo" architettonico (che è come il contenente) nei confronti del tenue contenuto pittorico, ridotto a mera decorazione e che assimila infatti queste scenette del Bembo più alle tecniche sontuarie del vetro o della miniatura che alla vera e propria "pittura su tavola".

Di questa, in Lombardia, potrebbe farsi una storia lunga e significativa"..... la quale senza dubbio avrebbe il suo "momento" centrale e risolutivo nei lavori della fabbrica del Duomo, e, forse, nell'opera stessa, ivi, di Michelino". Aggiunse Longhi più oltre: "Per quanto si faccia, occorre..... scavalcare anche i tempi di Giovanni da Milano e giungere fino al 1394 per trovare la prima notizia di un polittico lombardo in pittura; ed è quello affidato a Michelino da Besozzo per la chiesa di Santa Mustiola a Pavia con la figura di San Nicola da Tolentino; perduto, purtroppo". Vi ho già accennato.

Dunque Michelino - sia pure per eccezione, in mezzo agli altri lombardi che si dedicavano all'arte sontuaria della miniatura o della pittura su vetro - fu, fin dalla giovinezza, anche pittore di tavole e di polittici: e del resto, l'unica sua opera indubitabile, perchè firmata, che ci rimanga: il Matrimonio mistico di Siena, è una pittura su tavola, acorchè di piccole dimensioni (75 x 57); e tale è anche il più tardo Sposalizio della Vergine ora al Metropolitan Museum di New York, anch'esso, di misure minime (62 x 45); non tavola d'altare, ma oggetto di lusso, da tenere in camera per la propria devozione privata. Nè Michelino avea bisogno che un nuovo incentivo a dipingere tavole gli venisse - come crede possibile il Longhi - dal suo "probabile incontro con Gentile da Fabriano a Venezia sul 1410; e poi dalla lunga presenza successiva di Gentile a Brescia sebbene, anch'essa, volta soprattutto a decorazioni murali", visto che il milanese aveva cominciato ben presto a dedicarsi a tali pitture: aveva anzi, si può dire, cominciato con esse la sua carriera ancor giovanissimo con l'opera attestata a Pavia del 1394 (si ricordi che il pittore vive almeno fino al 1450).

Tracciata così, per quanto è possibile, a grandi linee la vicenda di questo pittore lombardo, possiamo ritornare all'argomento lasciato interrotto, cioè all'arte di Stefano da

Verona. L'esame comparativo dei dati cronologici di cui disponiamo, ci hanno portato a respingere, in base ad essi, l'assunto che Stefano possa essere stato, e sia pure in senso quanto si voglia lato, scolaro di Michelino. Ora possiamo riprendere il discorso, passando a considerazioni più concrete per la storia dell'arte: di carattere linguistico.

Richiamo quanto ho detto poco fa: malgrado le attribuzioni probabili non bisogna dimenticare il dato di fatto che nessuna opera veramente sicura di Michelino da Besozzo, soprattutto se anteriore allo Sposalizio di Santa Caterina alla Pinacoteca di Siena, è pervenuta fino a noi: e questa piccola tavola, a giudizio degli stessi più accesi sostenitori della funzione esemplare di questo artista, non può essere stata dipinta prima della fine fine del secondo decennio del Quattrocento. La pittura più significativa per lo stile di Michelino - non documentata, ma indubbiamente sua, anzi il suo capolavoro -: il Matrimonio della Vergine al Metropolitan Museum di New York, è concordemente assegnata al suo ultimo periodo: vale a dire al quarto, se non al quinto decennio del Quattrocento.

Aggiungo ancora, che quanto possiamo ritenere egli dipingesse nel suo periodo iniziale o almeno giovanile (ricordo: le miniature del 1403 per l'Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, di Pietro da Castelletto, alla Biblioteca Nazionale di Parigi; l'affresco frammentario di Viboldone attribuitogli dal Longhi; l'affresco con la Crocefissione di San Salvatore sopra Crevenna; le miniature del Libro d'ore di Avignone) stanno ad attestare, come abbiamo rilevato - ed è l'opinione del resto degli stessi sostenitori della tesi pan-lombarda - una "situazione" stilistica agli inizi ancora in fase pre-gotico internazionale, seguita da un'adesione a questo gusto, avvenuta soprattutto sotto lo stimolo della pittura francese.

Ora: è ovvio che, semmai, sarebbero state queste le opere che avrebbero potuto esercitare qualche influsso sul momento formativo di Stefano da Verona: non certo lo Sposalizio di Siena, dipinto da Michelino quando Stefano aveva suppergiù cinquant'anni, ed era quindi - è da credere - abbastanza "formato"; tanto meno il Matrimonio di New York, dipinto quando Stefano - la cui ultima notizia, nemmeno del tutto sicura, è del 1438 - era presumibilmente già morto. Eppure per una strana sfocatezza - non infrequente nella critica, specie se "engagée" - quando si parla di "michelinismo" determinante per la formazione del linguaggio di Stefano, è proprio al "weiches Stil" di queste opere tarde di Michelino, che si fa appello. E quando si mette a confronto l'affresco di Santa Maria del Popolo - ora al Museo Civico - di Pavia attribuito a Michelino, con gli angeli di San Fermo a Verona di Stefano, si tende a trascurare

il fatto che l'affresco di Pavia, a parte che la sua attribuzione a Michelino è tra le più discutibili, è ad ogni modo da tabile tra il 1430 e il 1435; mentre quello di Maestro Stefano è anteriore di poco meno che un decennio (circa tra il 1420 e il 1430): quindi, semmai, il rapporto andrebbe invertito.

Ma sembra più opportuno - allo scopo di precisare le ar ticolazioni linguistiche specifiche dei due artisti, intendo; non già per accertare uno "stato" di generica cultura figurativa largamente comune, che è già acquisito - anzichè voler far "derivare" ad ogni costo il pittore veronese dal milanese, cer care se certe meno ovvie ma innegabili affinità tra i due, non siano per avventura da riferire ad una fonte comune dalla quale ambedue avrebbero attinto. Una fonte siffatta, logicamente, va ricercata al di fuori dell'humus di cultura figurativa nel quale i due artisti affondano le loro radici: quindi fuori, rispettivamente dalla tradizione strettamente lombarda o lombardo-francese, per Michelino, e della corrente padovana-veronese, scendente fino a Martino, per Stefano. -

A questa seppur sommaria ricerca debbo premettere, che aderisco alla definizione spicciativa del Longhi, essere "mitologici" quei pittori di Colonia, cui era di prammatica appellarlarsi per "spiegare" le vene morbide, non solo di questi pittori veronesi o lombardi ora in esame, ma anche dei veneziani, co me Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore e Zanino e giù fino a Michele Giambono. Mitologici, s'intende, in ordine all'esistenza di una piattaforma stilistica colonese determinante per il tardogotico del sudest europeo; non nel senso che a Colonia non sia esistita una scuola di pittura: tuttavia, è da precisare, piuttosto tardiva; la sua figura centrale è infatti, com'è noto, quella di Stefano Lochner, attivo tra il 1430 e il 1450: essa dunque ha poco peso sul nostro problema. E' invece anche qui, più opportuno conservare un certo rispetto per la cronolo gia, e appurare se, per avventura, certe consonanze che si sono notate tra la pittura del nord Italia, e della stessa Venezia, e quella di Colonia già nei primissimi anni del Quattrocento, non siano da interpretare invece come effetto di derivazioni comuni, a Colonia e a Verona e a Venezia. E' abbastanza chiara, per es., l'azione che Maestro Bertram ha avuto su quel "crocicchio di influenze" che fu Colonia, e, contemporaneamente, su certi aspetti della pittura veneziana, per es., di Nicolò di Pietro; ma è anche da ricordare che maestro Bertram von Minden (1379 - 1415), sebbene nato in Vestfalia è attivo ad Amburgo (il suo polittico della Kunsthalle di Amburgo è del 1379) dove muore nel 1415; e che nel 1375 è presente, precisamente ad Amburgo, il grande pittore Teodorico di Praga, la cui opera influisce direttamente e fortemente su quella di Bertram, e dunque sull'arte della Franconia, di Norimberga, e, indiret-

tamente, sulla scuola di Colonia. Onde talune consonanze d'accento tra Colonia e l'Italia del nord, più specificatamente il Veneto, potrebbero spiegarsi col ricorso ad una comune componente, diramatasi da un lato verso Amburgo e la valle del Reno, e dall'altro verso la valle dell'Adige e Verona.

Per il nostro studio dell'"evoluzione" pittorica di Stefano è necessario tener presente anzitutto che nei due primi decenni del Quattrocento esiste un'unità di cultura figurativa in una larga zona dell'Europa centromeridionale, (a nord delle Alpi) che comprende la Boemia (con centro a Praga); la Germania sud-occidentale (centri a Colonia e Norimberga); l'Austria (centro a Vienna); il Tirolo (centro Innsbruck); l'Alto Adige (centro, in questo momento, più che Bolzano, Bressanone).

L'estremità propriamente germanica di questa zona si lega anche a quel che avveniva in arte al di là del Reno, in Francia; mentre l'estremità meridionale, austriaca e tirolese, risente alquanto di influssi italiani, più precisamente, altichereschi. La Natività, per es., opera di un maestro di scuola viennese intorno al 1410, oggi nella Pinacoteca di Vienna, risente ancora nella sua impostazione, di esempi risalenti ad Altichiero, e così il quadro probabilmente dello stesso maestro, certo della stessa scuola, con la Trinità, a Londra.

Agli inizi del secolo, dunque, - forse a seguito dell'andata a Vienna di Martino, che vi lasciò l'affresco votivo in Santo Stefano - i pittori austriaci si mostrano accentuatamente italianizzanti; anzi, veronesizzanti. Ma poco più tardi, con l'anonimo maestro della tavola votiva di San Lambrecht - particolarmente in questo quadro, che al pittore ha dato il nome "di comodo" col quale è conosciuto, e si trova "in situ" nella Stiftsgalerie; databile intorno al 1424 - anche la pittura austriaca assume accenti decisamente gotico-internazionali: che si risentono anche in opere della stessa cerchia a Berlino, a Vienna e a Klosterneuburg. - Nella stessa Austria, un altro piccolo centro di cultura pittorica è costituito dalla "Scuola di Salisburgo", rappresentata soprattutto dal "Pahler Altar" ora a Monaco, e dalla Natività di Kremsmünster: esempi di un grazioso, ma generico e poco espressivo, "sermo communis" gotico internazionale. In terre più vicine ai confini italiani, nella Stiria, il gusto gotico internazionale si colora di persistenti residui altichiereschi: esempio tipico la Madonna dell'epitafio di Ulrich Reichmecher, del 1410 c., al Landesmuseum di Graz. Scendendo ancora, ed entrando in Pusteria, troviamo nella raccolta del convento di Novacella presso Bressanone la tavola votiva di Hilprand di Passiria del 1418, impostata ancor più decisamente "alla veronese".

In quest'ambito di cultura artistica, graziosamente ma anche alquanto impacciatamente e genericamente gotico-internazionale, l'azione più energica - dopo che s'era attenuata nei

primi del Quattrocento e infine scaduta, come forza viva, quella dell'arte veronese intorno ad Altichiero - è esercitata dal centro di Praga: senza dubbio il più vivo, il più originale, il più fecondo, dell'intera zona che stiamo considerando.

Questo centro, fu uno dei più totalmente "cortesi" (voglio dire di corte) che si conoscano: più ancora forse delle corti del duca di Berry, o dei Visconti a Milano, o degli Scaligeri a Verona. Esso infatti fu creato, praticamente dal nulla, da un imperatore, Carlo IV (1346 - 1368); fu costui che fondò l'Università (la più antica dell'Europa centrale), l'Arcivescovado; e nel 1348, la prima Malerszeche (scuola pittorica); insomma l'intera Neustadt (nuova città) di Praga. -

Carlo IV, di dinastia di Lussemburgo, quindi mezzo francese, mise da prima a capo della sua Malerszeche, o corporazione di pittori, un renano, Nicola Wurmser; ma la sua cultura pittorica di Praga, com'è ben noto del resto, fu aperta soprattutto, e decisamente, alle influenze italiane. Il che non era poi affatto una cosa nuova per la Boemia; anzi, si può dire era vecchia di secoli: dell'antichità e della continuità, veramente singolare, di cotesto afflusso dall'Italia, può essere indice, in certo modo esemplare, il fatto che il più antico manoscritto miniato, che, secondo ogni verosimiglianza, sia stato dipinto in Boemia, è una copia della "Leggenda di San Venceslao", conservata a Wolfenbuttel, l'autore della quale è Gumpoldo, vescovo di Mantova: il libro fu ordinato verso l'anno 1000 dalla principessa Emma moglie di Boleslav II. Più tardi, nel Duecento, l'ondata di gusto bizantineggiante che investe anche la cultura artistica boema, ha un chiaro punto d'origine: Venezia; la testimonianza più evidente ne sono forse le miniature provenienti dal convento San Francesco, oggi al Museo Nazionale di Praga.

Esse sono venete, anzi veneziane: il loro stile è vicino a quello delle miniature dell'Evangelario scritto da Giovanni da Gaibana e conservato qui a Padova, nella Biblioteca Capitolare del Duomo: le quali sono per me tra le opere più significative della pittura propriamente veneziana del Duecento. Gli apporti da Venezia non cessarono poi con il Duecento: furono per esempio mosaicisti sicuramente - anzi documentatamente - veneziana coloro che in^{un} solo anno, nel 1370 - 71, eseguirono la grande decorazione a mosaico sulla facciata della cattedrale di San Vito, a Praga, rappresentandovi il Giudizio Universale, e ritraendovi anche lo stesso imperatore Carlo IV con la moglie Elisabetta di Pomerania. E influssi di maestro Paolo veneziano e di Lorenzo e della loro scuola sono evidenti nella pittura su tavola boema del Trecento. -

Frattanto, era giunto lassù anche Tomaso da Modena; o almeno vi aveva inviato le due tavole che ancora si conservano nel castello di Karlstejn, e che fecero scuola. Ma, soprattutto

tutto, da questo humus di cultura figurativa così a lungo fecon-
dato, così ricco, nacque e fiorì, nella seconda metà del Trecento,
una scuola di pittura gotica originale, propriamente boema: la
quale in breve, favorita dall'opera di alcuni artisti di altissima
levatura divenne la più importante di tutta l'Europa centrale,
ed a sua volta ebbe una forza di espansione tale, da determinare
una inversione, per così dire, della corrente degli influssi. Se
finalmente la cultura boema ne aveva piuttosto raccolti e subiti,
ora è essa che li determina; e con tale ampiezza, ch'essi giungono
a permeare, o almeno a toccare, i centri di produzione di pittura
gotica internazionale non solo polacchi, come abbiamo visto la scorsa
primavera a Varsavia, ma anche francesi, tedeschi, specialmente
austriaci e sloveni; arrivano fino a Milano, lambiscono Venezia;
soprattutto invadono il Tirolo e di qui, scendendo per la via
dell'Adige, giungono in Trentino, e a Verona, -

Il grande maestro, che diede inizio a questa splendida fioritura
boema fu Teodorico - il primo capo "locale" della Malerszeche,
della corporazione regia di pittori, fondata, come s'è detto, a
Praga nel 1348. Fra il 1357 e il 1367, questo grande pittore
diede la forma e la decorazione definitive della cappella di Santa
Croce di Karlstejn - i cui muri sono tuttora coperti da N. 127
pannelli di sua mano, che rappresentano figure di santi, di profeti,
di angeli: dominati da sopra l'altare dal grande quadro della
Crocefissione. -

Non posso soffermarmi quanto vorrei su queste splendide
pitture; devo limitarmi a richiamare la vostra attenzione su alcuni
elementi formali, tipici dello stile di Teodorico, e che da lui si
trasmetteranno a scolari e seguaci. Osservate il carattere, per
intenderci, espressionistico, di questa pittura: l'ampiezza e
insieme la fluidità dell'impostazione: la morbidezza densa e
pannosa, ma anche così abbandonata, delle vesti, cadenti in
pieghe lunghe ondulanti, allargate a campana in basso. Notate
anche il tipo particolare di questi visi, irregolari, dai grossi
nasi anch'essi come grondanti in basso; e i grandi morbidi occhi,
umidi intensamente vellutati, dalle iridi enormi e come immerse
in un liquido luminoso.

Sono dati esterni; sono motivi morelliani questi, lo so bene,
ma utili a definire il carattere distintivo, in mezzo a tutta la
pittura del Trecento, del "mondo pittorico" di questo eccezionale
Maestro. Dal quale discendono numerosi pittori, che imprimono
alla pittura boema un'ulteriore evoluzione, che toccherà
nuovamente il punto culminante con l'opera del cosiddetto
Maestro dell'altare di Wittingau (o Trebon, in ceco). Più
decisamente gotico, il maestro Wittingau - che è probabilmente
la più grande figura di tutta la pittura boema - è, nei riguardi
di Teodorico, press'a poco nella posizione in cui si trova
Stefano nei confronti di Altichiero: egli immette nei suoi
dipinti (restano di lui pannelli della grande ancona che gli ha
dato il nome: eseguita intorno al 1380 per la chiesa di

San Gillo del Convento degli Agostiniani di Wittingau; ed altre poche cose attribuitegli; ma piuttosto della sua bottega, come la Crocefissione di Santa Barbara, proveniente dalla cappella di questa Santa presso Wittingau, oggi alla Galleria Nazionale di Praga), una spiritualità più intensa, ma soprattutto, una più effusa scioltezza e dolcezza di linee, e una gamma di colori vivi, caldi, mirabilmente accordati.

L'opera di questo artista domina l'arte boema dell'ultimo quarto del Trecento: è soprattutto a seguito di essa che si sviluppa, con centro a Praga, quello che è stato chiamato il "bello stile" tardogotico boemo, il quale durerà, con le sue ultime propaggini ancor vive, fino allo scoppio delle guerre huscite, ma avrà il suo periodo di massima fioritura nel primo decennio del secolo XV: tra il 1400 e il 1410 all'incirca. Uno tra gli esempi a mio avviso più caratteristici e particolarmente grazioso di questo "bello stile", è la Madonnina detta di "Jindrichuw Hradec", dipinta verso l'anno 1400, ed acquistata abbastanza recentemente (1932) dalla Galleria Nazionale di Praga. Pur dimostrandosi sensibile ad influssi occidentali (per intenderci, franco-renani) questa pittura tien fede ai dati fondamentali del linguaggio tardogotico boemo, qual era stato maturato, e portato ad eccezionale altezza espressiva, dal maestro di Wittingau. Notate il delicatissimo meraviglioso accordo dei tre colori fondamentali: azzurro pervinca del manto della Vergine, giallo ocra del rovescio del manto e del cuscino, rosa salmone del semplicissimo trono (quanto lontano dai troni elaboratissimi della tradizione padovana-veronese!); in mezzo ai quali spicca, quasi abbagliante, il bianco del drappo ricamato che avvolge il bambin Gesù: la cui stessa figura, ne acquista una levità scorporata, da apparizione. Ma notate soprattutto il meraviglioso partito di pieghe che apre, allarga in basso il manto della Vergine.

Son questi - schematicamente, s'intende -, i dati linguistici più evidenti, che dalla scuola boema si diffonderanno pressochè in tutta l'area gotico-internazionale; e particolarmente nelle scuole dell'Austria, specie della Slesia e del Tirolo. Tale diffusione è attestata principalmente dagli accenti d'origine boema, che possiamo facilmente avvertire in tanta pittura europea del primo decennio del secolo; ma non mancano anche notizie di documenti: per dare un solo esempio: il documento del 1404, che attesta la presenza di un quadro rappresentante la Pietà, proveniente da Praga, in un luogo così occidentale - rispetto alla zona che consideriamo - come Strasburgo.

Ed artisti venuti di Boemia sono ricordati a Milano - e non solo pittori -, e nella gran fabbrica del Duomo: (ai già noti si può aggiungere, per es., il nome di quel Venceslao di Praga, per far venire il quale dalla Boemia a Milano, con l'intento di sostituirlo a Jean Mignot, il Consiglio dei fabbricieri della

Cattedrale fa scrivere a Nicolò di Alemagna, marchese di Godigliasco, perchè interponga i suoi buoni uffici presso la corte Boema: 1403. - Secondo il Ketznel (in "Wiener Jahrbuch", 1934, pag. 23), sarebbe magister Wenzislaus de Castro, figlio di Peter Parler). -

Ma, come ho già detto, il "bello stile" della pittura tardogotica boema agisce con forza particolare - e lo si intende, data la vicinanza geografica e gli stretti rapporti culturali - sull'arte austriaca; e, attraverso questa, anche sull'arte dell'alta valle dell'Adige, e delle valli laterali che ad essa affluiscono: in particolare, della Pusteria - che, nel Quattrocento, si rivela la zona incomparabilmente più feconda di artisti dell'intero Alto Adige: basti pensare alla figura di Michele Pacher -.

E di qui, discende in Trentino, e a Trento stessa. A Trento poi, vi arriva anche per via diretta: per opera soprattutto del principe vescovo Giorgio di Lichtenstein, nato in Moravia, legatissimo alla corte di Praga, dalla quale poteva ottenere con tutta facilità gli venissero inviati artisti della sua terra d'origine, iscritti alla Malerszeche - che, come s'è visto, era una corporazione di pittori alle dirette dipendenze del sovrano.

Sicchè non meraviglia che agli inizi del Quattrocento un pittore boemo si trovi a Trento, e vi dipinga, nella Torre Aquila del Castello (allora residenza del Vescovo) del Buon Consiglio, tra il 1406 e il 1407, gli affreschi famosi rappresentanti il ciclo dei mesi (tema di antichissima origine e di lunghissima ininterrotta tradizione, specie medievale: la rappresentazione dei Mesi dell'anno, attraverso le "opere e i giorni": gli aspetti della "natura" - piante, animali -, e i lavori che gli uomini compiono nelle varie stagioni). -

Cotesto pittore è, con ogni probabilità, quel Venceslao, il quale, in un documento dei primissimi anni del secolo (pubblicato dal Weingartner) iscrive il suo nome (Wenzel maler von Trient) nel Libro della Confraternita dell'Arlberg: nel quale è precisato anche ch'egli era pittore "di corte" del Vescovo: onde, che a lui si debbano gli affreschi della Torre Aquila, appare estremamente probabile.

Ma a questo proposito è necessario richiamare l'ipotesi molto seducente del Fiocco. Secondo Fiocco ("Proporzioni", 1950), l'autore dei Mesi di Trento non sarebbe Venceslao, ma Stefano da Verona, del quale tuttavia Venceslao sarebbe un aiuto. Fiocco ragiona in questo modo: Stefano accompagnò, nel 1404 circa, gli ultimi Scaligeri fuggiaschi, Antonio e Brunone, a Vienna; e qui dipinse, nel Duomo di Santo Stefano, l'affresco votivo con la Madonna, che accoglie appunto la preghiera di Brunone della Scala (l'offerente inginocchiato, dal profilo "cagnazzo") accompagnato dal suo santo protettore ed omonimo, Brunone.

Qui a Vienna, Stefano avrebbe incontrato un pittore boemo: Venceslao, appunto: l'avrebbe accolto come scolaro e collaboratore, l'avrebbe portato con sè, tornando a casa per la via di Trento. Fiocco pensò di aver trovato una certa conferma alla sua ipotesi, nel fatto che nel Libro della Corporazione dei pittori di Praga, un pittore di nome Venceslao (Waczlaw Pehm maler) si trova iscritto, nel 1405 circa, e poi depennato (ciò che indicherebbe ch'egli aveva lasciato la corporazione per recarsi altrove). Il Degenhart veramente ha obiettato - in "Arte Veneta", 1954, pp. 98 - 99 - che, se si conosce approssimativamente la data dell'iscrizione del nome di cotesto pittore, non si conosce quella della sua cancellazione; e che cotesto Pehm si potrebbe anche identificare con altri numerosi Venceslai, e particolarmente con un Venceslaus menzionato già nel 1400, o con uno che risulta a Praga ancora nel 1427; ma l'obbiezione suona un po' forzata.

Comunque, secondo Fiocco, quel Venceslao, dopo aver collaborato con Stefani ai Mesi (ed anche ai "cartoni" per i ricami dei paramenti e della croce del Lichtenstein nel Duomo) di Trento, avrebbe affrescato, da solo, nel 1415, la chiesetta del cimitero di Riffiano presso Merano: le pitture hanno una scritta con quella data e con la firma *) del loro autore: "Hoc opus pichtavit magister Venclaus". Il quale non avrebbe dipinto soltanto questa decorazione, in Alto Adige; ma anche un affresco votivo nell'atrio del campanile di Merano, forse nel 1414, attribuitogli dal Weingartner; una Crocefissione, molto deperita, all'esterno di San Procolo a Naturno in Val Venosta (edita dalla Haniel, che al pittore di Riffiano dedicò una monografia: Meister Wenzlaus von Riffian, München 1940) ed anche, secondo Fiocco, la miniatura col Giardino celeste, oggi al Ferdinandeum di Innsbruck, ma, pare, proveniente da Novacella presso Bressanone).

Sceso poi a Verona e riunitosi a Stefano suo maestro, Venceslao vi avrebbe dipinto, nel 1432, il grande affresco intorno al monumento Serego, in Sant'Anastasia, ed anche, poco dopo il 1438, la Madonna con San Giacomo nella cappella Salerni. E sarebbe infine da identificare con quel pittore "Vincenzio di Stefano", che il Vasari nomina nella Vita di Fra' Giocondo e di Liberale da Verona; e che non potrebbe essere figlio di Stefano, visto che sappiamo che costui non ebbe figli maschi, ma solo due femmine: onde quel di sarebbe sì patronimico, ma indicherebbe una paternità d'arte, non di natura (cosa del resto abbastanza

*) nel filatterio retto dai leoni accovacciati ai piedi del riquadro della Pentecoste.

frequente). Vasari (che risulta discretamente informato sull'arte di Verona, nella seconda edizione delle "Vite") avrebbe avuto notizia di uno scolaro di Stefano, e di esso avrebbe tra scritto il nome difficile, e non comune fra noi, Venceslao, nel la forma più vicina per assonanza, e più ovvia, di Vincenzo (cosa anche questa tutt'altro che rara, specie negli scrittori del Cinquecento).

Questa complessa ricostruzione del Fiocco, come dicevo, seducente, non ha mancato di suscitare opposizioni - la più de cisa, da parte del Degenhart - che la respinge nella sua totalità; più indulgente da parte d'altri (es. Pallucchini); che ne discutono soprattutto i particolari - per es. l'attribuzione a Venceslao degli affreschi del monumento Serego in Sant'Anastasia a Verona, etc. -. Poco giova prendere parte alla discussio ne: sulla quale, comunque, la mia meditata e imparziale opinione è la seguente.

Credo sia difficile contestare che il Venceslao, attesta to come pittore del vescovo di Trento Giorgio di Lichtenstein, sia l'autore degli affreschi dei Mesi nella torre Aquila del Castello del Buonconsiglio. In queste pitture ben poco vi è - se questa parola ha qui un senso - di "italiano". Eseguite sicura mente tra il 1406 e il 1407, in un momento cioè nel quale, non si dice a Verona, ma - come vedremo - nella stessa pittura delle zone estreme dell'Alto Adige, quale la Pusteria, si trascina vano ancora ben riconoscibili persistenze altichieresche, esse non hanno assolutamente nulla di veronese. Sono evidentemente l'opera di un pittore immigrato, che si vale con ogni probabi lità di miniature di carattere totalmente nordico; e dispone l'un dopo l'altro i suoi quadretti - stavo per dire le sue pa gine miniate - su quelle pareti, senza alcun rapporto con l'ar chitettura, senza preoccupazione per una coerente ambientazione "spaziale"; come se distendesse un tappeto, o un arazzo. Questo sistema, questa partitura, sono ovviamente, sebbene genericamente, indicativi del gusto gotico internazionale dell'area centroeuropea.

Ma se andiamo a vedere più davvicino e più a fondo, e, lasciando la descrizione, sempre inefficace, dell'impalcatura generale, consideriamo le clausole linguistiche più significa tive, cioè le singole figure, e le loro parti, e il modo come esse sono dipinte, ci resteranno pochi dubbi sulla cultura pit torica, alla quale questo artista appartiene. Certo espressio nismo, e insieme certa curiosa sfocatezza dei visi; certi occhi sbarrati; certa vivacità di piglio a contrasto con un pesan te languore di forma, certo urto di colori ancora ravvisabile (malgrado le ripassature, di solito non considerate, e i comple tamenti evidenti, che Marcello Fogolino vi eseguì intorno al

1535 per incarico del vescovo Bernardo Clesio (1): la larga pennellata cinquecentesca ha dato qua e là al sottile disegno gotico un che di sfatto e di vacuo) rivelano chiaramente l'origine boema di Venceslao: anzi, più precisamente, la sua appartenenza a quel che è stato chiamato il "bello stile" tardogotico di Praga.

La pittura dei Mesi infatti deriva, in modo ben chiaro, da quella del maestro dell'altare di Wittingau; più esattamente da quella dell'anonimo diretto scolaro di questo, che dipinse, poco innanzi il 1400, la Crocefissione per la cappella di Santa Barbara presso Wittingau (ora alla Galleria Nazionale di Praga); ma, in più, mostra quell'"aggiornamento" ai modi gotico-internazionali, di probabile provenienza renana, che già abbiamo notato per esempio nella Madonna di Jindrichuw Hradec, e che è caratteristico appunto di cotesto "bello stile" tra il 1400 ed il 1410: la stessa partitura generale di questo arazzo affrescato rivela la conoscenza di miniature appartenenti ad una tradizione pittorica che è quella che dà i cartoni per gli arazzi in senso proprio (cfr. certi particolari dei Mesi, per esempio del Maggio, con scene analoghe di tappezzerie tessute ad Arras in questi anni: per es. "L'offrande du coeur" (verso 1410) del Museo del Louvre) e che, a non più di dieci anni dagli affreschi trentini, darà il suo capolavoro nelle illustrazioni di Pol de Limbourg del calendario delle "Très Riches Heures" del Duca di Berry, al Museo Condé di Chantilly: onde, per questa via, si spiega anche il lievissimo sentore fiammingo, avvertibile nei Mesi di Torre Aquila. -

Non sappiamo quanto questo Venceslao di Praga (che potrebbe ben essere quel Venceslao Pehm indicato dal Fiocco, iscritto intorno al 1405 nel Libro della Malerzche di Carlo IV e poi depennato) si sia trattenuto in Trentino; è anche possibile egli abbia seguito le sorti del suo signore, il vescovo Giorgio di Lichtenstein, quando questi fu cacciato da Trento da Federico d'Austria, nel 1407. Ad ogni modo, non credo che - se si escludono i già ricordati cartoni per i ricami dal parato dello stesso Vescovo; al Duomo di Trento - esistano nella

(1) Nota del 12 dic. 1534: "...M^o Marcel finissa de far la littera messi e quel che manca da esser eseguido in la Torre de l'Aquila". Il Fogolino a quella data aveva dunque già portato innanzi il lavoro di ripassatura degli affreschi; del resto era stato chiamato dal vescovo, col fratello Matteo, nel 1527 (rimase a Trento fino al 1541-42) per affiancare Dossio Dossi nel vastissimo lavoro di restauro generale e completa decorazione del Castello, come appare dai documenti veneziani e clesiani.

zona trentina-altoatesina altre pitture attribuibili alla sua mano.

Ma la sua opera vi lasciò un'orma notevolissima. Inoltre: le influenze boeme vi penetrarono anche per altre vie, forse meno dirette: presumibilmente per la via dell'Austria orientale: la Carinzia, la Stiria e giù per Brunico e la Pusteria: e ciò dovette avvenire qualche decennio prima degli inizi del Quattrocento. Verso il 1372 a Castel Tirolo sopra Merano si dipinge un altare: uno dei committenti di esso aveva preso in moglie una figlia di Carlo IV di Praga; nel catalogo di opere d'arte sudtirolesi pubblicato a Innsbruck nel 1946 (pag. 10, tav. 2) se ne definisce l'autore "strettissimamente imparentato con la produzione artistica austriaca dell'epoca sotto forte influsso boemo", definizione che il Rasmo ("Cultura Atesina", 1947, 2, 1948, 1, pag. 7 dell'estratto), respinge come troppo incerta, proponendo l'attribuzione al Maestro della tavola votiva di Ocko von Vlasim, scolaro diretto di Teodorico di Praga, se non addirittura allo stesso grande Teodorico. Nel Museo di Bolzano, la tavola votiva di Giovanni Austrunck, proveniente dalla Certosa di Senales - e databile a circa il 1380 - è di impronta nettamente boema; la Crocefissione della Raccolta del Convento di Novacella (Bressanone) intorno al 1400 è, ovviamente, uscita dalla bottega del maestro dell'altare di Wittingau, etc.

E' sufficiente accertare che in questa zona, nei primi decenni del Quattrocento, si costituisce una sfera artistica, che si esprime con un proprio riconoscibile linguaggio: sebbene questo convogli e raduni, in una cornice genericamente gotico-internazionale, residui, tenacemente e lungamente persistenti, di cultura pittorica veronese d'ascendenza altichiersca, ovvie simpatie per l'arte della prossima Austria, apportati più lontani, ma più efficaci, provenienti dal centro di Praga. L'argomento non è stato ancora sviscerato neppure nell'ordine filologico: onde queste osservazioni conservano alquanto di provvisorio. Mi sembra tuttavia, che sia possibile indicare due zone - s'intende tutt'altro che stagne, anzi reciprocamente interferenti - nella cultura artistica altoatesina di questo tempo: l'una ad occidente del corso meridiano dell'Adige (Merano e la Venosta), l'altra ad oriente (Bressanone e la Pusteria). Alla zona occidentale appartiene uno dei pochi pittori largamente noti - se non altro perchè firma la sua principale opera - quel Venceslao di Riffiano, autore, come s'è visto, nel 1415, degli affreschi della chiesetta del Cimitero di questa località in val Passiria. Concordo col Degenhart, che questo pittore non si può identificare con l'autore dei Mesi di Trento, nè comunque è artista che dimostra una particolare adesione ai modi veronesi di Stefano: quegli scarsi e vaghi accenti altichierschi che, a cercarveli, si posson risentire

nella sua parlata, sono moneta corrente nel "sermo communis" di tutta la zona; e persino le "influenze" boeme sono in lui poco risonanti.

Venceslao di Riffiano (al cui nome od alla cui cerchia la Haniel, nella citata monografia, ha aggregato alquanti altri dipinti esistenti in loco) è un simpatico piccolo Maestro, pieno di freschezza e di grazia, con piacevoli inflessioni dialettali: infine, un pittore molto "alpigiano", fin nella gamma dei colori - quei curiosi verdeterra chiari, quei rosa, quei gialli, d'un timbro così caratteristico, che si ritrova in tutta la fascia delle valli alpine, fino alla Carnia e all'alto Friuli. -

Una cultura pittorica provinciale e più aggiornata sembra essere invece quella della parte orientale dell'Alto Adige, specie la Pusteria - che si rivela ora, e più si rivelerà in seguito, fino al grande Michele Pacher - anche la più feconda di personalità artistiche di rilievo. A questa è più opportuno volgersi, per cercar qualche maggior lume, ad una possibile soluzione del problema (filologico) "dell'evoluzione" linguistica di Maestro Stefano da Verona - in particolare, della sua famosa Madonna del Roseto al Museo di Castelvecchio -.

E, basterà, per semplificare, che ci restringiamo ai due maggiori centri - se non altro per numero e varietà di pitture - di vita artistica in questa zona: il chiostro del Duomo di Bressanone e il Convento di Novacella lì presso. -



Lasciando dunque i pur interessantissimi precedenti dugenteschi e altotrecenteschi e, venendo alla decorazione eseguita nel chiostro brissinese dopo il suo rimaneggiamento architettonico, nella forma che conserva attualmente eseguito nel terzo ultimo decennio del secolo, possiamo seguire qui in modo abbastanza chiaro e legato il maturarsi di un linguaggio pittorico locale: a partire dagli affreschi dalla XII campata, dal tempo del vescovo Federico di Erdlinger (1374-1396) e proseguendo per le campate IX, X e XI che a quelli si connettono, fino alla XIII, e, nell'altro braccio del chiostro, alla IV. E qui avvertiamo la presenza d'una notevole personalità di artista, che, pur assumendo quel linguaggio, imprime ad esso il proprio originale sigillo. Si tratta, come ormai sembra chiaro, del pittore Giovanni da Brunico: un artista che meriterebbe d'essere più completamente studiato e conosciuto, e più criticamente indagato e chiarito. Dobbiamo al Rasmus - dopo gli accenni, tuttavia d'un'eccessiva prudenza filologica, del Weingartner e del Morassi - i contributi migliori, e gli inviti più allettanti, a cotesto lavoro. Se bene interpretato quanto egli è venuto qua e là suggerendo, la prima opera probabile di Giovanni potrebbe essere l'affresco con San Martino a cavallo venerato da un offerente - un sacerdote della famiglia Gösssl - che si trova non lontano dal suo paese di origine, Brunico, nella chiesa di San Martino (S. Lorenzo di Sebeto), da porsi nel 1399 o poco dopo. Non sono chiare le tappe intermedie; ma gli affreschi che gli vengono concordemente attribuiti, a Bressanone e a Novacella, sono databili al 1417 (quelli della IV campata del chiostro di Bressanone) ed al 1418 (quelli del chiostro di Novacella).

Di quest'anno, 1418, v'è in un documento notizia di un "Hans Maler gesessen zu Vahrn", onde - poichè Varna è a due passi da Novacella - Rasmus suggerisce possa trattarsi del nostro pittore. Ad ogni modo, dagli affreschi attribuibili a Giovanni da Brunico a Bressanone e a Novacella (cui il Rasmus aggiunge, considerandoli anzi il massimo conseguimento del pittore, quelli scoperti non molti anni fa, nella chiesa dello Spirito Santo a Vipiteno) possiamo trarre un'idea sufficiente dell'arte di questo pittore, che fu certo uno dei maggiori della Pusteria - e senz'altro il massimo del periodo che consideriamo: primi due decenni del Quattrocento. Il primo affresco ch'egli dipinse a Bressanone è forse - almeno a mio avviso - quello dell'Epifania, datato 1410, nella campata XIII del chiostro: se non altro perché similissimo alla lunetta dello stesso soggetto - del 1417 - nella IV campata. Nell'intervallo egli avrebbe dipinto - sempre a mia ipotesi - l'Annunciazione nella X campata, e buona parte della volta della XIII (es. Natività).

Da questo gruppo di opere, Giovanni da Brunico appare un

artista di notevole e non provinciale cultura figurativa: certo egli non è infedele alla tradizione e al gusto della sua terra; ma è subito e singolarmente sensibile alle varie voci, che vengono ad echeggiare entro quella chiostra di montagne. Anzitutto, alle voci trecentesche veronesi: l'Annunciazione della X campata ha per sfondo un'edicola derivata dai grandi esempi padovani del gruppo Altichiero-Avanzo; e i volti della Vergine e dell'Arcangelo sembrano anticipare, sensibilmente, quelli dell'ancona Fracanzani del Museo di Castelvecchio, e più ancora quelli della tavola con Angeli musicanti del Museo Correr di Venezia, avvicinata dal Mariacher alla tavola veronese, datata 1428. (Talchè mi sembra probabile che il maestro Fracanzani, e, più, l'autore del Coretto d'angeli del Correr, sia un pittore della Pusteria, assai vicino a Giovanni da Brunico). A Verona anche - ad una Verona disossata e addolcita - rimandano pure gli affreschi della XIII campata; ma con qualcosa frat tanto che tradisce la conoscenza dell'arte del pittore dei Mesi nel Castello di Trento. - Così, nella più impegnata prova che Giovanni, nel 1417, diede di sè nella lunetta dell'Epifania della IV campata di Bressanone, i residui padovano-veronesi (che usava dire "giotteschi"), avvertibili per es. nel San Giuseppe accovacciato nell'angolo, cedono di fronte all'espandersi boemo delle vesti della Vergine incoronata, ed agli evidenti riflessi dei Mesi di Trento nell'arcadia dello sfondo: il gregge, i pastori, lo stallio dal tetto di paglia, il bue, e l'asino. - Ma sembra a me particolarmente notevole il partito raffinato delle pieghe - d'un gusto civilissimo, pienamente "internazionale", che sembra stare in mezzo e fare da tramite tra il "bel lo stile" del primissimo Quattrocento di Praga e le effusioni liriche del tardo Stefano di Verona, in pitture e in disegni - dalle vesti delle persone: dei Magi, - specie di quello inginocchiato - e, soprattutto, della Vergine. Cotesti partiti ricorrono, nella volta della IV campata, nei bellissimi angeli reggi cartiglio che svasano, al centro, i quattro spicchi della crociera. Nel corpo di coteste cappe, Giovanni dipinse, entro clipei aperti su una sorta di firmamento stellato, i simboli degli Evangelisti e busti di Profeti di Dottori e di Santi. Il disegno dei clipei tribolati - per i quali sembra che il nostro pittore abbia[^](1) - si ritrova, pressochè identico, nella famosa simpatia

(1) M.M. DELL'ANTONIO, l'autrice del primo studio storico-critico veramente impegnato sull'artista (Maestro Giovanni da Brunico, in "Boll. d'Arte" Ministero P.I., aprile 1928) ha notato oltre ad altre analogie di stile, lo stesso disegno nella decorazione a fresco della volta a crociera della navata destra della chiesetta di S. Giacomo presso Termeno. Qui

"Madonna nel giardino di gigli", dipinta su pergamena conservata al Ferdinandeum di Innsbruck.

E' questa l'opera che forse più ci interessa nei riguardi di Stefano; perchè non v'è dubbio, che la Madonna del Roseto del pittore veronese al Museo di Castelvechio, abbia con essa alquanti punti di contatto. A Stefano stesso infatti la attribuì il Coletti (1953), accogliendo una vecchia attribuzione del Semper, mentre, prima di lui, Frizzoni ("L'Arte", 1901, pag. 221), seguito da Hermann (1905) l'aveva assegnata a scuola di Colonia; Toesca (1912, pag. 646) l'aveva considerata opera veronese sotto l'influsso tedesco; Burger (1917, pag. 263), seguito da Van Marle e da Morassi (pag. 438) l'aveva definita il capolavoro della scuola di Bressanone, con influssi francesi. E, secondo me, non c'è dubbio che questi ultimi si siano più degli altri avvicinati alla (probabile) verità; per mio conto, io puntualizzerei ancor più, ponendo l'opera non solo entro una generica "scuola di Bressanone" ma nell'ambito di maestro Giovanni da Brunico.

Degna di particolare considerazione è l'opinione più recentemente (1955) espressa da un conoscitore dell'arte altoatesina quale N. Rasmo, che attribuisce la Madonna nel giardino di gigli di Innsbruck al pittore lombardo Andrea Bembo. Apprezzo cotesta opinione; ma s'intende, che A. Bembo si dimostra in questa pittura estremamente sensibile ai modi della pittura di Giovanni da Brunico, specie quella dei chiostri di Novacella (1418) e di Bressanone (1417).

in un'iscrizione, lesse la data della pittura (1441), il nome del pittore, Ambrogio, già collaboratore (tempore familiarium in operibus) di Giovanni Gilinig o Gihining (?) da Brunico: evidentemente maestro famoso, se cotesto Ambrogio tiene a ricordare che gli fu accanto; e forse già morto a quella data. (un tempo..... etc.). I caratteri stilistici di Giovanni da Brunico ha riconosciuto il Weingartner negli affreschi all'esterno di S. Valentino presso Villandro: anche qui ricorrono disegni nei bordi decorativi, analoghi a quelli della IV campata del chiostro di Bressanone. Anche all'interno della stessa chiesa la mano di Giovanni - con quella di collaboratori - è riconoscibile: specie nel complesso con la Sant'Anna Metterza: e ritorna il medesimo disegno delle cornici. Riflessi dello stile di Giovanni sono anche nelle decorazioni esterne nella chiesa di Gudon; e in genere in chiese di Brunico e dintorni: San Lorenzo di Pusteria, S. Giorgio di Brunico, Gais; A Teodono, pure nei pressi di Brunico, le pitture all'esterno della chiesa (il "Volto Santo", "Gesù nell'orto") sono forse dovute allo stesso maestro. Altri dipinti, nella sua maniera, andranno piuttosto assegnati allo scolare Ambrogio che si firma in S. Giacomo presso Termeno : Morassi (p. 464) pensa che possano essere di Ambrogio gli affreschi (deperitissimi) di Teodono e quelli di Tiles.

Il contatto del resto di questo pittore lombardo con la pittura brissinese si spiega, anzi l'ha spiegato lo stesso Rasmò. Nella campata XIII del chiostro del Duomo di Bressanone è un affresco votivo - una Madonna assisa in un prato fiorito, alla quale Santa Caterina raccomanda l'offerente inginocchiato, il canonico brissinese Giovanni Cerwit. Il riquadro ha un'iscrizione dedicatoria oggi molto mutila, ma letta per intero nel 1765 dal Resch, che la trascrisse e pubblicò nei suoi "Monumenta veteris ecclesiae brixinensis" (I, pag. 22, n. 25): essa terminava con la firma del pittore e la data che Rosch lesse: "Andreas de Bembis de Frennd pixit anno 1429". Questa preziosa indicazione rimase totalmente negletta da tutti gli studiosi, anche specialisti, (come Weingartner) di arte atesina fino a che il Rasmò (1942) non riconobbe in quella firma il nome del pittore cremonese Andrea Bembo: il quale, poichè aveva ottenuto la cittadinanza di Brescia fin dal 1421, poteva ben considerarsi bresciano; onde proponeva - secondo me del tutto attendibilmente - di emendare l'incomprensibile "de Frennd" letto dal Resch in "de Brixia". Per provare il carattere lombardo della pittura, passava poi a vari confronti, in particolare con un affresco in San Francesco di Brescia, per il quale già il Morassi (1939) aveva proposto il nome di Andrea Bembo.

Di questo pittore, press'a poco coetaneo di Michelino e di Stefano - e del quale non conosciamo nessun'altra opera sicura oltre all'affresco, molto deperito, di Bressanone - possiamo facilmente supporre la cultura pittorica di base: tardogotica lombarda improntata dalla predominante personalità di Michelino: di quella tuttavia che abbiamo supposto essere la "prima maniera" di costui. Ma giunto a Bressanone, a dipingere nel chiostro, dove la voce più forte era senza dubbio quella di Giovanni da Brunico, non c'è dubbio ch'egli ne subì l'influsso. Si confronti per es. la Madonna Cerwit con la Vergine della Natività della XIII campata del chiostro di Bressanone; o con figure del chiostro di Novacella, dipinti da Giovanni: la somiglianza è evidente. Né il rapporto tra i due pittori può essere invertito, perchè gli affreschi di Giovanni a Bressanone sono del 1417, quelli di Novacella del 1418; mentre la Madonna di Andrea Bembo è datata 1421: sicchè è questa che dipende da quelli. Così si spiegano le oscillazioni attributive della Madonna nel giardino di gigli del Ferdinandeum di Innsbruck (si ricordi: proveninete da Bressanone) - per la quale l'ipotesi più accettabile sembra essere infine quella del Rasmò: Andrea Bembo, nel suo momento altoatesino. Non v'è dubbio infatti che l'opera sia di questo "ambiente"; ma v'è qualcosa di meno alpestre, di più cittadino; un fondo miniaturistico che rimanda alla tradizione di Giovannino de' Grassi e di Michelino; infine, anche un riflesso, più puntuale, con certi campi delle miniature dell'Elogio funebre di Giangaleazzo: opera, come s'è

visto, della giovinezza di Michelino (1403).

Da questo "Paradiso", il passaggio è d'obbligo alla Madonna nel Roseto del Museo di Worcester, altra pittura tormentata da attribuzioni discordanti, le più delle quali tuttavia puntano verso l'ambiente veronese, anzi (Vavalà, Van Marle, Colletti) nel nome di Stefano medesimo. Ma è interessante constatare che la Wittgens (1955), dedicando alla tavoletta un apposito articolo, la attribuiva a Bonifacio Bembo; mentre il Degenhart (1954), escludendo decisamente Stefano ("confondere il maestro del Roseto di Worcester con Stefano autore del Roseto di Verona è come non distinguere tra Pacher e Mantegna", ecc.) l'aveva assegnata ad un "maestro altoatesino-trentino"; il Rasmò, infine fece anche per essa il nome di Andrea Bembo: soluzione di compromesso tra quelle due, giacchè Andrea è un lombardo ambientato in Alto Adige: - tuttavia, poichè vi sono sensibili differenze rispetto alla Madonna Cerwit, aggiungeva "in una sua posteriore esperienza e precisamente dopo un probabile contatto con l'ambiente veronese". Ma quale "ambiente"? Dovrebbe essere ovviamente, quello di Stefano; non certo quello dell'ancor altichieresco Martino. E che cosa conosciamo di Stefano che si possa datare a prima del 1421? Nient'altro che delle ipotesi. Onde è possibile, anzi per me probabile, che il rapporto vada invertito. Non è l'autore del Roseto di Worcester che viene a contatto con Stefano; ma piuttosto, Stefano che viene a contatto con lui, e ne trae lo spunto per il suo Roseto di Castelvecchio - il quale è pittura di ben altro livello; - ma non stiamo dando apprezzamenti di qualità: stiamo facendo della filologia. E roseti o giardini o bouqueteaux siffatti non sono, a quanto è possibile accertare, presenti nella cultura pittorica veronese prima della tavola di Stefano; la quale appartiene alla maturità dell'artista.

E inoltre, non essendo documentata nè firmata, non è stata, e non è tuttora, di attribuzione univoca: non manca chi la toglie al catalogo delle opere di Stefano: l'Arslan per es. (1943) - una voce tuttavia piuttosto isolata - la riteneva, anch'essa, di scuola altoatesina. Mai punti di somiglianza con altri dipinti di sicura assegnazione al maestro veronese sono così numerosi ed evidenti, da convincerci che è opera sua. Sono soprattutto il frammento d'affresco proveniente da San Cosma e Damiano in Verona - staccato e conservato al Museo Civico -: pittura, come s'è già detto, non documentata e firmata, ma similissima a quella dell'affresco già su una casa in via San Paolo, che recava la firma di Stefano e pertanto, se non altro per questo, opera sua indubitabile. Ed anche alcuni disegni, specie di angeli (Vienna, Albertina n. 26 e n. 24016) richiamano sensibilmente il Roseto di Verona. Inoltre vi sono nel linguaggio con cui questo s'esprime, residui lombardi così forti e radicati, quali non è possibile ritrova-

re in opere altoatesine -- nemmeno in quelle di Giovanni da Brunico --. Certo è tuttavia, che una pittura come questa non è linguisticamente giustificabile con la sola tradizione veronese, di Altichiero e degli altichiereschi, Martino incluso (che anzi, essa contraddice vistosamente), o con la sola tradizione lombarda, o anche con ambedue insieme; e necessariamente postula l'ipotesi d'una presa di contatto del suo autore con l'arte della zona centro-settentrionale d'Europa: da Praga a Colonia. Di fronte alla visione monumentale e fortemente prospettica di Altichiero, vi è qui un ribaltamento sulla superficie delle immagini: una visione coerentemente bidimensionale, da tappeto o da arazzo: il roseto si innalza, verticalmente, in modo da fare da campo alle figure, che in esso sono disseminate, come fiori o frutti appesi ad un albero; e non v'è rapporto prospettico tra le une e le altre: gli angeli che salgono volando dall'angolo sinistro, in primo piano, sono minuscoli, quanto e forse più di quelli che stanno nei piani più arretrati; così la Santa Caterina, che è raffigurata davanti, più vicina al nostro occhio, e dovrebbe pertanto essere prospetticamente più grande, è invece più piccola della Madonna posta a sedere in fondo al giardino; sicchè in realtà ogni prospettiva seppure parziale - non si dice di Altichiero, ma di tutta la tradizione pittorica del Trecento italiano - è qui negata anzi invertita: con decisione anche maggiore di quanto avviene nella Madonna in Paradiso del Ferdinandeum o nel Roseto di Worcester. Stupisce che Degenhart per sostenere la paternità di Stefano del Roseto di Castelvecchio possa scrivere (1954, pag. 105) "anche quel tappeto fiorito del giardino, che pareva aver perso ogni spazialità e volume toscaneggiante già nella tavola veronese - quanto geometricamente; quasi prospetticamente determinato si dimostra quando venga messo in confronto con quel "Roseto" di Worcester che è il più puro tappeto senza alcun senso dello spazio; ma nel quadro di Verona gli angeli si muovono con una quasi prospettiva correttezza - come entro una piazza architettonica - nell'interno del giardino e sopra la pergola che lo circonda, mentre nel quadro alpestre sono disposti con senso decorativo lineare, lontano da ogni intuizione spaziale." Sembra invece sia vero proprio l'opposto: nella Madonna di Innsbruck e di Worcester vi è un tenue, ma evidente, rapporto proporzionale tra le figure di primo piano e quelle dei piani più arretrati; mentre nel Roseto di Stefano nessun rapporto esiste; o se vi è, è addirittura - come s'è notato - invertito. Nè basta l'indicazione della cinta a spalliera della "roseraie" che limita il giardino per dare un valore prospettico ("come entro una piazza architettonica") alla veduta: essendo ovviamente anche quelle indicazioni lineari dei "motivi" di decorazione senza alcuna intenzione spaziale, paragonabili appunto agli eventuali motivi ambientali e paesistici riconoscibili nei "segni" di un tap

peto orientale. E questa coerenza in una visione bidimensionale assoluta, fuor dell'equivoco che trapela anche nelle pitture altoatesine e nordiche, è infine un altro indice della grandezza, della forza stilistica, di Stefano da Verona.

La "dimensione del tappeto" quale nesso coordinatore delle singole immagini, Stefano dovette apprendere nel corso dei suoi viaggi in Trentino; qui infatti all'inizio del secolo, nei "Mesi" della Torre Aquila del Castello di Trento, abbiamo veduto l'esempio più deciso e vistoso che vi sia in Italia, di decorazione "a tappeto"; ed abbiamo anche visto come le pitture del veronese non siano spiegabili, tanto dal lato iconografico (Madonna del Roseto) quanto da quello delle sottili clausole ed articolazioni linguistiche (modulo esile allungatissimo delle figure, delle ali, specie degli angeli; fluidità e duttilità del ricco, elegantissimo gioco dei lembi e delle pieghe dei panni, etc.) senza un contatto con l'arte nordica: particolarmente boema ("bello stile") della scuola di Praga dei primi del Quattrocento, per il ductus lineare e per il ritmo della pieghe, altoatesina (schemi iconografici più correnti) - ed anche, credo si debba aggiungere, colonese: pare infatti fuori dubbio che il motivo del Roseto o viridario, in quella particolar forma che si ritrova tanto nel Giardino di Castelvecchio che in quelli di Bressanone (ora a Innsbruck) e di Worcester, abbia la sua origine - almeno come centro di diffusione - nella scuola di Colonia. E sappiamo che Stefano, in Trentino, ci fu: la sua presenza ivi è attestata, come già ricordai, nel 1434 e nel 1438. Non si può tuttavia dar valore determinante a queste date, quanto all'avviarsi della "carriera" di Stefano: giacchè s'è visto che, secondo il documento del 1424, che lo fa allora cinquantenne, egli dovette nascere intorno al 1374, onde alla data della sua prima notizia trentina non avea meno di sessant'anni, e a quella della seconda, sessantaquattro. I viaggi e i soggiorni trentini che sono documentati in quelli che tutto fa credere fossero gli ultimi anni della sua vita, importano dunque, quanto alla "formazione" ed alla "evoluzione" dell'arte sua, soltanto nella misura in cui possono far supporre una sua precedente consuetudine con quelle terre.

D'altra parte, il documento del 1424 lo fa allora presente a Verona, e così quello del 1425 e quello del 1433. Ma è stato anche avvertito (Magagnato, Catalogo pag. 44 - 46) che lo affresco firmato, di Stefano in Santa Eufemia a Verona e quello ricordato dal Vasari della Resurrezione in San Fermo (restano gli angeli) rivelano evidenti riflessi dell'Annunciazione del Pisanello in San Fermo, sicuramente del 1426 e, più generalmente, della esperienza gentileasca di Pisanello retour de Venise (et de Florence): onde non sarà molto lontano da questi anni. E non v'è dubbio che in queste pitture, Stefano ha già fatto esperienza di pitture "nordiche" dell'Europa centro-meridionale con le sue pro...

paggini atesine.

E' possibile che, per tale esperienza, non abbia avuto bisogno d'andare sul luogo: quadri e miniature viaggiavano e circolavano, specie in quel momento "internazionale". Inoltre, la presenza indubitabile di Andrea Bembo a Bressanone nel 1424, può bene aver giovato a far conoscere anche a Verona e a Brescia e in genere nell'area "lombarda" opere, motivi iconografici, atteggiamenti stilistici che il pittore conobbe già prima del termine del III decennio e fece proprii (specie se sono suoi, come probabile, i Giardini di Innsbruck e di Worcester). E' anche possibile ch'egli abbia conosciuto l'ambiente renano, dove forse incontrò quel Giovanni de Cerwit, che evidentemente dovette conoscerlo, se gli commise per testamento, come tutto lascia credere (era la norma) di dipingere l'affresco votivo sulla sua tomba; e la scritta letta in questo dal Resch, precisava "Doctor egregius Johannes de Cerwit vir amabilis tunc Coloniae civis rector et providus agendorum omnium". In ogni caso, riflessi dell'arte renana sono, come s'è visto, nel Paradiso già a Bressanone, ora al Ferdinandeum di Innsbruck. - Ma non è da escludere che Stefano stesso sia andato lassù anche in giovinezza: potrebbe esserne forse indice la Madonna in elaboratissimo trono, dipinta su pergamena, che si trova nella Biblioteca di Novacella. Il grande foglio è ritagliato ai bordi per poter essere inserito quale frontespizio nel codice del Graduale Zollner, cui evidentemente non apparteneva in origine. L'attribuzione dello Hermann (Die Illuminierten Handschriften in Tirol, pag. 32) a scuola veneziana-veronese, fu accolta dai non molti che fecero caso a quest'opera; salvo che dal Burger, che l'assegnò a scuola alto-atesina, seguito da Van Marle (il quale situa la pittura, per equivoco, a Francoforte sul Meno: ed è curioso come questo errore sia stato ripetuto in seguito) e dal Morassi (pag. 438).

Tuttavia, quanto conosciamo della pittura locale dei due primi decenni del Quattrocento - in sostanza, Giovanni da Brunico e la sua cerchia; Venceslao di Riffiano ed affini; fino al quadro votivo per Illeprando di Jauffenberg del 1418, a Novacella; e soprattutto, al bell'altare di San Sigismondo in Pusteria, databile verso il 1430; oltre a molte altre cose minori, però di cultura pittorica più arretrata e provinciale - non ci consente di inserirvi anche questa pittura di grande e civile finezza, che, nell'alto e complicato baldacchino, che fa da nicchia alla Vergine, porta alle estreme articolazioni una tradizione propriamente veronese (a mezzo tra le architetture dei troni padovani e la "maladizione di tabernacolini" degli ultimi campioni che si ritroverà ancora nella Gloria di Sant'Agostino, di Stefano, di Sant'Eufemia), mentre nei due angeli, e nel complesso ventaglio di pieghe del manto della Vergine, richiama vivamente lo Stefano del Roseto, della Resurrezione di San Fermo, e di parecchi disegni. Onde l'attribuzione ad un veronese, forse

Stefano stesso, di questa squisita e un po' sofisticata Madonna di Bressanone, mi sembra la meno improbabile.

Ad ogni modo, per terminare il discorso su Andrea Bembo, giova ricordare che, sebbene di lui sia rimasto poco o nulla - l'affresco di San Francesco di Brescia è cosa tarda e stanca - talchè siamo costretti a parlare dell'arte sua piuttosto per ipotesi dedotta dalla maniera dei più giovani Bonifacio e Benedetto, che per conoscenza concreta - i contemporanei lo tenevano in gran conto e non gli lesinavano lodi: a Brescia nel 1421, lo si dice "pictor excellens et multum utilis et necessarius in hac urbe". E qualche anno dopo lo troviamo a Bressanone, evidentemente chiamato; il che ci conferma che aveva fama non ristretta alla sua città d'origine (Cremona) o d'adozione (Brescia), ma di apertura, per così dire, europea. Ciò rende meno improbabile la supposizione, che egli possa essere stato uno dei veicoli dell'introduzione in terra lombarda dei modi - aggiornati, s'intende - della pittura contemporanea; e particolarmente del "bello stile" fiorito a Praga nei primi decenni del Quattrocento. Non meraviglierebbe, che egli fosse stato, in questo senso, informatore dello stesso Michelino, sebbene costui sia stato pittore tanto più grande di lui: non bisogna infatti confondere, quando si ragiona di "influenze", il seguito che possono avere le innovazioni linguistiche e poetiche (che sono l'impronta di personalità eccezionali) con la trasmissione e la divulgazione di dati di cultura figurativa: a cotesta impresa sono più tagliati per l'appunto, i mediocri. Ora: non c'è dubbio che a seguito dei contributi soprattutto del Rasmo, s'è venuta abbozzando una figura, per l'innanzi inafferrabile anzi evanescente, di pittore, Andrea Bembo, lombardo sicuramente, ma altrettanto sicuramente sensibilizzato alla pittura tirolese ed alle sue componenti boeme. Che sia stato cotesto Andrea ad orientare Michelino nella sua maturità verso le esperienze praguesi; magari a mettergli sott'occhio qualche tempera del maestro Wittingau? E' possibile. I Bembo - noti per i fratelli di Andrea, Bonifacio e Benedetto, i più giovani della famiglia - e i loro adepti, sono solitamente, e giustamente, aggregati, più o meno al seguito di Michelino: ma non è da escludere che il più vecchio, Andrea per l'appunto, per modesto che fosse, abbia avuto la funzione di "aggiornare" il maggiore dei pittori lombardi tardogotici a certi modi boemi appresi in Val d'Adige. Non va infatti trascurato che Michelino, mentre nella miniatura dell'Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti appare, com'è s'è visto, nella scia di Giovannino de' Grassi, nella quale rimane anche con le più tarde miniature - ma non molto: in ogni caso non oltre il primo decennio del Quattrocento - del Libro d'ore di Avignone (come del resto nei Quattro Santi su pergamena al Louvre, coi quali "non si dovrebbe superare il 1405-10" : Ca

tal. Mostra Milano, 1958, pag. 55); nelle opere presumibilmente posteriori al suo viaggio a Venezia ed al suo putabile passaggio per Brescia e Verona; cioè nello Spasalizio di Santa Caterina a Siena e ancor più forse nel Matrimonio della Vergine al Metropolitan di New York, da porsi l'uno sulla fine del terzo, l'altro sul volgere del quarto decennio, si tradisce invece singolarmente "boemo".

Non è poi senza significato che quest'ultimo quadro, rarissimo e davvero il capolavoro di Michelino da Besozzo, sia stato attribuito, malgrado la precedente (1926) assegnazione al suo autore dal Van Marle, a Stefano da Verona dal Berenson (1932) (e del resto, ha sensibilissime analogie di stile con l'Adorazione dei Magi a Brera, firmata da Stefano, e datata 1435) e che vi siano così frequenti oscillazioni attributive tra Michelino e Stefano, specie per i disegni. Come già osservato, la componente lombarda, nella pittura di Stefano è indubbia; ed è più evidente che in qualunque altro veronese del tempo. Ma abbiamo visto che Stefano fu anche, più d'ogni altro, legato all'ambiente pittorico trentino-atesino: ho già rammentato il documento del 1434 - rogato a Sporminore, con la notizia che Stefano risiede nel vicino castello di Brughier in Val di Non, e l'altro ricordo, del 1438, a Castel Romano; e si è osservato che, probabilmente cotesti non dovettero essere i suoi primi viaggi in Trentino, nè i soli. -

Ed è comunque, concludendo, tutt'altro che pacifica l'ipotesi di uno Stefano fortemente "michelino": ad una filologia più articolata appare in ogni senso più probabile che il pittore veronese ed il lombardo abbiano attinto gli elementi "nordici" comuni della loro cultura pittorica dalle stesse fonti: anche se forse fluenti per vie diverse: in Michelino, è possibile per il tramite di Andrea Bembo; in Stefano, per un contatto diretto con l'ambiente artistico altoatesino. La cosa non è poi di straordinaria importanza. Rimane difficilmente contestabile, in ordine ad una storia dei linguaggi figurativi, che la "spiegazione" più ovvia di certi accenti di Michelino - fino ai tipi fisici così "deformati" - quei visi stranamente grondanti giù in una loro attonita compunzione quegli occhi appuntiti, che guardano sempre di lato come per frenesia improvvisa; quei corpi disossati, coperti da manti che traboccano in pieghe lunghe; ma specialmente quegli accostamenti di colori - blu pervinca su giallo ocra; rubino su violetto; verde marcio; e i capelli e le barbe azzurri - i quali sono i medesimi del maestro di Wittingau e della sua scuola -, sia da ravvisare nel fatto che Michelino, coteste pitture, le abbia viste, e ne abbia tratto profitto.

Per Stefano, il caso è meno semplice. Anche in lui la componente boema è presente; ma agisce con maggiore sottigliezza. Non determina la scelta di particolari tipi fisiono-

mici: questi, in Stefano, non hanno nulla di espressionistico; obbediscono ad un canone di "bellezza", estremamente distillata, schiva, quasi sofisticata (disegni di Dresda, degli Uffizi), certo di ascendenza toscana: senese, all'origine, ma passata attraverso Firenze: cui il grande pittore dà tuttavia l'impronta personalissima di una passione per il corpo femminile da apparire quasi dolorosa: e più profonda più delicata che nello stesso Pisanello (disegni Uffizi). Un meraviglioso disegnatore è Stefano: uno dei più grandi disegnatori d'ogni tempo (disegni Londra, British Museum; Louvre): con quella particolare espressività ed intensità del segno, che lo pone nella "famiglia" di un Simone Martini, qualche decennio prima, e d'un Sandro Botticelli, qualche decennio dopo: non molti, tuttavia. Un segno estremamente colto: d'una cultura apertissima, d'ampiezza veramente "internazionale", a confronto della quale il puro prezioso segno lombardo di Michelino o quello così amabile dei toscani come per es. Parri Spinelli, non mancano d'apparire in qualche misura provinciali. È questo segno, in cui s'accentra tutta l'espressività, tutta la forza linguistica di Stefano, ciò che discioglie la ancor ferma, bloccata monumentalità e staticità della tradizione altichierasca: talchè è stato osservato, piuttosto banalmente ma con ragione, che con Stefano si assiste ad un repentino e radicale trapasso della pittura veronese ad un'altra dimensione, addirittura ad un'altra età. Una fluidità siffatta di linea è davvero senz'altro esempio nell'arte italiana del tempo (non solo gli altri veronesi e i lombardi; ma anche i veneziani da Nicolò di Pietro a Jacobello del Fiore a Michele Giambono, e persino Gentile da Fabriano appaiono a paragone un tantino rigidi: soltanto Pisanello saprà intendere e mettere a frutto, a suo modo s'intende, il ductus inimitabile del suo maestro). E non sarà facile trovare, per questo straordinario lirismo lineare di Stefano, paragoni davvero calzanti nemmeno fuori d'Italia: nemmeno, oso dire, tra i francesi non troppo solidificati da plasticità fiamminghe: per es. i disegni, di scuola franco-borgognona verso il 1420, di Pianeti, per es. il pianeta Venere - a Dresda; o le finissime miniature di Jacquemart de Hesdin - verso 1402 - nelle "Trés belles heures" del duca di Brry, oggi alla Biblioteca Reale di Bruxelles: forse soltanto Pol de Limbourg, nelle "Trés riches heures" di Chantilly - il Paradiso: il Mese d'Aprile - potrà avvicinarsi alla fluidità lineare di Stefano: rimanendone tuttavia anch'egli al di sotto, e soprattutto accusando una minore coerenza, per la contaminazione con le "aperture" spaziali delle sue belle prospettive a cavaliere. Laddove Stefano, con coerenza imperterrita, subordina tutta la costruzione del quadro all'incontaminata purezza melodica della linea: certo derivatagli, come si disse, dal "bello stile" della scuola di Praga agli

inizi del Quattrocento, ma portata da lui ad una altezza espressiva non raggiunta nemmeno dalla pittura boema. Si vegga il disegno con "la Grammatica e la Dialettica" alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano: si noti il totale disinteresse di Stefano per ogni impostazione, sia pure parzialmente, prospettica, dei gruppi; i quali non sono altro che meravigliosi contesti di linee: nessuno spazio misurabile circonda queste figure; nessuna illusione di profondità le situa in un "ambiente": esse si incastano l'una nell'altra, si scambiano i contorni, i profili dell'una continuano in quelli delle altre, perchè infine esse non sono individuate come corpi che occupino un certo invaso di spazio che li separi e li distingua; compongono una sola melodia di linee, che si svolge sulla superficie, e trascorre senza arrestarsi, di figura in figura. Nè, questa coerenza, è soltanto nei disegni: la ritroviamo, infatti nell'Adorazione dei Magi di Brera, firmata da Stefano e datata 1435.

Opera dunque, questa, della vecchiaia dell'artista - che aveva varcato i sessant'anni quando la dipinse -: si capisce quindi un poco stanca: ancora di grande qualità, ma troppo pronta, forse, ad accogliere suggerimenti - evidenti, ma troppo insistentemente sottolineati da certa critica - di Michelino, ed anche, non v'è dubbio, di quanto già da tempo andava dipingendo il giovane scolaro di genio, il Pisanello; e, attraverso questo, di Gentile da Fabriano. Ma prima d'arrivare a questo quadro, che fu forse l'ultima opera sua nota, Stefano aveva dipinto, ancora nella piena originalità delle sue forze, la splendida Madonna oggi alla Galleria Colonna in Roma: la quale si pone immediatamente a seguito di alquanti disegni, (per es.: il 9831 del Louvre) e per me evidentemente precede la Vergine dell'"Adorazione di Brera". Sicchè, anche in considerazione dell'efficacia che cotesta Madonna Colonna ebbe sull'esordiente Pisanello (Madonna di Palazzo Venezia; Madonna della Quaglia) non si andrà, penso, molto lontani dal vero situandola entro il terzo decennio del secolo: circa una diecina d'anni prima dell'Adorazione di Brera.

In ogni caso: poichè gli affreschi mantovani e veronesi (compresi gli angeli della Resurrezione in San Fermo) sono deperitissimi, frammentari, per buoni tratti quasi illeggibili; e l'Adorazione di Brera e, come s'è avvertito, opera senile e d'originalità sminuita, il nostro giudizio sull'arte di Stefano da Verona rimane affidato soprattutto alla Madonna del Roseto, e poi agli splendidi disegni, ed alla Madonna della Galleria Colonna: capolavoro, a mio parere, della piena maturità dell'artista. E, chi abbia nell'occhio questi teneri avvolgimenti di linee così fluide ma equilibratissime; non abbandonate alle cadenze sfatte, quasi perdute dei lembi di Michelino, nè ai vortici dei miniatori di Libri d'ore, o all'insistenza troppo secca, che dà nel tritume, dei tratteggi di un Hans von

Judenburg o d'altri della sua cerchia; chi abbia bene inteso questa precisione melodica della linea di Stefano, mentre accoglierà senza fatica l'opinione dei vecchi storici che fanno di lui il maestro di Pisanello, sarà assai meno disposto ad aggregare al catalogo dell'opera sua o di suoi scolari diretti, taluni dipinti che, sebbene avvicinati a lui da qualche critico, appartengono a tutt'altro clima pittorico. Per esempio, gli affreschi che decorano il monumento funebre eretto tra il 1424 e il 1429 al condottiero Cortesia Serego nel presbiterio di Sant'Anastasia a Verona. La grande e complessa decorazione è datata (in un cartiglio sotto l'architettura di sinistra) 1432; ed è stata variamente attribuita: al Bonsignore (da Persico e Bennassuti) a Giovanni Badile (Van Marle, 1926), a Vincenzo di Stefano (Rossi, A. Venturi, 1911), a Michele Giambono (Cavalcaselle, 1912, Arslan 1942, Pallucchini, 1956) a Venceslao di Riffiano (Da Lisca, 1944, Fiocco, 1952).

Non ci perderemo nella consueta discussione su chi "abbia visto meglio" tra tutti costoro, e nemmeno nell'altrettanto consueta descrizione del soggetto: è sufficiente per noi riconoscere che l'opera non è certo di Stefano né della sua cerchia: non è nemmeno veronese, infine; ma riflette la situazione linguistica determinatasi nel Veneto orientale a seguito dei grandi esempi di Altichiero e di Avanzo (e, ancor prima, del Guariento), ed a Venezia in particolare degli innesti gotico internazionali, tra colonesi e boemi, operati soprattutto, agli inizi del secolo, da Nicolò di Pietro; ma poi anche profondamente sommosa dall'avvento di Gentile da Fabriano. L'autore della decorazione del monumento Serego è dunque un veneziano: molto vicino, certo, a Michele Giambono; ma non - a mio avviso - fino alla coincidenza. Giova riflettere, infatti, anche sulla congiuntura che il Giambono, sebbene rimanesse sostanzialmente un pittore gotico internazionale, fu probabilmente il primo dei veneziani ad accogliere, sia pure travisandole, le voci dei fiorentini che portarono a Venezia l'arte e le teorie prospettiche del Rinascimento. Quando egli si mise, poco dopo il 1430 (data dell'altare, quindi termine antequam per la costruzione) a decorare a mosaico la cappella dei Mascoli aveva già potuto vedere all'opera, e per cinque anni almeno, nella stessa Basilica di San Marco, Paolo Uccello, che era stato chiamato dalla Serenissima già nell'estate del 1425 precisamente per restaurare e rinnovare i mosaici marciani: nelle "prospettive" dei riquadri sicuramente dovuti al Giambono e da lui firmati (Natività e Presentazione al Tempio) è difatti evidente il riflesso dell'arte di Paolo di Dono "il folle della prospettiva". Difficile è ritenere che l'affresco Serego a Verona, datato 1435, preceda cotesti mosaici; tuttavia non vi è in esso una traccia così evidente di quella fresca esperienza prospettica, quale sarebbe logico aspettarsi dopo la prova dei car

toni, per i mosaici marciiani. Nè mai, nella pur abbastanza fitta serie di notizie, che i documenti ci hanno tramandato sul Giambono, dal 1420 al 1462, vi è accenno a che il pittore si sia allontanato da Venezia: (la commissione, del 1440, della pala lignea per San Daniele del Friuli, non implica necessariamente che il pittore si sia recato sul posto). Onde l'attribuzione dell'affresco Serego al Giambono lascia alquanto perplessi: nè è trascurabile in proposito l'opinione del Coletti (1953), il quale ha fatto per esso il nome di Jacobello del Fiore, che fu con ogni probabilità il primo maestro del Giambono, e che, essendo morto tra il 2 ottobre e l'8 novembre del 1439, avrebbe pure potuto dipingere a Verona nel '35 quest'opera, che, in ogni caso, sarebbe da considerare come la sua più matura, più complessa e più impegnata. Non dobbiamo tuttavia nasconderci, che questa suona in qualche modo come un'attribuzione "di comodo", alla quale si è giunti regredendo, per così dire, dalla situazione culturale "Giambono" a quei dati linguistici che costui avrebbe ereditato dal suo primo maestro Jacobello: non toglie che anch'essa sia indice di un giudizio che si fonda sul riconoscimento del carattere gotico-internazionale della pittura non ancora turbata da quelle inquietudini prospettiche, suggerite da Paolo Uccello, che Giambono manifesta così chiaramente nei mosaici della Cappella dei Mascoli.

Sia dunque come si vuole: ciò che in ogni caso è, anche a mio parere, evidente nell'affresco Serego, è ch'esso non appartiene alla cultura pittorica propriamente veronese, tanto meno a quella determinata da Stefano; ma a quella veneziana, erede certo anch'essa, come s'è detto, delle fastosità architettoniche, per intenderci "padovane" (dal Guariento ai cicli delle due cappelle del Santo) e delle dolcezze boeme precocemente - già sul finire del Trecento - importate da Nicolò di Pietro; ma soprattutto, dopo il primo decennio del Quattrocento, profondamente sommosa dalla presenza e dall'opera di Gentile da Fabriano. Il quale è a Venezia, a dipingere l'ancona perduta per Francesco Amadi, nel 1403 (ma forse anche da qualche tempo prima), vi rimane fino al 1414, quando passa a Brescia - ma vi ritorna poi con ogni probabilità, prima del '17 all'incirca.

Gli affreschi della tomba Serego hanno dunque importanza per la nostra ricerca filologica, perchè sono un indice del riflusso della cultura pittorica veneziana, o maturata a Venezia, verso Verona. Un indice, ho detto, perchè non è certo il primo, nè il solo. Già Nicolò di Pietro infatti - questo precoce introduttore del gotico internazionale di origine soprattutto boema in Venezia - aveva dipinto, per la chiesa veronese di San Pietro di Castello una tavola, presumibilmente nei primi anni del Quattrocento: che non è da assumere tuttavia, (già si è avvertito) come prova di un'andata del pitto

re a Verona, giacchè, secondo la scritta che l'accompagnava, riportata da Scipione Maffei (1726) l'opera era stata eseguita a Venezia: NICHOLAUS FILIUS MAGISTRI PETRI PICTOR PINXIT HOC VENECIIS. Non toglie, che gli accenti boemi nell'opera sicura di Nicolò del Paradiso, a partire almeno dal Crocefisso di Verrucchio (firmato e datato 1404) essendo così evidenti, uno o più viaggi del pittore sulla via dell'Adige non siano da escludere. Ma v'è soprattutto, poi, il Pisanello; il quale, come vedremo, già prima dello scadere del secondo decennio del Quattrocento è a Venezia, dove "collabora" con Gentile da Fabriano alle pitture in Palazzo Ducale; ma nel 1422 è a Mantova, e nel '26 circa dipinge l'affresco della tomba Brenzoni in San Fermo a Verona: egli è dunque tra i primi a portare a casa modi che potè apprendere a Venezia. Gentile da Fabriano stesso, del resto, nella primavera del 1414 passò da Venezia a Brescia - dove è notizia di lui fino al '19 -: una tappa a Verona non farebbe meraviglia; sebbene, a rigore, non sia necessario supporla per spiegare il lieve accento gentiliano che s'avverte nell'opera dello stesso Stefano presumibilmente anteriore al ritorno a Venezia di Gentile - la Madonna della Galleria Colonna, soprattutto -, bastando a giustificarlo la permanenza di ben cinque anni, nella vicinissima Brescia, del pittore da Fabriano. Nè è da trascurare il fatto che lo stesso Michelino da Besozzo era a Venezia nel 1410: in quegli anni intorno allo scadere del primo decennio del secolo anche a Venezia si poteva udire un coro di varie voci del gotico internazionale! E nel 1436 - com'era attestato dall'epigrafe, nella quale egli si dichiarava esplicitamente scolaro del fabrianese - un altro partito di Gentile da Fabriano, Jacopo Bellini, era a Verona, e dipingeva a fresco nel Duomo la Crocefissione, distrutta nel 1759.

Questa nostra ricerca, o meglio, consuntivo - cui si potrebbero aggiungere altri fatti, altre schede; ma non avrebbero che un significato, a così dire, filatelico - ha avuto lo scopo di dar l'idea di quanto varia e complessa fosse la piattaforma di cultura figurativa, dalla quale prese le mosse il Pisanello. Un largo zoccolo gotico internazionale da radice soprattutto lombarda, articolato da apporti nordici, prevalentemente boemi, ma filtrati attraverso gli schemi altoatesini e sublimati dalla purezza della coerenza lineare di Stefano; arricchito da preziosità, soprattutto cromatiche, di origine veneziana, richiamate infine a dimensioni meno avventurose, ma di misura più contenuta, all'italiana, del rassicurante seppur - giova dirlo - talora anche mediocre equilibrio di Gentile da Fabriano.

Tra cotesta molteplicità, e, in parte, disparità di inviti, il giovane Pisanello fece la sua scelta; e naturalmente, come sempre avviene ai veri artisti, le fece sul discrimi-

ne della qualità. Ad un artista geniale, specie se giovane, poco interessa in in maestro del suo tempo quel che sembra interessare i posteri, specie se critici: vale a dire, l'arricchimento quantitativo del lessico. Quel che soprattutto gli interessa, è la forza, l'originalità, la pregnanza espressiva dei nessi linguistici. E invero, Pisanello fu l'unico - non solo tra i molti, che nei primi trent'anni del Quattrocento percorsero le vie da Milano a Venezia e poterono conoscere pitture di Stefano, ma degli stessi veronesi che gli furono accanto e lo videro all'opera - a comprendere il "segreto" della poesia di Stefano; quella sua inventività tutta di linee, quell l'autentica e geniale creazione di contesti, di cadenze, di melodie lineari purissime, eleganti e forti, legati ad un "sentimento" delicatissimo ma intenso; trepido ma tutt'altro che languido. E' difficile credere che chi ancora adolescente aveva appassionatamente amato ed intimamente compreso cotesto "segreto" di Stefano, così da rimanerne segnato per tutta la vita d'artista, si adattasse poi, passato a Venezia, a regredire, a ripiegare su un "disegno" di linea non si dice meno fluida e più ferma; ma più rigida, impacciata, con frequenti inciampi ed arresti, e caduta in zone vuote, deserte d'espressione.

Sicché, malgrado le proposte autorevoli e particolarmente impegnate del Coletti e del Degenhart, non riesce a convincermi che l'affresco di San Eligio in Santa Caterina di Treviso (lasciando altre pitture del Battistero e di Santa Margherita in Treviso stessa, e della cappella di San Pietro e Paolo del Duomo di Pordenone, aggregate alla cerchia dell'artista) possa accogliersi come opera giovanile del Pisanello (Coletti, A.V.I, 4, 1947, pp. 251 sgg.): e nemmeno xiano accettabili come tali le quattro tavole delle Leggenda di San Benedetto (Degenhart, A.V. III, 1949, pp. 7 sgg.). Sebbene il Paccagnini, come vedremo tra poco, le accolga.

L'affresco frammentario della Storia di San Eligio in Santa Caterina di Treviso sarebbe, secondo la proposta del Coletti accettata da Degenhart, da porsi tra le "puerilia" pisanelliane: il grande pittore l'avrebbe dipinto tra il 1415 e il 1423; forse, e più precisamente (secondo Degenhart) tra il '17 e il '22 circa. Negli stessi anni (1417 - 1422 c.) Pisanello (secondo Degenhart) avrebbe dipinto anche un politico, del quale le tre tavolette con miracoli di San Benedetto della Galleria degli Uffizi (già in Collezione Cannon) e quello con Santo eremita del Museo Poldi Pezzoli di Milano, sarebbero le parti salvate, o comunque da noi conosciute.

Il problema dell'affresco col Miracolo di Sant'Eligio si lega a quello, più ampio, dell'intero ciclo di affreschi eseguiti nei primi decenni del Quattrocento nella medesima chiesa trevigiana di Santa Caterina; anch'esso indagato dal Coletti ("Arte Veneta" II, 1948, pp. 30 sgg.) il quale as

segnò i riquadri con la Crocefissione, la Strage degli Innocenti, la Fuga in Egitto e i dipinti delle volte, ad un suo "Maestro degli Innocenti"; le altre aprti delle Storie della Vergine ad un altro, e minore, artista. A cotesto "Maestro degli Innocenti", Coletti attribuiva anche le tre tavolette con miracoli di San Benedetto degli Uffizi: e concludeva affermando trattarsi di un pittore uscito dall'ambiente marchigiano, ma piuttosto sanseverinate che fabrianese (escludendo quindi l'influsso determinante di Gentile).

Sarebbe senza dubbio fuori luogo se in queste lezioni io volessi riferirvi tutte le opinioni espresse in questi ultimi anni dai critici su questo gruppo di opere. Le potete trovare del resto enumerate in non meno di tre pagine del Catalogo del Magagnato della Mostra veronese da Altichiero a Pisanello (pp. 81 -83).

Non posso che limitarmi a dirvi la mia opinione, o quella cui io mi sento di accedere: scusandomi se vi apparirà perentoria (ma non più di quelle degli altri studiosi).

Anzitutto, ritengo - malgrado la diversa opinione del Coletti - non contestabile che le quattro Storie di San Benedetto (inclusa dunque anche la tavoletta del Museo Poldi Pezzoli) formano gruppo e sono dovute alla stessa mano d'artista. Ritengo anche (d'accordo in parte con Coletti) che l'autore di coteste quattro tavolette sia il pittore delle Storie di Maria in Santa Caterina di Treviso: cioè il "Maestro degli Innocenti". Questo artista è per me un "compagno di lavoro" di Nicolò di Pietro: (cui infatti fu avvicinato dal Longhi che gli attribuì - 1946 - le tre Storie di San Benedetto agli Uffizi, con esso decisamente identificato dal Pallucchini, 1956) tutta via più giovane (della generazione, si direbbe, di Michele Giambono): in grado, dunque, di assistere, ancora in periodo giovanile, alle prove veneziane di Gentile da Fabriano, dal quale appare assai profondamente influenzato. Non tuttavia in maniera esclusiva; tale voglio dire da annullare la sua precedente educazione pittorica, che continua a trasparire al di sotto, e che si rivela - malgrado l'assorbimento di modi tardogotici veneti, specie veronesi - non italiana. Chi ha assegnato queste pitture a Nicolò di Pietro ha avuto l'occhio soprattutto alla componente nordica, d'origine mediamente boema, che è tanto evidente nella pittura di questo maestro veneziano (il quale tuttavia non è mai così "gentile"); ma a scrutare più attentamente il carattere non genericamente nordico, ma più puntualmente, per intenderci, boemo-austriaco-atesino - degli affreschi trevigiani del "Maestro degli Innocenti" (meno, nelle Storie di San Benedetto) ci si accorgerà che non si tratta, qui, di "influenza", ma di base originaria, di zoccolo fondamentale, primario, di linguaggio figurativo: onde l'ipotesi più assennata che si presenti, è che autore ne sia un artista d'origine nordica, avvicina-

tosì poi a Nicolò di Pietro (che dovette certo conoscerne e frequentarne, di cotesti, se assunse così largamente i loro mo di nella propria pittura), il quale dovette averlo con sè a Venezia, quando per es. nel 1409 dipingeva il trittico di Santa Maria dei Miracoli, o poi dal '14 al '16 il "penello" per la Scuola Grande della Misericordia; e, in quegli anni, cotesto "compagno di Nicolò" potè vedere all'opera (tra gli altri) Gentile da Fabriano; e poi, dopo il '30 (ultima notizia che s'abbia di Nicolò) passò a lavorare in provincia, a Treviso. Ipotesi inverificabili, s'intende; ma sta il fatto che il "Maestro degli Innocenti", oltre a dimostrare quel carattere di pittore "stralunato" che s'accredita ai "tedeschi", ha certe cadenze e clausole linguistiche e certa preferenza per una gamma acida di colori, che richiamano immediatamente alla memoria gli affreschi di Venceslao da Ruffiano. Non per nulla il Fiocco - 1952 - seguito dal Brenzoni, 1956, ha attribuito le quattro Storie di San Benedetto a quel suo "maestro Venceslao di Praga" scolaro di Stefano: ma più ancora coverrebbero ad esso gli affreschi di Treviso; ed il Rasmus ha ritenuto il pittore un austriaco, forse identificabile con quel "magister Theodoricus pictor qu. ser Jvani de Alemania", che, secondo gli spogli del Bampo, è presente, precisamente in Santa Caterina di Treviso il 24 dicembre 1436. - Data questa che in ogni caso conviene tanto agli affreschi trevigiani, quanto alle Storie di San Benedetto (dove tra l'altro, come è stato notato (Rasmus) anche il carattere di costumi indica il quarto decennio del secolo).

La Tentazione di San Eligio, nella navata di Santa Caterina, s'avvicina per qualche lato agli altri affreschi della medesima chiesa trevigiana, attribuiti dal Coletti al "maestro degli Innocenti": non è della stessa mano, senza dubbio, ma di clima pittorico affine e in ogni caso, della stessa epoca. Soltanto, è chiaro che il pittore qui non è un "nordico" - alemanno, austriaco o tirolese che sia -: è un veneto, anzi un veneziano - che si tradisce come tale se non altro per la festosità, la varietà, la vivacità estrema, dei colori -. E' un diretto seguace veneziano di Gentile da Fabriano: vicinissimo al maestro; ma evidentemente più immaturo - di quel che è presumibile fosse il Pisanello al momento dell'andata a Venezia - meno controllato, più divagato da "grossezze" ancora padovane e da curiosi abbandoni cromatici e soprattutto - cosa per me assolutamente determinante per la ricerca della paternità di queste pitture - è un artista il quale, non che aver compreso a fondo il disegno di Stefano da Verona, ed essersene impadronito fin quasi al mimetismo, come il giovane Pisanello, mostra in queste opere di non conoscere addirittura il linguaggio di Stefano. E si potrà cercare fin che si vuole - come s'è fatto - di mettere sul conto dell'inesperienza giovanile del

presunto autore Pisanello la staticità, la pesantezza, l'impaccio delle forme del Miracolo di Sant'Eligio (ed anche delle Storie di San Benedetto) e quei nodi, quei grovigli inespessivi di linee; non sarà mai possibile farci davvero convinti che l'inesperienza giovanile di un artista - specie se geniale come il Pisanello - arrivi al punto da farlo regredire da una forma già precedentemente raggiunta: a fargli dimenticare, anzi sconfessare, e in maniera così massiccia, la sua esperienza linguistica anteriore. E' impensabile che chi aveva già dipinto opere così "stefanesche" come la Madonna di Palazzo Venezia e la Madonna della Quaglia, e si era esercitato in disegni, con totale abbandono alla poetica di Stefano, quali (per indicare frattanto solo qualche esempio) i numeri 9831; 2398; 2341 v. del Louvre, irrigidisse poi quell'onda meravigliosa del segno; cagliasse quella fluidità nei cordami attorti dei panni dell'affresco di Santa Caterina; tradisse quella suprema eleganza lineare (che è poi sempre carattere, se si vuole esteriore, ma irriducibile, non mai smentito di tutta l'opera del Pisanello) a favore di una plasticità pannosa e vacua; che chi, per es., aveva dipinto le lunghissime, esilissime, disossate mani della Madonna della Quaglia e dei disegni dello stesso momento s'adattasse, poi, a impastare a pugno le grosse inerti manone di San Eligio e del demone che, in forma di donna tentatrice, cerca di sedurlo, nell'affresco trevisano.

S'è cercato, s'intende, specie dal Degenhart - per sostenere l'attribuzione di questo gruppo di opere (affresco di Treviso, Storie di San Benedetto) alla giovinezza del Pisanello, nel momento in cui egli, staccatosi dalla "scuola" di maestro Stefano, sarebbe passato ad una soggezione pressochè totale ed esclusiva all'arte di Gentile da Fabriano - di articolare una sorta di trapasso, che in esso gruppo sarebbe ravvisabile, tra il primo alunnato stefanesco del giovane pittore, attestato dalle Madonne e dai disegni ricordati, e quanto di lui c'è rimasto dopo il periodo di "collaborazione" con Gentile a Venezia e presumibilmente a Firenze: in sostanza, dunque, con l'affresco dell'Annunciazione per il Mausoleo Brenzoni in San Fermo a Verona: dipinto sicuramente dal Pisanello tra il 1425 (anno in cui il pittore lavora ancora a Mantova) ed il 1426, anno in cui, a testimonianza della lapide originaria, la decorazione scultorea e pittorica del mausoleo era terminata. Ma veramente, ancora una volta, non ritengo possibile ravvisare nel gruppo di pitture in questione un antecedente non pure stilistico, ma anche solo linguistico, di una pittura, linearisticamente così colta, raffinata, così nella corrente di Stefano; e coloristicamente così discreta - appunto per non turbare con l'invadenza del colore la sottile e delicata espressività della linea - quale è l'Annunciazione di San Fermo. Nella quale, certo, la forza degli esempi di Gentile da Fabriano si fa sentire; ma con esito

completamente diverso: non è essa che domina, è anzi totalmente dominata (oltre che portata ad un'altezza poetica d'altro livello). E debbo dire - a riprova - che gli argomenti figurativi addotti per sostenere quell'attribuzione sono di carattere più iconografico che stilistico. Sono assonanze alquanto generiche; che infine si riportano sotto il segno latissimo, della "influenza" di Gentile da Fabriano. Già, occorre sempre star in guardia, ed io debbo mettere in guardia coloro di voi che volessero dedicarsi alla storia dell'arte, contro la facile ma fallace illusione che una somiglianza iconografica o propografica, riscontrabile per avventura in diverse opere d'arte, sia sufficiente ad assicurare un rapporto anche soltanto filologico, tra coteste opere. Il più delle volte, si tratta di dati di cultura, attinti dai diversi artisti da un repertorio comune; e ciò che in ogni caso decide, sul piano delle connessioni anche soltanto linguistiche, non è certo l'eventuale somiglianza fisica dei personaggi rappresentati: è unicamente l'atteggiarsi della loro espressione formale, di cui quei personaggi non sono, infine, che un pretesto. Che il giovane, azzimato e capelluto zerbinotto del "Miracolo del bicchiere avvelenato" - una delle tavolette delle Storie di San Benedetto agli Uffizi a Firenze - abbia un profilo ed una zazzera che somiglino a quelli di certi disegni, o pitture, del Pisanello, non è sufficiente per concludere che la tavoletta degli Uffizi sia opera del Pisanello, quando non corrispondono i dati di stile; e, per es., vi è in questa tavoletta un chiaroscuro plasticamente aggravato, un impaccio di pesantezza espresso fin nel modulo fisico delle figure, quali il Pisanello non ebbe mai, nè poteva avere, dato il suo diverso modo di esprimersi in pittura. Senza contare che spesso si tratta di somiglianze che dipendono, non soltanto per i costumi e per le acconciature, ma pure per i caratteri fisionomici, dalla moda del tempo. La moda non determina solo certi tipi di vesti e di acconciature: influisce anche sulla stessa fisionomia delle persone - almeno di quelle che sono accreditate quali degne di riproduzione artistica. Tutti avrete notato come, in ogni periodo definito della storia dell'arte le persone raffigurate in pittura o scultura si somiglino, abbiano aria di famiglia non per uniformità del linguaggio figurativo che la esprime, ma in sè, quali esemplari umani: voi riconoscete per es., al di fuori di ogni critica di stile, se una certa figura di donna è stata dipinta nel Cinquecento e nel Settecento; e così via. Nel periodo gotico internazionale, vi è un repertorio caratteristico di esemplari di umanità, al quale si può dire tutti gli artisti europei attingono: sono le "donne e i cavalieri", i "preux" e le "preuses" dei romanzi cavallereschi: si somigliano non solo nel vestire, nell'acconciarsi, nell'atteggiarsi, ma anche nelle proporzioni del corpo, nella linea

dei profili, nell'intonazione dell'incarnato: sicchè non è certo su somiglianze di questo genere, che ci possiamo fondare, per tramare il nostro tessuto di legami, nodi, rapporti di vari filii delle diverse personalità degli artisti. Su una base siffatta, per es., un disegno come questo di Jacques Daliwe, tratto da un quaderno di schizzi a punta d'argento conservato nella Staatliche Bibliothek di Berlino: (il nome dell'autore dei disegni, altrimenti sconosciuto, appare nelle prime pagine del volumetto, che era evidentemente un taccuino di appunti figurativi di un pittore viaggiante degli inizi del Quattrocento) potrebbe essere attribuito all'ambito del Pisanello giovane, con giustificazione forse maggiore di quella che ha assegnato ad esso l'affresco di Treviso e le tavolette con Storie di San Benedetto; le acconciature, soprattutto quella della fanciulla, ed il profilo stesso, sono "pisanelliani" nella misura in cui rispondono, se non ad una moda, ad un gusto gotico cavalleresco, che è il gusto anche di Pisanello. Ma, se avremo maggiore considerazione per il modo, per lo stile con cui coteste figure son disegnate, ci accorgeremo che in esse, non soltanto le linee non hanno quella fluidità, che il Pisanello eredita appunto da Stefano, e poi sempre mantiene come uno degli elementi più preziosi del suo linguaggio; sono più rigide, più ferme; ma che inoltre, coerentemente del resto con cotesta staticità esse racchiudono un chiaroscuro d'intenzione plastica; non solo; ma di quella particolare plasticità che è caratteristica della pittura fiamminga dei primi decenni del Quattrocento; onde sarà facile concludere che Jacques Daliwe è un interessante disegnatore gotico-internazionale, di cultura francese; ma di quella zona della cultura pittorica francese che si dimostra - e sempre più si dimostrerà in seguito - particolarmente sensibile agli esempi dei grandi fiamminghi: in una parola, appartiene a quella che è stata chiamata scuola franco-fiamminga degli inizi del Quattrocento. Così il pittore della Tentazione di San Eligio in Santa Caterina a Treviso e delle Storie di San Benedetto agli Uffizi ed al Museo Poldi Pezzoli di Milano, pur rivelando certe assonanze fisionomiche con qualche particolare di opere del Pisanello, sottolineate da Coletti e soprattutto da Degenhart, mostra anche una durezza lineare ed una densa, inarticolata plasticità, che lo allontanano da quello che possiamo ritenere ad ogni modo sia stato il percorso stilistico del giovane Pisanello: indicano senza dubbio un'adesione agli esempi di Gentile da Fabriano quale è da supporre anche nel Pisanello dopo la sua andata a Venezia; ma pure tradiscono un "fondo" linguistico in tutto veneziano; non veronese, tanto meno da porsi a seguito della pura, elegantissima poetica lineare di Stefano.

Sgombrato così il campo da un piccolo, interessante problema, che sembrava orientare diversamente la nostra analisi sulla "formazione" pittorica dell'artista, possiamo passare finalmente a considerare la vita e l'opera di Antonio Pisano detto Pisanello.

Pisanello

Del Pittore, naturalmente, parlano i vecchi storici che possono essere considerati fonti: tra gli altri in particolare, nel 1450, Flavio Biondo ("Italia Illustrata"), nel 1456 Bartolomeo Facio ("De Viris Illustribus") e Giorgio Vasari nelle "Vite", tanto nell'edizione del 1550 che in quella del 1568 (in quest'ultima, con correzioni dettategli da Fra Marco de' Medici, suo informatore per le cose veronesi).

Fu appunto curando l'edizione critica delle Vite vasariane di Gentile da Fabriano e del Pisanello per l'editore Sansoni, che Adolfo Venturi diede inizio, nel 1896, all'aggiornamento storico ed alla revisione critica del problema del Pisanello, aprendo la via agli studiosi del nostro tempo. Egli raccolse allora, oltre alle notizie tramandate dalle fonti, un certo gruppo di nuovi documenti, importanti soprattutto per i rapporti del pittore con gli Estensi e la loro corte a Ferrara. Non quelli tuttavia riguardanti il nome, che Venturi continuava a credere erroneamente fosse Vittore; a seguito del Vasari, il quale probabilmente aveva equivocato, leggendo, nelle medaglie in cui Pisanello si firma Pisanus Pictor, Victor in luogo di Pictor.

Questa, almeno, è stata una mia vecchia, anzi antica ipotesi avanzata tuttavia con infinita cautela, giacchè in realtà è molto debole, visto che Vasari era un artista e sapeva leggere e scrivere. Altri han avanzato altre ipotesi, non tuttavia migliori. Ma la questione infine ha ben poca importanza: il fatto è che Vasari sbagliò nome; e Venturi accolse lo sbaglio.

E fu un errore del tutto veniale naturalmente, ma poco comprensibile, se si pensa che già lo Zippel, in un articolo dal titolo Artisti alla corte degli Estensi nel Quattrocento pubbl. in "L'Arte" del 1902, riproduceva un documento dal quale appariva che il letterato Ludovico Carbone in una sua orazione ricordava il pittore Antonius Pisanus quale autore del famosissimo ritratto di Lionello d'Este. Il ritratto esiste ancora (all'Accademia Carrara di Bergamo) ed è in effetti una delle opere più sicure - anzi indiscussa e indiscutibile del Pisanello.

Dopo l'esame del Courajod nelle "Lezioni" dell'Ecole du Louvre del 1903, e la monografia, del 1904, dello Hill - dedicata in modo prevalente alle medaglie - fu il Biadego, in una serie di notevoli contributi pubblicati tra il 1908 ed il 1913 negli "Atti dell'Istituto Veneto", a chiarire, con documenti pazientemente rintracciati, anzitutto il nome, ch'era Antonio e non Vittore; poi la presunta data e il luogo anch'esso presunto, di nascita, i parenti ecc.-

Altre notizie, sulla dimora in Lombardia furono offerte dal Biscaro, poi vennero nuovi studi di A. Venturi (Storia dell'Arte, VII, 1911; in "L'Arte", 1918, 1925 fino alla grossa monografia del 1939) il capitolo del Van Marle (Development ecc., VIII, 1927), i contributi critici del Longhi ("Pinacotheca", 1928, "Officina Ferrarese", 1934, "Viatico per cinque secoli di pittura veneziana", 1947), poi ancora Saggi dello Hill (sui disegni, 1929; voce Pisanello in Thieme-Becker 1933) del Richter (in "Burlington Magazine", 1929, 1931) del Berenson (Indici, 1936), del Degenhart (Monografia del 1941, ediz. ital. 1945; altri contributi in "Jahrbuch" viennese, 1944; in "Arte Veneta" 1949, 1953, 1954), del Coletti (in "Arte Veneta", 1947; piccola monografia 1958) del Fiocco (in "Proporzioni", 1950; "Bollettino d'Arte", 1952) del Brenzoni (in "Nuovo Archivio Veneto", 1932; monografia 1952) del Dell'Acqua (sui disegni, 1951) - e tralascio altri apporti parziali, o usciti in occasione, o a seguito, della mostra di Verona del 1958.

Altri contributi, non numerosi, da quella data ad oggi, saranno richiamati all'occasione, e ad ogni modo sono diligentemente elencati nel recente (1973) e accurato studio di Giovanni Paccagnini, Il Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, ediz. Electa, Milano.

La data di nascita dell'artista parve fissata senza discussione da due documenti, in ogni caso di notevole importanza rintracciati dal Biadego: cioè dal testamento in cui il pittore è istituito erede universale dal padre Ser Puccio di Giovanni da Cerreto (presso Pisa) dettato al notaio il 22 novembre 1395, ed inoltre dal fascicolo anagrafico della contrada di S. Paolo di Campo Marzio di Verona, datato al 1433: in queste carte Antonio Pisano figura di anni 36.

Sta il fatto però che i dati anagrafici non possono essere presi alla lettera per una loro esatissima indicazione dell'età, giacchè tali annotazioni venivano eseguite con una finalità soprattutto di carattere fiscale, per fissare cioè il carico familiare per una valutazione delle tasse d'estimo.

Nel caso particolare poi, della nota anagrafica del 1433 che gli attribuiva 36 anni (per cui egli sarebbe dovuto nascere nel 1397), già il Brenzoni, nella sua monografia del 1952 aveva osservato che la notizia riguardante Antonio Pisano era stata cancellata due volte, il che fa pensare che si fosse incerti sull'anno e che "la dettatura dei dati familiari sia stata fatta da elementi estranei alla vera famiglia (del Pisanello)". Conviene dunque non far troppo conto di questo secondo documento; ma nemmeno screditarlo del tutto; in esso, tra l'altro, è data anche l'età della madre, donna Isabetta, che sarebbe na-

ta nel 1363: cosa questa possibile: quando partorì Antonio sarebbe stata sui trent'anni). Meno discutibile sembra essere invece il primo dei documenti ricordati, cioè il testamento che il padre di Antonio dettò nella propria casa, a Pisa, in Campo San Silvestro, lasciando tutto quanto possedeva al figlio, bambino: questi dunque dovette nascere poco innanzi il 1395.

Pareri discordanti sono pure sul luogo, dov'egli nacque. Il più ovvio sembrerebbe Pisa; visto anche che l'artista continuò sempre, ininterrottamente, a firmarsi Pisanus, e pisano era suo padre. La Madre tuttavia - Isabetta figlia del "Zupperio veronese messer Nicolò" era di Verona, e tornava spesso nella sua città e nella sua casa in S. Paolo di Campo Marzio, dove era nata. Sicchè non mancarono, e forse non mancano, i fautori della tesi della nascita del pittore a Verona. Costoro sostengono il loro assunto con considerazioni a così dire di carattere generale e di "buon senso" (sempre tuttavia pericolose). Per es., richiamando il fatto che sulla fine del Trecento e nel principio del '400 l'esodo dei pisani dalla loro città (dove erano gravati da ogni genere di gabelle) e venuti a Verona, costituì un fenomeno immigrativo ingente. Gli ultimi lavori di spogli completi dei Campioni d'estimo Veronesi conservati nell'Archivio di Stato della città provano effettivamente quanto grande fosse il numero dei Pisani venuti ad aggregarsi alla popolazione locale della stessa parrocchia di S. Paolo. Talchè avvenne che la stessa donna Lisabetta rimasta vedova di Puccio, passò ad altre nozze con altro cittadino di Pisa, Ser Bartolomeo de Pisis; ma a Verona, costui era uno dei tanti immigrati pisani detti anche talora "pisanelli". Argomentano poi, sempre i fautori della tesi della nascita veronese (sopra tutti il Brenzoni, 1952) che, se il padre, nel momento in cui dettava al notaio le proprie ultime volontà si trovava malato in Pisa, ciò non stabilisce perentoriamente che egli vi vivesse sempre, ma soltanto che egli faceva come altri pisani, la spola da Verona alla sua città ogni volta che gli fosse necessario, soprattutto per ragioni di interesse: visto che vi possedeva ancora dei beni ed almeno una casa. Era infatti benestante se al figliolotto Antonio potè lasciare solo di liquido, la somma di 600 ducati d'oro, cifra veramente considerevole per quei tempi.

Inoltre - argomentavano sempre costoro - il fatto che ser Puccino restasse a Pisa, non obbliga a pensare che vi risiedesse anche la moglie, la quale pure faceva la spola tra Pisa e Verona, dove aveva anch'essa i suoi interessi e la sua casa; nella quale è possibile abbia partorito Antonio. - Sembrano cose abbastanza futili, e tuttavia sono state oggetto di discussioni interminabili da parte degli storici, e lo sono tuttora. Per chiudere l'argomento: a me sembra, malgrado tutto,

più probabile che Antonio sia nato a Pisa, poco prima della morte del padre, dopo la quale la madre ritornò stabilmente a Verona (non abbiamo tuttavia notizia sicura di quando ciò avvenne).

Donna piuttosto galante pare fosse Lisabetta (e il figlio non fu in questo degenerare): ella si rimaritò prima s'è visto, con un altro pisano immigrato certo Bartolomeo; poi nel 1414, rimasta di nuovo vedova, sposò in terze nozze, ancora un drappiere, "lombardo" questa volta, Filippo da Ostiglia. Si capisce chiaramente di qui, qual fosse l'"ambiente" familiare nel quale Antonio crebbe e passò i suoi primi anni: fu quello dei mercanti di stoffe (ch'erano spesso toscani, pisani o lucchesi): borghesi agiati, anzi ricchi, e a contatto coi nobili, cui fornivano appunto le stoffe, le vesti: un ambiente perciò un tantino snob. Donna Elisabetta, comunque, continuando nell'industria del primo marito con l'aiuto del secondo e del terzo (morì infine nel 1442) assicurò al figlio un'infanzia ed una giovinezza comode: è da credere che il ragazzo si sia messo a disegnare e a dipingere per gusto proprio, più che per bisogno: forse si sarà dilettrato - dopo aver preso conoscenza dei "figurini di moda" internazionali - a disegnare egli stesso costumi e acconciature, se pure non cominciò a farlo per favorire la mercatura di drappi e stoffe della madre e dei patrigni, mostrando agli acquirenti, in una sorta di passerella figurata da "haute couture", le sue immagini di donne e di cavalieri splendidamente vestiti. Certo è ad ogni modo che tra i suoi fogli di disegni, ve n'è parecchi che sembrano preparati per un figurino di moda - il più bello, senz'ombra di dubbio che sia mai stato delineato -.

Sul primo ventennio della sua vita, tuttavia, i documenti tacciono quasi completamente. Ma non c'è dubbio che in quegli anni egli non soltanto imparò a dipingere e produsse opere che gli assicurarono fama, se allo scadere del suo ventesimo anno o poco dopo fu chiamato a Venezia per completarvi la decorazione della sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, iniziata da Gentile da Fabriano. Ciò sarebbe avvenuto, per il Degenhart (1945) tra il 1415 e il 1520; per il Brenzoni (1952) intorno al 1418-19; per il Coletti (1953) tra il 1419 e il 1422 circa. - A questo proposito, a me pare si possa dire che, se non sappiamo con precisione in quale anno il Pisanello andò a Venezia, siamo meno incerti riguardo all'anno della sua partenza: questo dovette essere il 1419 o al massimo il '20, perchè nel 1420 appunto lo troviamo a Mantova, dove subisce un processo. E' dunque molto probabile che allora avesse terminato di dipingere la sua parte di affresco in Palazzo Ducale, e cioè la

"Leggenda di Ottone III che implora la pace con la Serenissima", a continuazione del riquadro della "Battaglia navale tra i Veneziani e Ottone" (come è noto gli affreschi si perdettero nell'incendio del Palazzo Ducale del 1577, dopo essere stati, forse, ricoperti da Giovanni Bellini nel 1479 ma non è impossibile che, come è stato fatto a Mantova, se ne possa ritrovare ancora qualche resto, su quelle mura). Trovandosi a dipingere a seguito di Gentile, il Pisanello a Venezia si interessò profondamente della pittura di questo - e non soltanto, s'intende, dell'affresco ch'egli vedeva terminato da poco sull'altra parete della sala dove eseguiva il suo; ma è da credere anche delle altre opere che il famoso marchigiano aveva lasciato tra le lagune: cotesto profondo interesse è in ogni caso attestato in modo del tutto evidente dal carattere della pittura del giovane veronese. Ma non direi si possa essere altrettanto certi dell'alunnato del Pisanello presso Gentile, o di una attuale collaborazione tra i due, almeno in questo momento. Una collaborazione siffatta si dà di solito come cosa sicura anzi indubitabile o addirittura ovvia, si può dire dalla totalità degli studiosi (quest'opinione si può riassumere con le parole del Magagnato - Catalogo cit., 1958, pag. 84: "siamo certi che gli anni passati con Gentile da Fabriano furono anni di stretta collaborazione" Il più perentorio è il Degenhart che da cotesto presunto alunnato trae argomento per concludere "ad un certo momento l'influsso di Stefano venne (nel Pisanello) quasi completamente represso da quello potentissimo di Gentile"... "Per il Pisanello l'attività svolta in quella città (Venezia) non significò la minima adesione alla pittura locale ma invece un quasi incondizionato abbandono al genio di Gentile, ecc.".).

Ma è mio debito avvertire che, non dico l'alunnato e l'assidua attuale collaborazione; ma neppure l'incontro del Pisanello con Gentile da Fabriano a Venezia è talmente indiscutibile; anzi in realtà non è provato per nulla. Anche se accettiamo il 1415 come data (invero la più arretrata possibile, supposta da Degenhart, ma da altri protratta al 1418, 1419) per il viaggio del Pisanello a Venezia, rimane il fatto che, a leggere i documenti senza aggiungervi nulla di fantasia, a quell'anno Gentile aveva da qualche tempo terminato la sua opera veneziana ed aveva lasciato la città. Il compimento del suo affresco in Palazzo Ducale è posto tradizionalmente nel 1409: anche se, come altri pensa, la data è troppo alta per un'opera che ci viene descritta come vasta e complessa - ma non sappiamo davvero con precisione quale sia stata la parte di Gentile - è sicuro che il 17 aprile 1414 costui era a Brescia, intento a dipingere, per incarico di Pandolfo Malatesta, una cappella (ora distrutta) dell'antico Broletto: sicchè è da credere fosse a Brescia

già da qualche mese. Non è dunque possibile si sia incontrato a Venezia col Pisanello. Si aggiunga, che i documenti, che si conservano nell'Archivio Comunale di Fano, indicano anno per anno il procedere del lavoro di Gentile a Brescia fino al 18 settembre 1419: e sono tali da far credere che il pittore non si sia mosso da quella città. Infatti, secondo il documento citato or ora, il pittore a quella data si rivolge a Pandolfo Malatesta per pregarlo che, avendo egli finito il lavoro da lui commessogli nel Broletto, gli ottenga dal Carmagnola un salvacondotto "per octo persone et octo cavalli, che dure almanco XV dì, et comenzi venardi XXII de questo mese"; nè per l'innanzi vi sono richieste analoghe, come sarebbe da aspettarsi, e a maggior ragione, se il pittore avesse voluto sospendere la pittura e allontanarsi da Brescia (magari per tornare a Venezia): evidentemente il Malatesta lo teneva d'occhio perchè non interrompesse il lavoro - sappiamo poi che Gentile effettivamente partì nel '19, con l'intenzione di andare a Roma, dove l'aveva invitato papa Martino V, il quale poi invece si fermò a lungo a Firenze, sicchè il pittore si ritrasse a casa sua, a Fabriano, dove lo troviamo dal 1420 al 1422; poi andò e stette a Firenze (1422-25), a Siena (1425-26) a Orvieto (1425) e infine a Roma, dove morì lo stesso anno (1427) in cui v'era giunto: in ogni caso, dopò il settembre del '19, è certo che non ritornò più nell'Italia settentrionale. Non si vede dunque su quali prove - che ovviamente in questo caso, data la totale perdita delle opere, non possono essere che documentali - si sostenga, non già l'ipotesi, sempre possibile; ma la certezza di Coletti (1953), seguito da Pallucchini (1956) che Gentile da Fabriano sicuramente tornò a Venezia prima di lasciare l'Italia del nord, nel 1419: e come Degenhart (1949) possa affermare perentoriamente che "Gentile fu a Venezia circa tra il 1408 e il 1417; tra il 1414 e il '19 sporadicamente anche a Brescia." E' vero proprio il contrario; cioè che Gentile fu sicuramente a Venezia tra il 1408 - anno dell'ancona Amadi - ed il 1410 - termine non oltre il quale lo si trova iscritto quale confratello nella scuola di San Cristoforo dei Mendicanti: quindi è probabile che come opina il Testi (1909) egli vi fosse arrivato qualche tempo prima dell'08, visto che i pittori forestieri non potevano essere ammessi in confraternite e scuole se non dopo una certa dimora in città. E' solo possibile vi sia rimasto anche dopo il '10; ma non certo oltre i primi mesi del '14. E da quest'anno al '19 egli non fu "sporadicamente", ma stabilmente a Brescia; potè semmai - ritornare sporadicamente a Venezia: ma in ogni caso, non in condizione tale da poter aggregare a sè quale scolaro il Pisanello.

Tutto ciò per concludere, che l'assunto di un alunnato del Pisanello presso Gentile da Fabriano a Venezia, e d'una attuale collaborazione, ivi, tra i due, sebbene quasi ovviamente accreditato presso i critici, si rivela, alla luce dei fatti conosciuti, uno dei tanti miti della storia dell'arte. E' sommamente improbabile che i due pittori si siano anche soltanto incontrati a Venezia. Più ragionevole ipotesi, è ch'essi si siano conosciuti prima: il Pisanello non aspettò certo la chiamata a Venezia per interessarsi della pittura del marchigiano (come provano le sue pitture presumibilmente anteriori a cotesto viaggio). Gentile, come suppone attendibilmente il Grassi (1953), prima d'andar a Venezia fu in Lombardia: non si spiegherebbero altrimenti gli accenti gotico internazionali, ma di intonazione nettamente lombarda - che talora per risalire addirittura fino a Giovanni da Milano - delle sue opere giovanili. Non è temerario supporre che nel passaggio dalla Lombardia a Venezia egli abbia incontrato il giovane promettente veronese, si sia legato a lui sentendo in lui un'affinità elettiva di gusto, ed egli stesso l'abbia segnalato alla Serenissima quale il più adatto dei pittori a succedergli nella continuazione delle pitture nella sala del Gran Consiglio, quando egli dovè lasciarle interrotte perchè invitato a Brescia da Pandolfo Malatesta. Nè sarebbe strano se, passando da Venezia a Brescia nei primi mesi del '14 (in aprile, come s'è visto, era già al lavoro nel Broletto) avesse incontrato il Pisanello a Verona, e l'avesse di persona sollecitato a prendere il suo posto in Palazzo Ducale.

Ciò per concludere: che siano avvenuti incontri tra i due pittori e forse anche prima dell'andata di Gentile a Venezia è cosa non solo possibile, ma estremamente probabile. Che il giovane Pisanello sia stato fortemente colpito e sedotto dall'opera del più anziano e già famoso pittore marchigiano, è del pari fuori discussione: le sue opere giovanili, e segnatamente quella ch'ei dipinse retour de Venise: l'Annunciazione in San Fermo, sono lì a provarlo al di là d'ogni ragionevole dubbio. Ma io non credo s'abbiano prove sufficienti per affermare come si fa spesso, quasi si trattasse di un fatto addirittura pacifico, che il Pisanello fu vero, attuale scolaro di Gentile, gli fu accanto per anni, collaborò, convisse con lui. Direi anzi che cotesto assunto debba essere da noi, a ragion veduta, respinto. Esso si fonda su una postulata simbiosi dei due pittori, la quale forse ha avuto origine dall'abbinamento dei loro due nomi nelle Vite del Vasari. Ma non è questo, è ben noto, caso unico nel Vasari, il quale talvolta abbinava nomi sulla base d'una affinità, che non va certo fino alla sim-

biosi artistica. Nel caso del Pisanello e di Gentile, l'assunto è stato poi rafforzato dal fatto, che il veronese almeno per due volte - a Venezia e a Roma - si trovò a continuare il lavoro lasciato interrotto dal marchigiano, e che effettivamente mostrò, nella sua pittura, d'essere sensibile ai modi di lui. Ma nulla di più di questo.

Agli inizi del terzo decennio del Quattrocento il Pisanello entra in rapporto con la corte di Mantova: ciò segna, scrive Degenhart (1945) "l'inizio dei suoi rapporti con quelle corti principesche e umanistiche che erano allora, in Italia, gli effettivi rappresentanti della cultura": il che è vero soltanto in parte; ed è comunque da osservare che già per l'innanzi il pittore era stato al servizio d'una signoria, quella di Verona. Il fatto è che Pisanello amava la vita signorile, delle corti; e particolarmente a quella di Mantova rimase legato fin che visse. - Quando sia giunto a Mantova con precisione non sappiamo; certo nel 1422 figura abitare in quella città (Brenzoni, 1952) anche se faceva qualche puntata nella vicina Verona per curarvi i suoi interessi. Ma il Degenhart, seguito dal Coletti (1953) ritiene possibile che nello stesso anno '22 o nel successivo gli abbia raggiunto Gentile da Fabriano a Firenze ed abbia collaborato con lui: nella stessa grande Adorazione dei Magi eseguita per Santa Trinita, oggi agli Uffizi, firmata da Gentile e datata al maggio 1433, sarebbe riconoscibile, secondo Degenhart, l'intervento del Pisanello. L'ipotesi tuttavia lascia fortemente dubbiosi. In ogni caso nel 1424 è ancora nell'Italia settentrionale, e dipinge, secondo la testimonianza di Cesare Cesariano, nel Castello di Pavia. Anche quest'opera perduta; la ricorda tuttavia Stefano Beneventano (1570) il quale scrive che le camere di quel castello erano affrescate "a volte e quasi tutte dipinte a vaghe istorie con i cieli colorati a finissimo azzurro, nei quali campeggiavano varie sorta di animali fatti d'oro, e si ammirava tra l'altro un gran salone istoriato, con cacce, pescagioni e giostre dei Visconti Duchi di Milano"; è probabile che un certo gruppo di disegni, specie di animali, dell'artista, sia in relazione con quegli affreschi.

Nel 1424-25 lavora ancora a Mantova; ma nel '26 circa è a Verona (probabilmente dalla vicinissima Mantova tornava spesso nella sua città); giacchè questa è la data terminale della decorazione scultorea e pittorica del mausoleo Brenzoni in San Fermo (Brenzoni, 1952): l'opera esiste, in buona parte, ancora, ed è la prima del tutto sicura; ma l'artista era già famoso, perchè in un documento notarile è chiamato "egregium pictorem" (Biadego, 1910).

Nel 1431 è a Ferrara, dove incontra Lionello d'Este; ma sul finire dello stesso anno è a Roma, dove dipinge in San Giovanni Laterano a continuazione dell'opera iniziata da Gentile da Fabriano, e lasciata interrotta per la morte avvenuta tra l'agosto e l'ottobre del 1427. Vi sono notizie di pagamenti al Pisanello per queste pitture nel 1431 e nel 1432. Tutta via Degenhart (1945), argomenta: "Poichè dal 1426 in poi non abbiamo alcuna notizia sulla residenza del Pisanello, ci sembra assai verosimile ch'egli, vivo ancora Gentile, dalla trentina in poi abbia collaborato colà con lui, e dopo la sua morte (nel 1428) ne abbia continuato le pitture senza interruzione. Il fatto stesso che Pisanello abbia ereditato a Roma gli arnesi di Gentile, denota ch'egli lavorava colà già nel 1428." Che è poco chiaro e anche discutibile. Frattanto, Gentile non muore nel '28 ma sicuramente prima del 14 ottobre 1427, perchè v'è documento che in quel giorno il priore di Santa Maria Nuova in Roma, frate Giovanni da Padova, essendo il pittore già morto, corrisponde la somma di £. 200 a Onofrio di Giovanni Massi, suo zio paterno. Inoltre, nel '31, come s'è detto, Pisanello è ancora a Ferrara; in più, mentre v'è notizia di pagamenti nel '31 e nel '32, non ve n'è affatto negli anni precedenti. Si potrebbe pensare che da Roma fosse andato a Ferrara e poi subito tornato a Roma; ma è poco probabile per questa ragione. In data 26 luglio 1432 papa Eugenio concede al Pisanello il salvacondotto per recarsi in altre città. Evidentemente egli non si poteva muovere da Roma senza il benestare del pontefice; ma non v'è notizia ch'egli abbia avuto un salvacondotto anche nel '31, quando lo troviamo a Ferrara, e tanto meno prima di questa data. Il fatto poi ch'egli abbia ereditato gli arnesi di bottega di Gentile da Fabriano non implica necessariamente - come afferma Degenhart in modo forse troppo perentorio - che Pisanello stesse da tempo con Gentile: significa soltanto che costui gli era affezionato - ma questo lo sappiamo - e che probabilmente, come già a Venezia, sarà stato egli stesso a raccomandarlo al papa come continuatore dell'opera sua. Durante il suo soggiorno a Roma, ad ogni modo, il Pisanello si interessò di cose antiche, specie di bassorilievi, e di tale interesse è traccia in alquanti disegni suoi, specie di nudi. Lo studio della plastica antica gli valse anche, è da credere, per le medaglie.

D'ora in poi la vita del Pisanello è - come scrive il Coletti (1953) "un continuo girovagare per varie città, in specie nelle corti dell'Italia settentrionale": in ogni caso si accentua il suo carattere di pittore "cortigiano". Nel 1432 disegna, ritratti dell'Imperatore Sigismondo di passaggio in Ita-

lia. Nell'agosto del '33 è a Verona, dove lo troviamo saltuariamente, a più riprese, fino al '38.

In questi anni con ogni probabilità dipinge l'altra opera a fresco che di lui, parzialmente purtroppo e molto deperita, ci è rimasta: il "San Giorgio e la Principessa" per la chiesa di Sant'Anastasia a Verona. Nel 1438 è a Ferrara; è presente al Concilio ed all'incontro dell'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo col papa Eugenio IV, conia allora la famosa medaglia del Paleologo: la prima sua sicuramente datata. Nel '39 è ancora a Mantova; "familiare", come ci vien ricordato, di Gian Francesco Gonzaga: tanto che ne segue le sorti anche nella sua guerra sfortunata contro Verona. Dal 17 al 20 novembre del 1439 infatti il pittore è a Verona, a fianco del Gonzaga e del Piccinino, durante l'assedio e l'occupazione della città; ma sul finire dello stesso anno egli accompagna il Gonzaga e il suo condottiero anche nella fuga, e con essi ripara a Mantova, dove resta fino all'11 maggio del 1440 (dipinge nel castello; in una chiesa per incarico della marchesa Paola, etc. Di quegli anni sono anche con ogni probabilità la medaglia del Piccinino e quella di Gianfrancesco).

La fedeltà ai Gonzaga gli valse le ire della Repubblica di Venezia, che prenderà contro di lui provvedimenti di condanna e d'esilio (Biadego, 1913, Brenzoni 1952), imponendogli infine nel '42 di risiedere a Ferrara. Ma frattanto, l'11 maggio del '40 lo troviamo a Milano (dove fonde la medaglia di Filippo Maria Visconti); era stato nel 1441 a Ferrara, vi era rimasto fino al 16 agosto, e vi aveva dipinto, in gara con Jacopo Bellini, il ritratto di Lionello d'Este. Tornato a Mantova quello stesso 16 agosto; poi probabilmente a Pavia, aveva fuso, nel 1442, la medaglia di Francesco Sforza. Nel febbraio di quel 1442 infine è, come s'è detto, costretto a presentarsi a Venezia, davanti al Consiglio dei Dieci, per discolparsi dall'accusa di ribellione (per aver partecipato all'assedio del Gonzaga a Verona); viene relegato a Ferrara: ci arriva il 15 febbraio 1443, in quest'anno e nel successivo fonde le medaglie di Lionello d'Este, tra cui quella commemorativa delle nozze, del 1444. - Il 15 agosto del 1445, sempre a Ferrara, dipinge la tavola per la residenza estiva di Lionello a Belriguardo. Nel 1445 appare a Rimini presso Sigismondo Pandolfo Malatesta, che effigia in due medaglie; in una altra medaglia, allora, ritrae anche Novello, signore di Cesena. Nel gennaio del 1447 è ancora a Ferrara, che doveva essere la sua residenza stabile - se è possibile ritenere ne avesse una quest'uomo, che vediamo spostarsi continuamente e rapidamente da una corte all'altra: ad ogni

modo in un documento dell'8 giugno 1448, anno delle nozze della figlia del pittore (probabilmente naturale, perchè non v'è notizia d'un suo matrimonio), egli è indicato come "habitatore di Ferrara". Tuttavia nel '47 era andato a Mantova, ed aveva eseguito le medaglie di Ludovico III e di Cecilia Gonzaga; probabilmente anche a Padova (vi è un suo disegno che riproduce "dal vero" la basilica del Santo, ed è di quegli anni la medaglia che ritrae Bellotto Cumano, d'antica famiglia padovana). Ma sono spostamenti rapidi, perchè le medaglie di Vittorino da Feltre e di Pier Candido Decembrio ce lo mostrano anche a Ferrara nel 1447 e nel 1448, anno in cui sono attestati pure dei pagamenti al pittore, da parte di Lionello d'Este.

Frattanto, la fama della corte di Alfonso d'Aragona, che, conquistato il regno di Napoli aveva rinnovato e superato gli splendori degli Angioini, lo chiamava a Napoli - e il contatto fu certo favorito dal fatto che Alfonso, nel '44, aveva dato la propria figlia in isposa a Lionello d'Este (e il Pisanello allora, come s'è ricordato, aveva fuso la medaglia commemorativa dell'avvenimento). Il pittore probabilmente va a Napoli sul finire del 1448: certo vi è il 14 febbraio 1449, quando un documento attesta ch'egli riceve pagamenti e privilegi da parte di re Alfonso I. Probabilmente per compensarlo non soltanto delle medaglie di Alfonso stesso e di don Inigo d'Avalos, che portano la data di quell'anno, ma anche di altri servizi e progetti, tra cui numerosi disegni anche per cannoni da fondere in bronzo (una reca la scritta: "Alphonsino", e son cose bellissime).

Il Pisanello divenne ospite - anzi, come si diceva, "familiare" - di Alfonso d'Aragona, il quale lo ammirava come uomo di "valentia quasi divina" sia come pittore che come medagliasta e bronzista. Ma dopo il 1450, anno cui spettano gli ultimi ricordi napoletani, cessa ogni notizia di lui: sicchè quest'anno della metà del secolo è stato considerato per lungo tempo come quello della sua morte. Ma la data è stata rimessa in discussione, malgrado B. Facio - che fu il primo scrittore a darci del maestro un profilo verace quanto entusiastico, nel suo "De Viris Illustribus" scritto fra il 1455 e il 1456 - parli di lui in termini tali, da far supporre ch'egli fosse già morto quando egli redigeva il suo libro: "in pingendis rerum formis sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est." Così mentre per A. Venturi la data del '50, come termine della vita del Pisanello, è sicura, il Degenhart ha osservato che le tracce della sua attività o almeno della sua influenza nel napoletano sono troppo forti e troppo evidenti, perchè si possa credere ch'egli vi sia rimasto e vi abbia lavorato soltanto un

paio d'anni.

Lo Hill, del resto, tanto nel "Corpus" delle medaglie (1930), quanto nella "voce" dedicata all'artista nel *Künstler Lexikon* di Thieme Becker (1933) aveva già fatto discendere la data della morte, fissandola addirittura tra il 14 luglio ed il 31 ottobre del 1455, probabilmente a Roma.

Gli argomenti tuttavia non sono troppo convincenti. Uno è per es., che tra i disegni della collezione Lugt, vi è anche quello d'un progetto per l'arco trionfale del castello Angioino. Ma, a parte il fatto che quest'arco fu eretto tra il 1448 ed il 1452 - e quindi Pisanello avrebbe potuto eseguirne il progetto anche prima del '50 - è da osservare che il disegno, sebbene riveli qualche carattere di derivazione pisanelliana, è cosa troppo mediocre per poter essere attribuita allo stesso maestro. Il foglio reca una scritta col nome di certo Bonono o Bonomo di Ravenna, del quale non si sa nulla: potrebbe essere un antico possessore del disegno, come potrebbe anche esserne l'autore.

Altro argomento, addotto dal Degenhart, è che tra i disegni conservati al Louvre, della scuola del Pisanello, ve n'è alcuni che rimandano alle innovazioni introdotte da Guglielmo Monaco nelle scene di battaglia delle formelle di bronzo delle porte dell'Arco di Castelnuovo, forse tra il 1462 e il 1468. Se a questa data, si argomenta, l'influenza del Pisanello era ancora così viva e forte a Napoli, ciò da supporre che il maestro non dovesse essere morto da troppo tempo. Ma è, come si vede, ragione piuttosto tenue. Colore poi che, come lo Hill, fanno l'ipotesi che l'artista da Napoli sia passato a Roma, vi abbia trascorso gli ultimi anni della vita e vi sia morto, si fondano soprattutto sul disegno per una medaglia di papa Niccolò V, che si trova tra i fogli del codice Vallardi al Museo del Louvre. Ma, evidentemente, non è una prova, giacchè, tra l'altro, il pontificato di Niccolò V inizia nel 1447, sicchè è possibile che il Pisanello ne abbia schizzato il ritratto durante il suo passaggio da Roma per recarsi a Napoli - dove lo troviamo nel febbraio del '49. - Più consistenti sono le considerazioni del Brezoni e del Coletti, i quali, interpretando certe notizie contenute in una lettera del cognato dell'artista, ed in una di Carlo de' Medici, entrambe del 1455, fissano in quest'anno appunto la data di morte del Pisanello.

La questione non ha infine eccessiva importanza, giacchè l'oscillazione di qualche anno di questa data non potrebbe che scarsamente influire sul catalogo delle opere pisanelliane, ed in nessun modo sul giudizio critico su di esse. Per mante-

nerci in una posizione prudenziale concluderemo dunque che è da ritenere che Antonio Pisano sia morto, in un anno imprecisato, e per ora imprecisabile, tra il 1450 e il 1455: con maggiori probabilità a favore di quest'ultima data.

Egli chiudeva così una vita d'artista straordinariamente fortunata, passata di trionfo in trionfo. E' difficile infatti trovare nella storia dell'arte un altro artista che sia come lui celebrato e festeggiato ancora vivente: più di frequente, come tutti sanno, l'artista geniale è, mentre vive, incompreso e trascurato se non addirittura avversato, e soltanto dopo la morte l'umanità s'accorge della sua grandezza e l'esalta: soltanto "Quand en lui même enfin l'Eternité le change / le peut susciter avec un glaive nu / son siècle épouvanté de n'avoir pas connu / que la mort triomphait dans cette voix étrange". Appunto perchè la sua è una voce strana; l'arte innovatrice fonda strutture inedite, che necessariamente urtano contro quella della generalità degli uomini - cioè contro le strutture tradizionali, stabilite, assestate nella cultura. - E, a riprova, nel Quattrocento, gli artisti innovatori, i "padri" del Rinascimento - Brunelleschi e Donatello e Jacopo della Quercia e Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, ecc. -: i quali sovvertono le antiche strutture, provocano una rivoluzione profonda, aprono la nuova stagione dell'arte (e si rifletta che Masaccio muore sul finire del 1428, cioè più che un quarto di secolo del Pisanello; Jacopo della Quercia nel '38; Brunelleschi nel '46: eppure sembrano posteriori d'un secolo: un'epoca intera par dividerli dal pur grande Veronese) - questi rivoluzionari, non si sognaron nemmeno di godere, in vita, d'un millesimo della fama ch'ebbe Antonio Pisano: che fu amatissimo dai principi, conteso dalle loro corti - da Venezia a Mantova a Ferrara a Milano a Rimini a Roma a Napoli -; carissimo ai poeti ed agli umanisti, che lo celebrarono in prosa e in rima, in versi latini e in volgare: da Tito Vespasiano Strozzi al Basinio al Galli al Porcelio, al Guarino veronese che gli dedicò un carme; ai dotti che lo esaltarono con altissime lodi, come, tra gli altri, Biondo da Forlì e Bartolomeo Facio. Gli è che il Pisanello, artista sommo, non fu tuttavia un rivoluzionario, non aprì una nuova ora nella storia dell'arte ma chiuse quella "antica" del medioevo, con la meravigliosa fioritura dei suoi affreschi e ritratti e disegni e medaglie, che portarono alle più piena maturità d'espressione le strutture del sentimento, e del linguaggio figurativo, che s'eran venute accreditando, sedimentando da secoli nella cultura europea. Non c'è dubbio che al suo secolo, di fronte alla sua arte civilissima, di estrema raffinatezza cortigiana, quella popolaresca violentemente innovatrice, rivolu-

zionaria, dei fiorentini dovesse, al suo apparire almeno, far l'effetto di qualcosa di rozzo, di volgare.

S'intende, che sarebbe da parte nostra errore critico grave, se - ponendoci in qualche maniera nella stessa posizione dei contemporanei, tuttavia con segno cambiato, anzi invertito - noi volessimo "declassare" il Pisanello considerandolo un "ritardatario", un uomo dotato ma fuori del suo tempo, il quale, non che innovare il linguaggio, non seppe nemmeno mettersi al passo con le innovazioni dei fondatori del Rinascimento. Un giudizio siffatto, implicitamente limitativo, è stato a talora, specie nella cultura dei manuali, ancora espresso nei riguardi dell'arte di Antonio Pisano: esso ubbidisce ovviamente al vecchio pregiudizio "classiceggiante", che ha predominato almeno dal Vasari in poi, secondo il quale il linguaggio artistico del Rinascimento esaurisce il mondo dell'arte, costituisce anzi la "scoperta" o la riscoperta della vera arte; dell'arte, grande, assoluta: che è quella "classicamente" rappresentativa di uno spazio a tre dimensioni prospetticamente strutturato, e, in esso spazio, di figure plasticamente formate, il più possibile simili a quelle della "natura", legate tra loro da una mimica di intenzioni drammatiche, ed espressive di "sentimenti" psicologicamente elencabili. In basso a cotesto pregiudizio, è fatale che si lamenti nell'arte del Pisanello una carenza di quel che si dice contenuto umano (poichè le sue figure sono per lo più impassibili; non manifestano, con l'espressione del volto e coi gesti, i sentimenti, le passioni e così via), che se ne apprezzi la raffinatezza, la grazia; ma su un piano che si considera inferiore a quello della "grande" arte: sul piano che si dice "decorativo" (termine che infatti ha senso soltanto per un giudizio critico fondato su "principii" di tipo classico); o dunque la si accusi, se non di frivolezza almeno di esteriorità; di estetismo superficiale e "formalistico". Non stupisce che il Berenson per es. - apprezzatore singolare dell'arte del Rinascimento coi suoi "valori tattili" - giudichi il Pisanello uno "spirito medievale, un piccolo maestro.... estraneo al vero spirito del Rinascimento italiano", il che è piuttosto ovvio, ma non ci autorizza per questo di definirlo "piccolo"; nè di ritenerlo, come altri fa, perduto in ricerche fatte di eleganza mondana e nell'esercizio di una perpetua piaggeria cortigianesca.

Il mondo poetico del Pisanello non è, indubbiamente, quello del Rinascimento - che l'artista del resto vide, conobbe, comprese; ma rimanendone, con coerenza imperterrita, al di fuori, in un miracoloso equilibrio -; ma è altrettanto "serio"

(se questo aggettivo ha qui un senso) cioè ricco di contenuto spirituale e l'artista l'interpreta e lo anima con una profondità, una intensità, una tragicità perfino; infine con una forza di trasfigurazione lirica, che non ha nulla da temere dal confronto (che è illegittimo e non si dovrebbe fare, ma che altri ha fatto) con le grandi opere del Quattrocento fiorentino. Anzi si potrebbe dire semmai, se ci sentissimo di indulgere a simili inviti, che la pittura del Pisanello - proprio perchè in essa l'osservazione acutissima, puntuale dei "dati di natura" viene così trasfigurata, e quelle notazioni, non che sortire un effetto veristico, sottolineano per contrasto il fondamentale irrealismo del suo mondo di fiaba ed il carattere "arbitrario" della sua forma - si trova ad essere più vicino al nostro attuale gusto di quel che non sia parecchia dell'arte tutta di immagini corpulente; spesso magniloquenti e gesticolanti, del Rinascimento.

Purtroppo però, come s'è avuto occasione d'accennare, delle molte cose che Antonio Pisano dipinse ben poco è arrivato fino ai nostri giorni. Quasi nulla delle grandi decorazioni a fresco: perduta quella della Sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, s'è già detto, nell'incendio del 1577, dopo essere stata coperta da altre pitture già nel corso del Quattrocento; distrutti gli affreschi nel Castello di Pavia; quasi miracolosamente ritrovati soltanto quelli del Palazzo Ducale di Mantova; distrutti anche gli affreschi con i "Fatti del Battista", che il pittore aveva dipinto, a continuazione di quelli di Gentile, in San Giovanni Laterano a Roma, durante il rimaneggiamento della basilica del 1646-50 ad opera di Francesco Borromini (che forse ce ne lasciò qualche ricordo in un disegno). Perduta la tavola con "San Girolamo", che il Pisanello aveva regalato al Guarino.

Si credette per lungo tempo (A. Venturi, Degenhart ecc.) che il quadro fosse quello, rappresentante appunto San Girolamo, che si trova alla Galleria Nazionale di Londra; ma s'è riconosciuto (Richter, Brenzoni, Coletti) che questa pittura è di mano di Bono da Ferrara, e che la firma che vi si legge: "Bonus Ferrariensis Pisani discipulus", creduta da taluno apocri^{fa}, è invece autentica. Perduta anche la tavoletta con l'effigie di Giulio Cesare, che sappiamo regalata nel 1435 dal Pisanello a Lionello d'Este.

Tra le pitture attribuite, ho già spiegato perchè non possa ritenere accettabili le "Storie di San Benedetto" degli Uffizi e nemmeno il "Santo Eremita" del Poldi Pezzoli, che si curamente appartiene allo stesso gruppo, e nemmeno l'affresco frammentario con la Tentazione di San Eligio nella chiesa di Santa Caterina, ed altri affreschi a Treviso e a Pordenone at

tribuitigli, o avvicinatigli, dal Coletti. Il "Ritratto di gentildonna", che Adolfo e Lionello Venturi avevano creduto di identificare in un ritratto di Isotta dagli Atti che il Pisanello avrebbe dipinto, è stato ormai riconosciuto (da Richter, Degenhart, Coletti) come opera francese degli inizi del Quattrocento. Così l'affresco con la "Resurrezione" nell'abside di San Apollinare a Ferrara, che A. Venturi aveva assegnato al maestro, si è ormai chiarito come pittura, non soltanto di qualità mediocre, ma di carattere disforme dai modi del Pisanello, e va decisamente espunto dal catalogo delle sue opere.

Ad Antonio Pisano il Laib e il Degenhart avevano attribuito il "Ritratto dell'imperatore Sigismondo" del Kunsthistorisches Museum di Vienna; ma recentemente (1956) il Rasmo ha proposto, con argomenti secondo me attendibili, di restituirlo ad un maestro boemo operoso negli anni tra il 1430 e il 1440.

Il catalogo delle opere pisanelliane giunte fino a noi è dunque estremamente ristretto. Vi sono i due affreschi, purtroppo anch'essi frammentari e deperiti, di Verona, entrambi firmati ("Pisanus pinxit"): l'"Annunciazione" in San Fermo ed il "San Giorgio e la Principessa" per Santa Anastasia. V'è la tavola, firmata, con la "Vergine che appare ai santi Antonio abate e Giorgio", della Galleria Nazionale di Londra.

Opere non firmate, ma indubitabili, oltre che per dati di stile, anche per elementi "esterni" probanti - e del resto non messe in dubbio seriamente da alcuno studioso - sono il "Ritratto di Lionello d'Este" all'Accademia Carrara di Bergamo quello probabilmente di Margherita Gonzaga al Museo del Louvre; inoltre la tavoletta con la "visione di San Eustachio" alla Galleria Nazionale di Londra. Infine v'è il grande affresco di Mantova.

Tra le opere più tormentate da attribuzioni discordanti, ma che, come vedremo, penso si debbano accogliere ancorchè non firmate nè documentate, sono le due Madonne molto giovanili: quella in trono col Bambino, già nella raccolta von Bülow, ora al Museo di Palazzo Venezia a Roma, e la "Madonna della Quaglia" del Museo di Castelvecchio di Verona.

E vi sono poi, per fortuna, disegni autografi numerosi; e vi sono s'intende le medaglie, che hanno avuto miglior fortuna delle pitture. Saranno queste le opere che, sgombrato ormai il campo dal pur necessario dibattito filologico, prenderemo in esame nel nostro tentativo di tracciare

un profilo critico dell'arte di Antonio Pisano.

- - - - -

Malgrado tutti gli sforzi della critica, gli inizi della "carriera" artistica del Pisanello, il suo periodo, come si usa dire, di formazione, rimangono irrimediabilmente oscuri. Alla maggioranza degli storici non è parso dubbio che codesti esordi siano da porre nell'ambito di maestro Stefano da Verona - con tutte le connessioni, s'intende, che la cultura pittorica di questo ebbe con le correnti più vive del gotico internazionale: la corrente lombarda dunque, come s'è visto, ma anche quella del "bello stile" di Praga filtrato attraverso l'Austria e l'Alto Adige, e non senza rapporti infine con le scuole di Francia e del Reno. Ma soprattutto il Pisanello avrebbe appreso più che la cultura, il linguaggio pittorico da Stefano; quel suo modo inconfondibile di disegnare, d'abbandonarsi alla linea; ma subito con un suo maggiore ritegno, con una sua particolare fermezza.

Debbo aggiungere però che recentemente (la pubblicazione è dell'anno scorso) Giovanni Paccagnini, al quale si debbono i contributi più importanti per la conoscenza dell'artista, di questo ultimo decennio, ha ripreso e rimesso in discussione tutta la materia. Paccagnini ha avuto il grandissimo merito, non solo di scoprire il ciclo cavalleresco di Mantova, rimasto occulto per secoli; ma anche di esporlo al pubblico, e di ristudiare a fondo, in quell'occasione, non solo questo grande affresco, ma tutta l'arte del Pisanello.

Vi riassumerò in breve le sue conclusioni, che in parte divergono da quelle degli altri studiosi - tra i quali io stesso.

Innanzitutto, egli afferma che non c'è dubbio che l'artista sia nato a Pisa, non a Verona - e su questo, già l'ho detto, si può essere d'accordo: con la riserva tuttavia che si tratta non di una certezza, ma di una probabilità, sebbene sia quella maggiori chances d'avvicinarsi al vero -. Ma forse più interessa l'assunto di Paccagnini, che il giovane Antonio abbia avuto, se non proprio un'educazione, una prima esperienza pittorica nel suo luogo di origine. Per poter sostenere questo, naturalmente, ha bisogno di anticipare, e di parecchio, la data di nascita, che il documento delle ultime volontà del padre,

s'è visto, sembrava aver fissato, dopo i contributi del Biadego, "almeno nel 1395" (il testamento di ser Puccino da Cerreto, che fa di Antonio il suo erede universale, rogato dal notaio Fanuccio di Jacopo da Pisa, porta la data del 22 novembre 1395: quindi, a rigore, il figlio poteva essere nato anche nello stesso anno, in qualunque momento prima del novembre).

Gli argomenti addotti dal Paccagnini per sostenere la sua tesi sono di vario ordine. C'è l'affermazione del Vasari, che Pisanello "assai ben vecchio passò a miglior vita"; e, se un uomo di sessant'anni si può anche dire vecchio, non lo si può dire "assai ben vecchio". Ma sta il fatto, che di questa eccezionale longevità dell'artista non parla nessuno al di fuori del Vasari - nemmeno gli acclamatori suoi contemporanei, che già ho citato; ed è poco credibile non si divulgasse e si sottolineasse, come si fece poi per Tiziano per es., un dato per quei tempi piuttosto interessante. E Vasari, com'è noto, è portato più volte a "romanzare" le sue vite. Argomento debole, dunque, come altri, che tralascio (per es. questo: che la madre, Isabetta "aveva almeno trentadue anni quando rimase vedova del primo marito. A un'età che, specie per quei tempi, può ben dirsi matura per una donna - quando di regola le ragazze andavano a nozze giovanissime - sorprenderebbe che Isabetta, donna attraente e facile al matrimonio, non fosse sposata già da parecchi anni con Puccino da Cerreto e che il figlio Antonio non fosse dunque nato assai prima di allora" etc. etc. Ma non è caso raro, che una donna abbia il primo figlio anni dopo il matrimonio. Ragionando a questa maniera, taluno potrebbe anche suggerire che, proprio perchè quel figlio fu aspettato a lungo, il padre lo amò in modo particolare, così da lasciare solo a lui, per testamento, tutto quanto possedeva. Ma sarebbero tutti "ragionamenti" ugualmente gratuiti).

Ad ogni modo, essi erano necessari al Paccagnini (così come quello che lo induce a posticipare la data del trasferimento da Pisa a Verona di Isabetta col figlio: esso sarebbe avvenuto poco prima del 1405-1406; ma le ragioni per crederlo sono ancor più evanescenti) per giustificare la "formazione" pisana, non veronese, del giovane artista. Ma il guaio è che Pisa, nella seconda metà del Trecento, non ebbe una sua propria scuola di pittura; né proprii artisti di rilievo. A quella "summa" di affreschi trecenteschi che doveva essere la decorazione del Camposanto, gli artisti che collaborarono decennio dopo decennio eran venuti tutti di fuori. Naturalmente, coloro che avrebbero più potuto agire sulla formazione del Pisanello - se egli fosse nato, si dovrebbe immaginare, almeno quindi ci anni prima del '95 - sarebbero stati quelli più vicini a lui nel tempo: per es. Antonio Veneziano, Piero di Puccio e

Spinello Aretino, che dipinsero in Campo Santo tra il 1384 e il 1392. Il (giovanissimo) Pisanello sarebbe dunque stato in qualche modo un "compagno di scuola" di Parri, figlio di Spinello Aretino e presente a Pisa sullo scorcio del secolo; di Zanino di Pietro, allievo e aiuto di Antonio Veneziano, etc. Ma il fatto è che costoro avrebbero potuto insegnargli ben poco, e in ogni caso, meno, in ogni senso, di quanto gli insegnò Stefano da Verona: non si vede dunque la necessità di impalcare, senza fondamenti sicuri, tutta questa macchinosa costruzione. Gli artisti della "vecchia" generazione (rispetto al Pisanello, sia pure immaginato più vecchio del probabile); cioè Antonio Veneziano, Piero di Puccio, Spinello, erano bensì dei gotici, ma all'italiana, anzi alla toscana, cioè non ancora internazionali; e a questa stregua c'è da riflettere che, a Verona, la traccia almeno del grande Altichiero era di ben altra forza, e di ben diverso spessore. Ed anche i presunti "coetanei" - Parri, Zanino di Pietro - pur non mancando di qualche sentore di gotico "internazionale", non ebbero certo la cultura, e soprattutto l'eccellenza e la purezza linguistica, di Stefano. Qualche loro somiglianza con questo è, direi, inevitabile, perchè si riporta a dati di cultura figurativa ormai divulgatissimi. Ma si comprende che, in quest'ordine di considerazioni, il Paccagnini accetti l'attribuzione a Pisanello delle Storie di S. Benedetto, che già ho espunto dal suo catalogo: vi si risente infatti un accento ambiguo, una sorta di baluzie figurativa, che sono poi quelli che connotano la pittura tardogotica veneziana, di cui Zanino di Pietro è appunto un rappresentante: tuttavia dopo l'avvento di Gentile da Fabriano a Venezia. - E l'arte di Pisanello ha subito non solo una forza, ma un timbro nettamente diversi. Essa, linguisticamente, deriva da Stefano; ma, come comprensibile in un artista di tale levatura, di tale "personalità", se ne differenzia anche, per un carattere che è soltanto suo, e che verrà chiarendosi ed accentuandosi col crescere degli anni e delle opere.

E' soprattutto questo carattere, che ci consente appunto di operare la distinzione tra le prime pitture del Pisanello e quelle del suo maestro - le quali pur mostrano a riprova, affinità linguistiche così accentuate da giustificare le incertezze, le oscillazioni attributive tra i due.

E, in primo luogo, la tavola della Madonna in trono col Bambino, già nella collezione von Bülow a Berlino e a Roma, e ora al museo di Palazzo Venezia: la quale, per me, è tra tutte, in ordine di tempo, la prima delle opere che conosciamo del pittore ancora giovanissimo.

Ma tali sono i caratteri "stefaneschi" della tavola,

che l'attribuzione più corrente e più condivisa è a Stefano me desimo. Essa risale al Berenson (1907), e fu ripresa dall'Her manin (1923), dal Van Marle (1926), dal Santangelo (1948), con servata anche, malgrado i dubbi, dagli estensori del catalogo della mostra milanese d'arte lombarda "dai Visconti agli Sforza" (1958), dopo essere stata sostenuta soprattutto dalla signora Vavalà (1926). La quale tuttavia, osservava delle "contrad- dizioni", rispetto all'opera di Stefano; ma non poteva non notare anche le ovvie connessioni di questa pittura con la Madon na della Quaglia del Museo di Castelvechio, quasi universal- mente ritenuta, come vedremo, opera autografa del giovane Pi- sanello; onde si risolveva ad aggregare tutte e due codeste Madonne al catalogo di maestro Stefano.

Per completare l'enumerazione delle opinioni, ricorde rò che il Longhi (1928) ha fatto, per questo quadro di Palaz- zo Venezia, il nome del pittore lombardo Cristoforo Moretti; e la tesi, sebbene più genericamente "lombarda", fu accolta da altri, come Morassi (1930), Filippini (1932) e Degenhart (1945). E che qualche accento vagamente lombardo qui si tra- senta è fuori dubbio; non è tuttavia necessario uscire dal- l'ovvia cultura - base di Stefano per averne la spiegazione. Inoltre, ha notato il Magagnato (1958): "la parentela con l'ar te lombarda verso la metà del secolo" (Cristoforo Moretti) - cui altri ha aggiunto anche gli Zavattari delle tavolette di Castel Sant'Angelo anch'esse da porsi verso il 1450 - "piuttosto che con quella dell'inizio (Michelino da Besozzo) che è pro- pria di molte opere di Stefano, si spiega con le suggestioni che dovette esercitate in Lombardia l'arte del Pisanello per i suoi soggiorni di Pavia Mantova e Milano". Il Magagnato dun- que ritiene, secondo me giustamente, che chi ha veduto in que ste pitture un carattere nettamente "lombardo", abbia assunto a criterio quel tanto di "pisanelliano" che può essere pene- trato nell'arte di certi ritardatari lombardi a mezzo il seco lo (senza contare, aggiungo, che le opere assegnabili ad un Cristoforo Moretti p.es. denotano una qualità incomparabilmen te inferiore, rispetto a questa Madonna) e che pertanto sia più legittimo pensare a Pisanello stesso. L'idea del resto era stata già suggerita dal Coletti, il quale dapprima (1953), pur non osando togliere decisamente a Stefano la paternità di quest'opera, vi notava tuttavia un forte stacco rispetto alle clausole lineari di questo, divenute in vecchiaia quasi una maniera; e ribadiva codesti concetti ("or se in queste posizio ni di goticismo accentuato insiste e s'attarda Stefano, svol- gendo alla fine con manierismo quasi accademico esse non rappresentano per il Pisanello se non un esperimento cultura- le del tutto episodico") nella sua più recente (1958) piccola

monografia, nella quale sembrava decidersi anch'egli a favore dell'attribuzione al Pisanello della Madonna di Palazzo Venezia.

E mi sembra senz'altro l'ipotesi più ragionevole, e più fondata criticamente. S'intende che l'alternativa può essere soltanto tra Pisanello e Stefano. Ma di questo abbiamo un'opera, presumibilmente dello stesso tempo, e tipicamente sua, almeno, come vi dissi, a mio (non soltanto mio) giudizio, la quale possiamo porre utilmente a confronto con la tavola di cui stiamo parlando: è anch'essa una Madonna ed è a Roma, nella Galleria Colonna. L'averne già parlato a suo luogo mi dispensa dalla consueta enumerazione delle attribuzioni. Ricordo soltanto che pur notandone i rapporti strettissimi con l'Adorazione dei Magi di Brera, firmata da Stefano e datata 1435, dissi di ritenerla anteriore a questa - soprattutto perchè priva di quelle pesantezze, di ciò che Coletti ha chiamato "manierismo quasi accademico", imputabili nel quadro di Brera alla senilità del pittore il quale, come sappiamo, lo dipinse quando aveva già varcato i sessant'anni. Della paternità di questa Madonna (confermata del resto anche dal confronto con certi disegni di Stefano, come p. es. quello per una Madonna appunto, del Louvre, n. 9831) non credo si possa dubitare; e nessuno ha, infatti, seriamente dubitato. Lo spunto iconografico è in qualche modo ripreso dalla Madonna di Illasi; ma il ritmo delle linee cadenzate, largamente falcate è più sapiente, più raccolto, più vivo di infinite risposdenze interne, di assonanze, di riprese d'una felicità suprema: talchè persino la signora Vavalà, (1926) solitamente d'una impassibile freddezza filologica, si lascia trasportare da un certo entusiasmo, almeno descrittivo: avverte che le forme sembrano fluttuare, con ritmo di danza, in uno spazio irreal, e che il loro ritmo a curve molli e vibranti crea per così dire la nicchia alla Vergine, talchè "con questa specie di architettura viva e palpitante, l'artista non ha più bisogno del trono architettonico". Gli Angeli "sono drappeggiati in tinte tenui, di avorio, crema, rosa carneo e verde cupo. In tutto il quadro vi è una gamma coloristica molto ristretta, una scelta deliberata di pochi colori raffinati...".

Se avviciniamo a questa la Madonna di Palazzo Venezia, vediamo ch'essa sicuramente ne dipende; ma anche oltre a rimanere al di sotto sul piano della qualità artistica, come si conviene all'opera di un giovane esordiente - se ne distacca, e proprio per quei caratteri linguistici che sono, e più saranno in seguito, distintivi della personalità del Pisanello da quella del suo maestro.

E' cambiato frattanto anche il timbro sentimentale, che qui è

quello stesso della Madonna della Quaglia - una sorta di pùdo re giovanile, nel senso di svagato, quasi trasognato, abbando no. Ma soprattutto sono cambiati, sottilmente, il senso e l'espressione della forma - fin nelle stesse proporzioni delle due figure che non son più così esili, coi corpi quasi perdu- ti, le testine quasi incredibilmente piccole, come le figure di Stefano. Sebbene il trono e lo stesso fondo scuro rabesca to siano dipinti con estrema finezza, la Vergine bene assisa frontalmente acquista un certo piglio monumentale: lo stesso disegno della veste - il cappuccio che copre il capo e si apre intorno al volto mostrando il suo risvolto di ermellino e si chiude in basso in un nodo dal quale si dipartono, divarican do simmetricamente, i due lembi orlati d'oro del manto, dei quali uno nella sua ampia curva accoglie il bambino - fratel- lo gemello evidentemente di quello della Madonna dell Quaglia: delicato ma bene in carne - questo disegno, dico, col suo svol- gersi più lento e posato in curve più larghe e distese - a dif ferenza di quelle di Stefano così minute, come abbiamo visto, e fitte, tratteggiate nervosamente - dà a tutto l'insieme quel la fermezza e stabilità maggiori, che rivelano la mano del gio- vane artista; il quale parla ancora la lingua del maestro, sen za dubbio, ma già con un proprio ben riconoscibile accento. Sul piano filologico inoltre, chi interroghi con qualche insi- stenza quest'opera vi avvertirà la presenza di interessi cultu- rali e linguistici che sembrano diversi, per così dire più "aggiornati" - come si conviene ad un giovane - di quelli di Stefano. Il tenero fondo lombardo per es. che qui si sente, specie nel colore degli incarnati, non è tuttavia quello che Stefano deriva presumibilmente come abbiamo visto da Micheli- no da Besozzo: vi è inoltre qua e là una materia pittorica, si direbbe d'origine veneziana, che in Stefano è assente; vi è soprattutto una tenue, ma già evidente, adesione ai modi di Gentile da Fabriano, quali possiamo credere fossero all'epoca del suo presumibile passaggio dalla Lombardia a Vene- zia, nel primo decennio del '400 (Madonne di Perugia, di Pi- sa, e soprattutto di New York - Metropolitan, Raccolta Davis): adesione comunque così comprensiva e convinta, quale Stefano non ebbe mai.

L'onda falcata del manto, le mani dalle lunghissime dita, il bimbo paffuto e attonito, l'espressione di bambina trasognata della Vergine, il sentore gentileasco dei suoi li- neamenti, il rabesco bulinato sull'oro del fondo ritornano nella Madonna dell'Umiltà (più nota col nome di Madonna del- la Quaglia - che per essere precisi, è una starna) del Museo di Castelvecchio a Verona: opera anch'essa del Pisanello, io

credo anteriore alla sua andata a Venezia. L'attribuzione, in questo caso, è divenuta recentemente pressochè unanime: mentre in passato, dal Berenson al Bernardini al Biadego, fino, come s'è detto or ora, alla Vavalà (1926) (ma non da Adolfo Venturi, in quale anzi fu il primo, nel 1908, a rivendicare l'opera al giovane Pisanello) veniva fatto il nome di Stefano. E' da aggiungere che, coerentemente, il Longhi (1928) ha avanzato anche per la Madonna della Quaglia l'ipotesi lombarda, supponendo, con qualche dubbio invero, anche per essa il nome di Cristoforo Moretti: non lo si può accettare, per le stesse ragioni qui forse anche più pressanti, per le quali non lo si è accettato a proposito della Madonna di Palazzo Venezia.

L'abbinamento del Longhi rimane però significativo almeno del fatto che anch'egli ritiene le due pitture della medesima mano. Ed al proposito conviene riferire anche qui le osservazioni del Magagnato (1958): "l'accostamento longhiano all'arte lombarda intorno al 1450 ci sembra da conservare, ma invertendo l'ordine delle precedenze. Completamente estranea all'arte di Michelino da Besozzo, questa tavoletta va considerata una primizia degli anni intorno al 1420, d'un accento di così singolare originalità da non poter trovare luogo nel catalogo del Pisanello". Al quale del resto l'hanno restituita in questi ultimi tempi, oltre al Fiocco che non ne aveva dubitato, il Degenhart (1945) l'Avena (1947), il Pallucchini (1946 e 1956), il Brenzoni (1952) e il Coletti (1953) e finalmente anche il Paccagnini (1973).

Per parte mia aggiungo soltanto che la datazione proposta dal Magagnato mi sembra ancora piuttosto bassa: vi sono, è vero, legami evidenti con l'Annunciazione di San Fermo (poco prima del '26), ma vi sono anche caratteri ancora così strettamente "stefaneschi" da far pensare che il "cordone ombelicale" del giovane col suo maestro non sia ancora stato tagliato. E l'influenza di Gentile da Fabriano, abbastanza chiara e già ovviamente notata (dal Degenhart p.es. specie con l'Incoronazione di Gentile alle Gallerie di Brera) è tuttavia ancora tenue, ancora d'un grado putabilmente anteriore alla più approfondita conoscenza dell'opera del fabrianese ed alla più decisa adesione ad essa; anteriore quindi all'andata del Pisanello a Venezia. Anche la particolare, deliziosa timidezza che s'avverte in questo piccolo quadro sembra confermare trattarsi dell'opera d'un artista dotatissimo, ma ancora molto giovane; il quale non abbia ancora provato, sulle vaste pareti il gesto, il fare largo di chi dipinge a fresco; il quale sia ancora totalmente veronese (con le connessioni lombarde, s'intende, che ciò comporta nel primo decennio del '400) e non abbia ancora

assorbito quegli elementi, oltre che più decisamente gentilini, anche altichiereschi (o per intenderci "padovani") che il Pisanello dimostra d'aver accolto invece, nell'Annunciazione di San Fermo. La piccola Madonna - che nel garbo esile della spalla e nell'aprirsi a ventaglio dei lembi del mantello fa tornare a mente esempi di 'bello stile' boemo - è seduta su un cuscino, del quale appena s'intravedono a sinistra il bordo dorato e le nappe: non su di un trono ma sulla terra, sul prato fiorito di un giardino, chiuso dietro di essa da una siepe pure fiorita sulla quale si posano uccelli, mentre ai piedi della Vergine sta mansuetamente la quaglia o starna, disegnata e dipinta con una cura, con una minuzia tutta particolare, che presume quel lungo amoroso studio di animali, che ci è attestato da tutta una serie di magnifici disegni, anche acquarellati. Di quest'epoca paiono essere alcuni del codice Vallardi al Louvre, e quello n. 16 dell'Albertina (dove ricorrono appunto anche disegni di quaglie accovacciate, similissime a quella del quadro) e dunque anche questa una Madonna del roseto, o nel viridario; tuttavia, a differenza degli esempi gotico-internazionali precedenti, fino a quello stesso di Stefano, la figura della Vergine non si perde in esso, ma torna a campeggiare su di esso, che le fa da sfondo: non in maniera prospettica al senso rinascimentale, s'intende; ma con una prevalenza che si direbbe monumentale secondo la tradizione italiana, se l'aggettivo non stonasse con l'esilità, con la tenera delicatezza della figura. Questa, per viva e brillante che sia di colori (anche in questo diversa dalle opere di Stefano) ammorbidita negli incarnati con una sfumata dolcezza quasi masolinesca (ma in realtà d'un timbro singolarissimo, incomparabile) e tutta costruita con le linee. Nelle quali è certo presente la squisita e un po' sofisticata poetica lineare di Stefano; ma subito come già si notò nella Madonna di Palazzo Venezia - più allentata, più ampia, più calma. Qui forse si sorprende il "segreto" di questo singolare artista, che apparirà poi con forza maggiore e più determinante, nelle medaglie -: questa virtù di saper temperare, in un bilico periglioso, la fluidità lineare, l'autentica creatività di ritmi tutti di linea, e quindi di superficie, del linguaggio tardo gotico di Stefano, con la fermezza "monumentale", radicata nella sostanza - muro o tavola che sia - articolata plasticamente, e quindi già con sentori prospettici verso la dimensione di profondità, della tradizione del '300 italiano, da Giotto ad Altichiero. Ciò che lascia stupiti ed ammirati, è l'equilibrio, col quale il Pisanello cammina su codesto filo di rasoio: accogliendo quanto gli giova persino, più tardi, dai grandi pla

stici fiorentini, persino da un fanatico della prospettiva quale Paolo Uccello; ma senza rinunciare per nulla all'auto-
nomia gotica della linea. Si vegga in questa pure giovanilis-
sima Madonna, come la linea ereditata da Stefano si è anzi-
tutto privata delle sue asperità più nervose, del suo tratteg-
gio più frammentato, più insistito sugli "acuti", e quindi
s'allenti, si faccia più sintetica e insieme più ampia e fal-
cata; il motivo lineare dominante è l'ampia curva, che parte
dal sommo del capo della Vergine, scende a limitare il risvol-
to d'ermellino del manto, e, prima di declinare nella contro-
curva in basso, ritorna su con moto quasi circolare, ad avvol-
gere la figura del bambino e della mano che lo sostiene, fi-
no a chiudersi in alto nelle due aureole satelliti. E' dunque
un'onda vasta, ma che non si disperde, che avvolge un centro,
ed assicura a tutta la forma, appunto, quella sua particola-
re fermezza. Ed entro questa inflessione largamente strofi-
ca, le singole linee minori si moltiplicano, e rispondono tut-
te, per rima, per assonanza, o per contrasto o enjambement,
al tema lineare dominante: la matassa bionda dei capelli di
questa Madonna bambina, l'orlo, il tratto di corsetto damasca-
to che appare sotto il manto, l'altro lembo, s'accordano con
le loro curve quasi parallele, per assonanza; mentre la figu-
ra del bambino, che si leva diritto interrompe codesto flui-
re concorde, ma ne annoda i due estremi, disegna quasi la cor-
da d'un arco o d'una lira; e le mani della Vergine dalle lun-
ghe esili dita, convergendo ma non fino a toccarsi, accenna-
no ad una sorta di arpeggio di superficie sopra il grave bor-
done di fondo - la nota lungamente tenuta delle curve più
ampie, più lente. E il colore, s'intende, è prezioso; è an-
ch'esso, coerentemente, tenuto in bilico tra la brunita con-
sistenza di chiaroscuro plastico della tradizione trecente-
sca italiana (maturatasi da Giotto in poi sulla sorda solidi-
tà delle pareti e delle tavole trattate con cupa imprimitura
di verdaccio: soltanto alleggerita dai dissidenti settentrio-
nali e da Tommaso da Modena; non spenta) e la lieve, quasi
incorporea trasparenza del colore nordico, specie francese:
il quale, come vedremo, durante il trecento, a differenza di
quel che avviene in Italia, non si matura nella tradizione
dell'affresco e dell'ancona, ma nella tradizione delle vetra-
te delle finestre delle grandi cattedrali, finestre che via
via divengono sempre più ampie, fino a divorare quasi le in-
tere pareti; ed è in questi vuoti aperti sul cielo delle
claires voies e dei triforii e dei rosoni, che i pittori go-
tici dipingono. Dipingono vetrate; superfici piatte, traspa-
renti, con colori che debbono lasciar passare la luce; dipin-
gono con la luce, perchè il pittore di vetrate deve tener con

to del valore che la luce vera, reale, battendo sul vetro, as sicura alle tinte sulle quali non si riflette, ma che addiritt tura, attraversa.

Non si riuscirà mai a capire l'autentica condizione storica della vera pittura gotica (che è quella del nord dell'Europa) ed il costituirsi del suo linguaggio e della sua poetica, se non si terrà presente questo fatto del resto assai semplice: che, mentre la tradizione della pittura romanica "monumentale" è una tradizione di pittura a fresco su pareti unite e compatte, la tradizione propriamente gotica è quella di una pittura di vetrate: un dipingere sulla trasparenza, contro il vuoto, contro la luce.

E come avviene dell'architettura gotica, la quale - come tutti sanno anche dai manuali - importata in Italia (e sia pure nella sua accezione più meridionale e più pesante, dei Cistercensi) viene da noi fraintesa, ricondotta alle strutture fondamentali del romanico; per cui una chiesa gotica italiana, salvo eccezioni rarissime, non è che una chiesa romanica di proporzioni leggermente alterate verso l'alto, e con finestre ad arco acuto invece che a centina - così avviene della pittura. La pittura monumentale italiana, anche dopo l'avvento del gotico, anche per tutto il Trecento, non è una pittura di vetrate: continua ad essere, fedele anch'essa alla tradizione romanica, una pittura su solide muraglie. Fanno eccezione, come vedremo - e fino a un certo punto - i Senesi: che non per nulla sono di sangue celtico e sono stati gli artisti più gotici che l'Italia abbia avuto.

Di tutto ciò parlerò più distesamente; ma era opportuno vi accennassi, almeno, anche ora, perchè sarebbe difficile "storicizzare", vale a dire, comprendere davvero anche soltanto il timbro d'uno dei colori che compongono questa immagine, che è la Madonna della Quaglia del Pisanello, senza aver presente, anzitutto, che un colore siffatto è colore gotico, cioè un colore che ha dietro a sé la tradizione della pittura delle vetrate delle cattedrali. Divenendo, agli inizi del '400, il gusto e la pittura gotici, per l'appunto internazionali, quei colori lievi e trasparenti, che frattanto dalle vetrate erano passati alle miniature, si diffondono nell'intera Europa. Ma il più delle volte - come accade anche delle forme architettoniche - vengono fraintesi: aggravati plasticamente, in maniera linguisticamente incongrua: come è evidente p. es. nei fiorentini, ma non in Stefano da Verona; non, soprattutto, nel Pisanello. Stefano aderisce totalmente alla visione gotica; al punto che, poichè il problema del colore rimane per lui difficile, dato che la sua "formazione" è nella scia dell'affrescante Altichiero, ei si riduce a trascurarlo, ad ab-

bassare le gamme, per dar valore - come s'è visto - quasi sòl tanto alla linea. Con altro ingegno invece, Pisanello già in queste sue puerilia, mantiene alla linea di Stefano tutta la sua espressività; ma accoglie anche il colore propriamente gotico, e già fin d'ora lo piega ad aderire a un'espressione, che sia valida anche se dietro di esso non vi è l'aperta luminosità del cielo; ma vi è la chiusa, compatta materia del muro o della tavola. Il suo singolare linguaggio si viene così costituendo ed articolando su un continuo, difficile gioco di equilibrio tra un disegno ed un colore di superficie - che dividono e compongono il piano della tavola o della parete o della medaglia, accordandosi con la loro forma, la loro dimensione ecc. - ed accenni ad una si direbbe latente plasticità, la quale porterebbe invece a rompere la superficie, penetrarla verso i piani di fondo, costruire la forma come volume e situarla in un invaso di spazio cubico, a tre dimensioni. La dialettica tra codeste due diverse anzi opposte visioni parrebbe dover condurre a contraddizioni insanabili e infine all'elisione dell'una a favore dell'altra (passo infatti compiuto dai quattrocentisti fiorentini, i quali elidono la visione di superficie a favore della volumetria dei corpi e del la resa prospettica dello spazio); Pisanello compie il miracolo - e lo si vede in maniera particolarmente chiara nelle medaglie - di mantenere alle sue linee e ai suoi colori l'accezione gotica - cioè d'una trama, d'una "decorazione" armoniosa della superficie - ma di far sì che tali colori portino per così dire a galla, e che tali linee avvolgano e includano innumerevoli, continue notazioni di carattere plastico: tenute tuttavia, con equilibrio ammirevole soltanto fino a qual punto di plasticità attenuata, che consenta loro di non rompere il piano: di essere incluse in quella trama di linee ed in quella gamma di colori ancora gotici. Egli si trova così - non nell'ordine storico-culturale, s'intende; ma nell'ordine della struttura linguistica - in una situazione in qualche modo analoga a quella che abbiamo visto essere, per es., di un Matisse: la cui pittura è pure portata su una superficie senza spessore, ch'essa compone e decora con un contesto di linee armoniose e di colori piatti; ma trattiene ancora tenui, svaporati residui di plasticità, di modellato. E' un "punto di equilibrio" analogo; soltanto che, con Matisse e in genere con gli ultimi "figurali" del nostro tempo, la direzione del processo storico-artistico è invertita: ho già notato più d'una volta, ed è ovvio del resto, che mentre all'uscita del Mediovo l'arte europea (italiana e fiamminga) s'avvia verso la costruzione d'uno spazio plastico, che durerà, fondamentalmente, fino a tutto l'800, nel nostro secolo l'arte sembra andare in

direzione opposta, cioè verso la distruzione dello spazio plastico. Vi sono tuttavia momenti, ugualmente labili, d'un equilibrio estremamente precario, in cui l'arte non ha ancora costruito - o distrutto - lo spazio plastico; e non ha ancora abbandonato - od accolto - la visione bidimensionale: è il momento appunto dei gotici internazionali agli albori del '400 - destinati ad essere sopraffatti dalle strutture prospettiche dell'arte del Rinascimento; è il momento dei Fauves, di Matisse di Picasso, insomma degli ultimi "figurali" agli albori del '900; - destinati invece ad essere sopraffatti dalle strutture del tutto aprospettiche, anzi addirittura senza immagini, dell'arte dei nostri giorni. Perciò, malgrado la profonda differenza di cultura e di lingua, vi sono delle curiose, ma non inspiegabili assonanze, tra certa pittura tardo-gotica, per es. e certa di Matisse.

Un accostamento tra gli ultimi "figurali" del nostro tempo e la pittura gotica internazionale è stato fatto, d'altronde, anche da Roberto Longhi, il quale, di Michelino da Besozze, ha scritto (Introduzione al catalogo della Mostra milanese 1958, pp. XXVIII-XXIX) "sarà forse un Modigliani, ma con altro genio. Lo stile tenero, il "weicher Stil" del gotico internazionale non ha mai dato di più, o di più precoce. Né Lorenzo Monaco, né i mitologici pittori di Colonia reggono al confronto" e siamo d'accordo. L'esaltazione di Michelino tuttavia riesce meno accettabile, se il confronto vien fatto, non coi pittori di Colonia, ma con maestro Teodorico di Praga, p. es. o col pittore dell'altare di Wittingau; o, da noi, pur lasciando Gentile da Fabriano - almeno nei suoi momenti migliori - (ma anche Michelino non è tutto negli Sposalizi di Siena e di New York), Stefano da Verona: nel quale l'estenuata e trasognata ma timbricamente esatta gamma di colori, e soprattutto "quella fluidezza di contorno flessibile ma non disossato, quella linea tenera e pur veloce" appaiono, come riconoscibili segni d'una maturità linguistica non inferiore a quella di Michelino, e senza dubbio più colta. Ma del tutto inaccettabile ritengo l'affermazione del Longhi, che Michelino "avanza in tutti i sensi il Pisanello". A parte che, per Pisanello, sarebbe assurdo parlare di "provincialismo" culturale - delizioso, in Michelino; ma senza dubbio avvertibile -, non si vede davvero come il Veronese possa essere stato "avanzato in tutti i sensi" dal milanese: non nel senso filologico, poichè Pisanello non fu mai, nemmeno ai suoi esordii, un "micheliniiano"; e quel tanto di lombardo che è reperibile nel suo linguaggio gli deriva da Stefano, dal quale tuttavia è già stato portato ad altra temperie espressiva: non su un piano di civiltà artistica,

che in lui non è più soltanto lombarda e nemmeno veronese; ma propriamente europea; meno ancora nel senso stilistico (s'intenda pure la stilistica al modo di Spitzer voglio dire di un superiore contenutismo, giacchè l'impegno di Pisanello è precisamente l'opposto di quello di Michelino: non è affatto nel l'adolgere, nel raffinare la "tradizione" dell'ouvrage de Lombardie, ma anzi nel decantare la propria poetica dal tritume di questo, dal quale lo stesso Stefano non era riuscito a liberarsi: insomma da ciò che parafrasando Vasari potremmo dire la maladizione dei taccuini - dei bestiarii, uccelliere, cani ed erbarii; dei roseti dei maîtres aux bouquetaux. Già nella giovanilissima Madonna della Quaglia, il roseto di Stefano è, s'è visto, respinto nello sfondo, disceso sotto l'orizzonte, a far da campo alla Vergine.

Penso sia anche troppo chiaro ormai, per coloro che mi hanno seguito fin qui, ch'io ritengo queste due opere - la Madonna di Palazzo Venezia e la Madonna della Quaglia - le prime pitture che possediamo del Pisanello: anteriori alla sua andata a Venezia. Questo viaggio (e soggiorno) fu d'importanza notevolissima per la "formazione" del giovane pittore. E non solo e non tanto perchè egli si trovò allora a contatto, se non con la persona, certo con l'opera di Gentile da Fabriano (s'è visto che i rapporti, che pur vi furono, tra le poetiche dei due artisti sono stati, forse nella scia del Vasari, troppo sottolineati, e schematizzati, dalla maggior parte della critica corrente); quanto perchè in quel viaggio, che probabilmente comprese una sosta a Padova, Pisanello dovette rimanere fortemente colpito dalle grandi opere di Altichiero e di Avanzo. Avevo già presentato questa proposta in un corso tenuto in questa Facoltà nell'anno accad. 1958-59; non lo richiami, se non vedessi che le dispense di quel corso appunto sono ripetutamente citate (ancorchè introvabili ormai) quasi si trattasse d'un libro stampato; mentre non sono che appunti per lezioni, di cui mi assumo la responsabilità, naturalmente; ma debbo aggiungere, che non possono avere la completezza di informazione e, soprattutto, le rifiniture linguistiche d'un testo licenziato per le stampe. Giova tuttavia ch'io riferisca quanto dicevo allora, a questo proposito.

Venuto a Venezia, il Pisanello, pur salvando la forza e la delicatezza sintattiche della linea di Stefano, riallaccia questa in qualche modo, alla "monumentalità" di Altichiero, del quale recupera la dimensione ampiamente misurata e ritmica. E la prima opera che possediamo ancora di lui dopo la sua puntata nel Veneto orientale - l'Annunciazione di San

Fermo - denota infatti una coscienza ed una comprensione profonda dell'opera del grande veronese a Padova: sì che questa par aver avuto sulla sua pittura maggior azione di quella di Gentile da Fabriano.

Ho già detto per quale ragione io ritenga improbabile un'attuale collaborazione, e forse, persino un incontro dei due pittori a Venezia in questo momento: onde l'influenza di Gentile sul Pisanello s'esercitò - dobbiamo credere - a seguito della visione che il giovane ebbe, in Palazzo Ducale e altrove, delle opere lasciate tra le lagune dal già maturo e famoso maestro. Quest'esperienza traspare senza dubbio nell'affresco di San Fermo; ma soprattutto in certa tipologia (specie nella Vergine annunciata); meno, secondo me, in quell'accentuazione del modellato, che il Degenhart, ed altri, riconoscono fondamentale (ed a ragione) nell'arte pisanelliana, definendola quale "componente dell'Italia centrale" assunta per il tramite di Gentile. Questo solidificarsi della forma fin quasi a raggiungere ciò che il Coletti ha chiamato una sua "credibilità volumetrica" abbiam visto essere già più che in nuce nella Madonna della Quaglia: qui, soltanto, tale processo è portato più innanzi, ed a favorirlo, non c'è dubbio per me che la visione delle pitture padovane di Altichiero (e di Avanzo) sia stata di importanza primaria. Persino nel dipingere gli affreschi di Palazzo Ducale il Pisanello sembra aver avuto presente il ricordo di quel che aveva veduto a Padova negli oratori del Santo, forse più dell'affresco che aveva sott'occhio, di Gentile da Fabriano. V'è un disegno al museo del Louvre di Parigi (n. 2432), nel quale da parecchi studiosi è stato ricomsciuto, credo anch'io giustamente, uno studio di composizione per l'affresco del Pisanello in Palazzo Ducale (che, come sappiamo, rappresentava un episodio della leggenda del Barbarossa: quello dell'incontro - avvenuto, s'intenda, solo nella leggenda - dell'imperatore Ottone con il papa Alessandro III e con il Doge, cui Ottone avrebbe recato la notizia, che il Barbarossa era ormai disposto a concludere la pace con la Repubblica veneziana). Il disegno del Louvre, di cui sto parlando, fa parte del famoso Codice Vallardi, sul quale sarà opportuno spendere qualche parola, giacchè esso costituisce il complesso senza paragoni più ricco e più importante di disegni del Pisanello e della sua cerchia. Questo codice fu acquistato nel 1856 dall'antiquario ed editore di stampe milanese Giuseppe Vallardi (dove il suo appellativo), il quale credeva che i disegni fossero di mano di Leonardo e della sua scuola; poi fu, purtroppo, venduto al museo del Louvre; ed esulò a Parigi. Esso costituisce la parte più cospicua di un libro, smembrato (alcuni fogli, con ogni probabilità staccati da esso, sono oggi conservati in di-

versi altri musei e collezioni: ve n'è all'Ambrosiana di Milano, a Rotterdam, a Baiona, a Chantilly, a Oxford, all'Albertina di Vienna, al British Museum di Londra, ecc.) che doveva essere una specie di "libro segreto" o diario figurativo del Pisanello: uno Zibaldone, che accompagnava il pittore nelle sue varie peregrinazioni, e nel quale egli appuntava, fo per dire giorno per giorno, i suoi "pensieri" disegnativi e abbozzi, e nel quale inseriva anche - secondo una pratica che anche altri artisti e non solo artisti, hanno seguito o seguono - copie di opere altrui da lui stesso eseguite, o addirittura disegni di altri - come quello ben noto, di scuola lombarda, coi cani che cacciano lepri. Il codice poi, probabilmente alla morte del Pisanello, passò ad uno scolaro che v'aggiunse di suo, quasi a completarlo, disegni tratti da originali del maestro che non comparivano nel libro; e poi ad altre mani. Ma, tolta questa parte aggiunta, integrato fin dove possibile, il nucleo originale di fogli smembrati e dispersi, rimane uno dei più singolari ed interessanti Skizzenbücher d'artista: estremamente significativo, non solo nel metodo di lavoro del pittore, delle sue idee, delle sue fantasie, dei suoi progetti; ma anche del suo materiale di studio, delle sue preferenze, dei suoi umori figurativi, insomma della sua cultura pittorica e del suo gusto: talchè sarebbe di grande interesse farne un'analisi critica da questo punto di vista. Cosa che ci manca il tempo di fare ora. Non mancano senza dubbio gli studi specifici sul Codice Vallardi; ma condotti quasi esclusivamente col criterio della attribuzione (cominciò il Reiset nel 1877 ad operare una prima distinzione di mani in quei disegni, poi vennero il catalogo del Quiffrey (1896) e gli studi dello Hill, di Adolfo Venturi e infine soprattutto del Degenhart); quel che finora ha fatto difetto è lo studio di cotesto Corpus - intendo naturalmente di questa parte che il Pisanello stesso, vivente disegnò o raccolse - nel suo insieme, quale indice o simbolo della cultura figurativa dell'artista. Uno studio siffatto secondo me confermerebbe anzitutto la diretta derivazione del Pisanello da Stefano (es. Louvre n. 2398) e insieme l'avviarsi del pittore ancora giovanissimo verso una maggiore saldezza volumetrica dei corpi (p. es. nudi femminili del disegno già nella raccolta Koenigs, ora al Museo Boymans di Rotterdam; probabilmente foglio staccato del Codice Vallardi); il suo interesse, prima ancora dell'andata a Roma, per i bassorilievi antichi (esempio Louvre n. 2397); soprattutto - evidentemente a seguito, in questo, della tradizione più che lombarda, padovana dei taccuini; cioè, come abbiamo studiato l'anno scorso, con un'attenzione più precisa per il dato pun

tuale d'esperienza; e con una forza di caratterizzazione eccezionale, degna di un Hokusai o d'altro grande giapponese - la sua continua, instancabile osservazione delle forme e degli atteggiamenti degli animali d'ogni specie; oltre, s'intende, al suo amore per le splendide vesti, per gli elegantissimi costumi di dame e di cavalieri d'alto lignaggio (fogli di Chantilly di Bayonne di Oxford ecc.); al suo impegno nel cogliere e caratterizzare le fisionomie umane (anche, s'intende, la preparazione dei ritratti delle medaglie), allo studio assiduo per le composizioni poi realizzate in pittura (esempio Louvre 2342; Londra British Museum 1895-9-15-441 ecc. per la leggenda di S. Giorgio in S. Anastasia; Louvre 2467, 2368 per la Visione di S. Eustachio di Londra, ecc.). Alcuni disegni ci hanno salvato il ricordo di opere scomparse: per es. il n. 2595 del Louvre, con cavalieri in un paesaggio, forse studio per gli affreschi eseguiti dal Pisanello a Mantova per i Gonzaga. Tra questi è anche il già ricordato n. 2432 del Louvre, dove, accanto a studi di cani, vediamo un rapido schizzo che probabilmente attesta una prima idea per l'affresco di Palazzo Ducale. E non è senza significato, anzi di qualche conferma a quanto dissi più volte, che questo veloce abbozzo nel quale l'artista ha fermato puntualmente l'idea della ambientazione, per così dire, della scena leggendaria, non palesi riflessi alcuno delle pitture di Gentile da Fabriano (quale ci si aspetterebbe ovviamente, se il Pisanello, come credono i più, fosse divenuto a Venezia un convinto anzi del tutto devoto scolaro e collaboratore di Gentile) ma denoti un impianto schiettamente altichieresco. L'ambiente nel quale ha luogo il convegno è infatti un'ampia loggia aperta verso lo spettatore, ma sormontata da una sorta di attico chiuso, illuminato da due trifore e coronato da una cornice merlata. Uno scenario siffatto non si ritrova nell'opera di Gentile da Fabriano, ma è press'a poco il medesimo delle storie di S. Giacomo nella cappella di S. Felice al Santo di Padova; mentre le figure che lo abitano sono disposte, allineate anzi scandite secondo un ritmo solenne, che rammenta quello degli offerenti nell'affresco votivo di Altichiero sulla tomba Cavalli in S. Anastasia a Verona. Sembra dunque anche qui abbastanza chiaro che il Pisanello, partito da una prima e fondamentale educazione nell'ambito di Stefano (allargata da un interesse subito vivo per i taccuini sanitatis) passando a Venezia ed impegnandosi in grandi composizioni pittoriche su intere pareti, abbia ripreso contatto con l'arte del più grande e più monumentale dei pittori suoi concittadini che l'avevano preceduto. Del resto, poichè s'è parlato dei disegni, va detto anche che nell'intero corpus dei disegni pisanelliani è difficile trovare

alcuno che possa dirsi eseguito alla maniera di o sotto la diretta ispirazione di Gentile da Fabriano: forse soltanto il famoso studio per una Madonna del Latte (Louvre n. 2590) ha tali caratteri di stile da far pensare che l'artista vi abbia appuntato un momento di particolare simpatia per l'arte di Gentile.

Questo dicevo nel corso di quegli anni ormai lontani, e sono stato veramente lieto di leggere quanto recentemente ("Comunità" 168, 1972) Gian Lorenzo Mellini - uno studioso di ottima scuola, del quale apprezzo moltissimo, oltre che la competenza, la sottigliezza critica: in ogni caso, il più agguerrito sul problema Altichiero-Avanzo - abbia portato nuova acqua a questo mulino. Anch'egli, frattanto, ritiene i "confronti tra le opere di Antonio e i venerandi testi figurativi del Camposanto di Pisa ... per niente probanti e probabili" e aggiunge: "Il fondale di Taddeo con la strepitosa visione di Roma nel genere dei Mirabilia poteva benissimo esser filtrato attraverso Altichiero o l'Avanzo!..... "di analoghi ne erano nella perduta Sala padovana detta dei Giganti, come il codice petrarchesco di Darmstadt sta a testimoniare, etc." per concludere che il prototipo del ciclo cavalleresco di Mantova "vada ricercato nella Sala grande dei palazzi scaligeri di Verona, dipinta da Altichiero e Jacopo Avanzi, come riferisce il Vasari". Ma su questo ritorneremo alla fine del corso.

Quel che a me più importa ribadire, è l'importanza che l'esperienza compiuta dal giovane Pisanello nel suo viaggio a Venezia ebbe sul formarsi del suo linguaggio pittorico: soprattutto nell'ordine di una "solidificazione plastica" delle effusioni lineari assunte dal suo primo maestro Stefano. E non è per indulgere ad una sorta di oltranza critica, ch'io aggiungo qui, che oltre ad Altichiero e ad Avanzo, il pittore, in quell'occasione, dovette guardare anche a Guariento. Trasferito naturalmente in un linguaggio più maturo e più colto, qualcosa dell'agglomerazione e della plasticità guarientesche trapela, mi sembra, persino nel grande affresco mantovano del Pisanello; perchè si assuma l'avvicinamento, s'intende, nel senso di indicazione, non di coincidenza puntuale. Ma si può richiamare che, proprio nella Sala Nova del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, Guariento aveva dipinto non solo il Paradiso, ma anche, almeno secondo Francesco Sansovino, la storia della Guerra di Spoleto; tema che per il Pisanello dovette essere di interesse particolarissimo; e si può immaginare facilmente Guariento avesse risolto in una serie di episodii, di gruppi, di grovigli di duellanti; forme di sommaria, ma forte, plasticità, entro uno "spazio" impraticabile.

Tornando all'affresco della tomba Brenzoni in S. Fermo s'è già accennato alla data probabile della sua esecuzione. Il monumento funebre di Nicolò Brenzoni, morto nel 1422, fu eretto dallo scultore Nanni di Bartolo, detto il Rosso fiorentino (uno dei molti artisti toscani operosi tra noi a Venezia e anche qui a Padova nei primi decenni del '400, prima dell'arrivo di Donatello) tra il 1423 e il '24, secondo alcuni; tra il 1424 e '26, secondo la precisazione più probabile, d'altri; non certo nell'intervallo fra il 1435 e il '40, come aveva proposto il Biadego. La pittura del Pisanello si inserisce nel complesso scultoreo e lo completa, onde non c'è dubbio ch'essa sia press' a poco contemporanea ad esso: diciamo dunque, come quasi sicura, ch'essa fu eseguita intorno al 1426: certo non dopo quest'anno.

Era una grande composizione pittorica, che si svolgeva tutt'intorno al baldacchino, che lo scultore aveva posto - seguendo in questo la tradizione ancora medioevale; mentre nella parte figurale con la Resurrezione di Cristo, s'era espresso in termini rinascimentali - a coprire l'urna funeraria; ma essa ha purtroppo subito danni gravissimi: tutta la fascia inferiore, circa un terzo dell'intera decorazione, è scomparso, completamente distrutto nel secolo scorso; la fascia superiore (circa un altro terzo) è in rovina, con zone perdute, altre abrase e quasi illeggibili: rimane in condizioni abbastanza buone la fascia centrale, considerata, non so con quanta ragione, la più importante (forse perchè contiene la scena più consistente dal punto di vista iconografico dell'Annunciazione). Un'idea della composizione dell'intero affresco ci è stata tuttavia tramandata, molto schematicamente da un'incisione di Pietro Nanin, del 1864. Da essa appare che il Pisanello aveva tramato questa su vasta e complessa immagine come una sorta di grande traliccio gotico con un disegno quasi da cattedrale e insieme da roseto, memore ancora di Stefano: con una accentuazione di realismo meraviglioso, ed eccezionale anche per il Pisanello; con una libertà giovanile di fantasia da far pensare ancora una volta - fatte le debite differenze di cultura pittorica, s'intende - ad un Matisse. Infatti, a far da sfondo all'intera composizione, l'artista aveva finto, del tutto irrazionalmente, un grande drappo di damasco purpureo, tra punto di grandi stelle o (Coletti) soli raggianti d'oro; e contro questa stoffa appesa aveva elevato una sorta di graticciata di canne intessute di fronde e di fiori come un chiostro di giardino romantico; ed era questa griglia che s'articolava e s'apriva in forme architettoniche: una grande nicchia al centro faceva da nicchia alle statue del fastigio scolpito del mo

numento, ai lati due pinnacoli o edicole contenevano - e in parte ancora contengono - due figure di santi: S. Giorgio a sinistra e S. Michele a destra; ancora abbastanza leggibili, specialmente il S. Michele: una delle forme più squisite che l'artista abbia creato, e delle più schiettamente pisanelliane (così a lungo inseguita, accarezzata nei disegni e a sua volta preludente il S. Giorgio dell'affresco di S. Anastasia). Sono figure tenute al limite dell'incorporeo, partecipi della stessa irreale sostanza pittorica del graticcio fiorito e profilato d'oro nel quale s'innestano; della stessa quasi incredibile levità delle nicchie e guglie e crociere fatte anch'esse di canne verdigialle e rese ancor più fantastiche dall'oro: creature tutte di fantasia, vestite d'armature d'argento, che in origine, prima della rovina, dovevano porre un accordo estremamente difficile e prezioso: il fioco bagliore dell'argento laminato, d'un timbro più delicato e più raffinato ancora di quello dell'oro contro il fondo oscillante tra i due toni dominanti del rosso e del verde. E son figure chiuse entro quella perfetta sintesi lineare, di cui già notammo le avvisaglie nella Madonna della Quaglia: derivata da Stefano, ma portata ad una fermezza ad un equilibrio che furono soltanto del Pisanello, e ritroveremo nei meravigliosi, impeccabili giochi di rapporti tra linee e volumi, tra figure e campo e cornice, che fanno delle medaglie pisanelliane le opere più perfette, in questo genere, che la storia dell'arte conosca: più coerenti linguisticamente, non soltanto di quante creerà poi il Rinascimento, facendo di esse dei rilievi di "grande" scultura volumetrica e prospettica soltanto ridotti alla scala minima della medaglia; ma anche di quante aveva creato l'antichità greca: mirabili certo, ma non prive anch'esse di una mescolanza plastica, che va oltre, travalica il filo di rasoio sul quale si muove il singolare equilibrio della forma pisanelliana. Anche in questo affresco giovanile (si vegga p. es. la figura, specie la testa meglio conservata del S. Michele) l'equilibrio tra il disegno - profilo falcato delle ali raccolte che racchiudono la figura in una curva continua che s'annoda in alto nell'aureola e nell'onda simmetrica dei capelli biondissimi, che, col vibrare serpentino delle loro onde riprendono il ritmo, lo fanno più fitto e frequente, come un arpeggio - e il colore il cui significato plastico è portato fino a quel preciso limite oltre il quale si imporrebbe prevaricando, sulla trama lineare: si osservi come è composto per esempio il viso del S. Michele, a gradazione infinitesime di rosa leggerissimo, modulato così discretamente che non dà ombra: un soffio delicato che modula appena la superficie. Qui s'afferma anche per la prima volta

il tipo fisico particolare delle figure virili del Pisanello (anche se può rammentare alla lontana taluno di Gentile da Fabriano e soprattutto - ma a ben diverso livello plastico - di Michele Giambono): un tipo che è stato definito "orientale", faccia larga, occhi allungati quasi a mandorla, naso leggermente camuso, bocca piccola imbronciata, che talora lascia intravedere i denti, con espressione quasi crudele. Da un punto di vista del contenuto, del mondo culturale che suggerisce il repertorio delle figure pisanelliane, è chiaro secondo me che la scelta di un tipo siffatto rientra nel gusto per lo strano e l'esotico, caratteristico di quella "dimensione dell'avventura" dei poemi cavallereschi tardo gotici, tutti tramati appunto su avventure di cavalieri erranti in luoghi lontani e misteriosi, che è, come vedremo, la dimensione fondamentale del mondo poetico del Pisanello: in quell'andare errando s'incontrano figure e forme strane, e, s'intende anch'esse d'aspetto vagamente orientale. Ma più addentro, ciò che determina la preferenza per i tipi siffatti è, ritengo, come sempre del resto nei veri e grandi artisti, una ragione figurativa: è insomma in parole povere un'esigenza di stile quella che finisce col modellare anche i tipi fisici. Quelle zazzere di capelli, ondulate, serpentine, sono, come s'è detto, un arpeggio lineare, mentre il loro colore biondissimo, ha appunto quel timbro che, mentre consente di porli in essere come forma, mantiene, per la sua tenuità, alle linee, tutto il loro valore grafico e ritmico. Così gli occhi allungati consentono di riprendere, per assonanza, l'andamento ondante dei profili; i nasi sono piccoli e schiacciati per non costituire un risalto plasticamente troppo accentuato; le facce sono larghe per la stessa ragione, soprattutto perchè quel soffio di colore quasi senza chiaroscuro che le modella con una così preziosa tenuità, possa avere il suo valore, che risulterebbe senza dubbio compromesso da volti eventualmente più taglienti quindi più accusati nella sintesi volumetrica dallo scorcio.

Nell'Annunciazione di S. Fermo il Pisanello ha raggiunto la propria maturità linguistica. Partito, come s'è visto, da Stefano, ha salvato, di questo, la forza e la delicatezza sintattiche della linea ma, in qualche modo, per riallacciarla alla monumentalità di Altichiero; recuperando di questi la dimensione ampiamente misurata e ritmica. Onde mi pare di poter consentire alle conclusioni del compianto amico Coletti, che, se si ammette che il Pisanello "dopo le sue prime varie esperienze ... lombarde, veronesi e marchigiane, abbia potuto chiarire ed irrobustire di più saldi nessi or

ganici la sua visione ... quando in un ambiente dove avevano particolare efficacia gli esempi dell'arte frizzante e popolare di Tomaso da Modena, dell'arte quasi classicamente larga e pacata di Altichiero e di Avanzo, si potrebbe meglio comprendere lo sviluppo e coglierne l'intimo valore".

S'intende, che nemmeno questo basterebbe, e che ci lascerebbe ancora nella preistoria dell'arte del Pisanello. Per cercare di penetrare una poesia, non basta aver appurato qual sia il lessico e neppure la grammatica o la sintassi che il poeta accoglie. Dalla filologia alla critica e alla storia vi è, come diceva il povero Omodeo, un salto di dimensione; per ravvisare le strutture della poetica pisanelliana è necessario l'esame delle strutture culturali e spirituali in cui essa si muove, e al nostro discorso giovano quindi ora altre categorie, che posson portare le astrazioni filologiche al momento concretamente storiografico. La nostra indagine dovrà perciò riallacciarsi a quanto ho cercato di chiarire altri anni nelle lezioni per es. sulla cattedrale gotica, e scendere ad indagare come detta struttura dell'alto gotico si trapassi in quello del gotico fiorito e cortese: come insomma dalla temperie d'una festa insieme religiosa e regale della struttura e delle vetrate della cattedrale di Sigieri di St. Denis, si passi a quella che ho chiamata la dimensione dell'avventura - anzi dell'avanture, tipica del romanzo cortese e di questa pittura.

In quella dimensione appunto da romanzo cortese e cavalleresco visse e svolse le sue ricerche pittoriche Pisanello; egli in realtà ^{non} ne conobbe veramente altra. Già ho ricordato che, dopo l'affresco con L'Annunciazione sulla tomba Brenzoni in S. Fermo, intorno al 1426 ci mancano per quattro o cinque anni notizie dell'artista, finchè non lo ritroviamo nel 1431 a Roma. Il Degenhart (1945), che è il più deciso assertore della "simbiosi" del veronese con Gentile da Fabriano, osserva a questo proposito: "poichè dal 1426 in poi non abbiamo alcuna notizia sulla residenza di Pisanello, ci sembra assai verosimile che egli, vivo ancora Gentile, dalla trentina in poi abbia collaborato colà con lui e dopo la sua morte (nel 1428) ne abbia continuato le pitture senza interruzioni. Il fatto stesso che Pisanello abbia ereditato a Roma gli arnesi di Gentile, denota che egli lavorava colà già nel 1428". Ma abbiamo visto anche come questa ipotesi non abbia elementi solidi sui quali sostenersi.

Pisanello sappiamo, fu chiamato a Roma per completarvi il ciclo di affreschi iniziato dal Gentile, in S. Giovanni Laterano. Il tema erano storie di S. Giovanni Battista. La pittura è completamente perduta (distrutta dal Borromini) ma, a ricordarci l'opera pisanelliana, sono alcuni disegni, o studi pre

paratori, i quali trattano appunto di storie del Battista. Uno, appena un'idea buttata giù con rapidità, della predica del Percursore, è al Louvre, gli altri due portati più innanzi, mostrano: lo stesso motivo quello della raccolta Königs a Rotterdam, è l'altro che è pure al Louvre, il Battesimo di Gesù. In questi due ultimi appare abbastanza evidente l'azione che il soggiorno romano dovette avere sull'artista: l'esperienza dell'antico, che già vedemmo ispirargli parecchie notazioni grafiche dai bassorilievi e da altre culture classiche (es. Cd. Vallardi 2397; fogli Königs; degli Uffizi, due all'Ambrosiana ecc.) lo porta ad approfondire la resa plastica della forma attraverso un chiaroscuro più fitto e più articolato (ciò che gli servirà parecchio per l'esecuzione delle medaglie); inoltre, l'osservazione soprattutto di bassorilievi (alcuni dei quali identificati dal Robert nel suo libro sugli antichi sarcofagi, del 1919) vale ad introdurre nell'opera sua un rapporto in qualche modo diverso tra le figure e il fondo. Non è che, come taluno ha creduto di vedere, il Pisanello diventi un prospettico, e nemmeno che le sue figure si muovano con indipendenza rispetto al fondo: la struttura del suo spazio rimane, sempre gotica, cioè si risolve in superficie: soltanto, si ha l'impressione che vi siano ora due piani, a due gradi di profondità, i quali scorrono, per così dire, l'uno sull'altro. E insomma sembra che il Pisanello accolga quel "principio" che Alois Riegl denominò del "piano tattile", di fondo, sul quale si misurano le figure di primo piano; considerandolo caratteristico non dell'arte dell'Antichità globalmente intesa, ma peculiarmente dell'arte greca.

Codesta struttura del quadro comunque si ritrova, in maniera del tutto evidente, nell'opera considerata fino a ieri la più significativa, tra quante ci siano rimaste della piena maturità del Pisanello: l'affresco con S. Giorgio e la Principessa in S. Anastasia di Verona. Ho già riferito se ben ricordo, le ipotesi cronologiche avanzate al riguardo questa pittura, che è firmata (Pisanus pinxit) ma non datata né altrimenti documentata: la cui esecuzione sarebbe da porre per il Brenzoni tra il 1429 e il '30; per l'Arslan dopo il 1445; ma per tutti praticamente gli altri studiosi tra il 1433 e il '38: cito per tutti il Degenhart, che giudica gli affreschi "dipinti quando il Pisanello nel 1433, come è documentato, aveva fatto ritorno a Verona per rimanervi fino al 1438 con interruzioni occasionali". E sembra anche a me sia da escludere la data troppo arretrata del Brenzoni, perchè non è facile pensare che questo affresco sia anteriore all'esperienza romana, visto che vi dominano appieno lo "spazio a bassorilievo": e l'accentuata plasticità della forma che da quest'esperienza derivano; inoltre pare in discutibile che l'artista abbia veduto anche pitture fiorentine specie di Paolo Uccello (ma non certo come qualche critico

ha supposto le tavole della Battaglia di S. Romano, oggi disperse tra il Louvre, gli Uffizi e la Galleria Nazionale di Londra, perchè dipinte con ogni probabilità tra il '56 e il '60, certo dopo la morte del Pisanello. Avrà visto invece i primo affreschi di Paolo nel Chiostro Verde di S. Maria Novella: intorno al 1431. Sembra se ne sia ricordato qui nell'intonazione generale quasi monocroma, se ciò non è dovuto a deperimento. Ma colgo l'occasione di avvertire che i rapporti, spesso notati, tra Antonio Pisano e Paolo di Dono vanno piuttosto invertiti rispetto a quanto più comunemente si pensi - come del resto ha notato anche il Coletti - se non altro, per ragioni cronologiche).

In S. Anastasia, Pisanello aveva decorato, possiamo credere quasi interamente, la Cappella Pellegrini: il Vasari nelle Vite (seconda ediz.) ricorda che nell'interno egli aveva dipinto "un santo Eustachio", che fa carezze ad un cane pezzato di tanè, et bianco" e, di fronte "un San Giorgio armato d'armi bianche, fatte d'argento ... il quale ... dopo aver morto il dragone, volendo rimettere la spada nel fodero, ... fa ciò con tanta grazia, et con sì bella maniera, che non si può vedere meglio". Le pitture dentro la Cappella sono completamente perdute: di quelle di "fronte", rimane soltanto un largo frammento anch'esso in condizioni tutt'altro che perfette (pare a seguito di infiltrazioni d'acqua avvenute sulla fine del secolo passato); molto scaduto nei colori, così da essere ridotto quasi ad un grande monocromo, con prevalenza di verdi, e assai lacunoso nella parte sinistra. Anch'esso del resto è stato staccato dal muro e trasportato su tela.

La scena rappresentata non è evidentemente quella descritta dal Vasari (la quale doveva trovarsi dal lato opposto dell'arco d'entrata della cappella, quest'arco, si vede, intaglia l'angolo sinistro in basso del riquadro Salvatori): se in quel pannello si vedeva l'ultimo atto per così dire, della vicenda (S. Giorgio che rinfodera la spada dopo aver ucciso il drago) qui ne vediamo il prologo: S. Giorgio che sotto lo sguardo della principessa, e dei cavalieri, sta infilando il piede nella staffa per montare in arcione e dar battaglia al terribile mostro.

La critica solitamente si sofferma a rilevare i particolari innumerevoli, di cui questa pittura è zeppa, anzi stipata. Pisanello li ha ricercati, studiati ad uno ad uno, lungamente - come provano i molti disegni che si possono connettere a questa pittura. Particolari dei volti: della Principessa, dei cavalieri, specie dei "calmucchi", dei cavalli, dei cani, degli impiccati, del paesaggio, della architettura.

Si sottolinea poi la curiosa, quasi totale apatia, e la mancanza di movimento, di dramma, in una scena che pur dovrebbe essere piena di pathos, di ansia, e di agitazione. S. Giorgio,

che sta per arrischiare la vita in un duello inaudito, per di più non contro un altro cavaliere ma contro un mostro terrificante, si muove con lentezza, e non sembra preoccupato: ha un'espressione assente, quasi sopra pensiero; la principessa, per la quale la vita del cavaliere, e la stessa propria vita, è in gioco mortale, se ne sta immobile a far ammirare il proprio profilo - oltre che la propria veste -; gli astanti guardano anch'essi di qua e di là come se non fosse il fatto loro; e intorno, tutti gli animali e tutte le cose stanno, assenti: non partecipano al dramma: ci sono, e basta.

Pensate all'espressività quasi frenetica, quasi convulsa, che agita la rappresentazione di questa vicenda nelle pitture del Cinquecento e, più ancora, in quella barocca. Qui invece si sta sognando. È significativo del resto che il Pisanello, in questo suo "raccontare" abbia scelto i momenti "sospensivi" della prima e del poi: San Giorgio che si prepara al duello; San Giorgio che ha duellato, ha vinto e rinfodera la spada; non abbiamo notizia, ed è improbabile, che egli avesse dipinto il momento cruciale, il più significativo del dramma: quello dello scontro col drago.

Ma conviene che di quest'opera fondamentale - quella su cui fino a ieri s'è fondata, fo per dire, per nove decimi la nostra conoscenza del pittore - io vi riferisca più in esteso qualche precisione di alcuni dei critici più impegnati nella res poetica. R. Longhi: "Il Pisanello si involge anche lui in questa rappresentazione rallentata delle cose, rappresentazione propria dei fogli d'album, incollati l'uno presso l'altro". Coletti, dopo aver notato che l'aria di "assenza" non è negatrice di dramma, anzi è "affermazione di una maggiore unità, di un interesse rivolto più che al fragore dell'azione agli intimi valori dello spirito, ricchi di sfumature sentimentali...." aggiunge tuttavia che talvolta "il pittore sembra essersi sviato dietro gli allettamenti di una curiosità un po' superficiale" il che non diminuisce però il "lirismo" del Pisanello che "nasce da un acume di osservazione straordinariamente penetrante e perspicace, si nutre di una diligente preparazione culturale, si irrobustisce in una rielaborazione dei motivi perseguita con singolare pazienza": è un processo per il quale "l'immagine (colta dal vero) si va poco a poco purificando di ogni scoria di "sensazione" e trova una conclusione unicamente spirituale, interamente mediata in una superiore armonia"; e, quanto alla struttura linguistica: "la linea si sente ... come legame essenziale del tessuto cromatico, anzi come fondamento della composizione; in esso tenuta viva e pulsante; ma non mai isolabile come contorno autonomo, come "cloison". Per queste suture operate dalla linea, il mondo pisanelliano si configura come un'articolazione di superfici..." Pallucchini: "non c'è dubbio, una ricerca almeno empirica di terza dimensione, cioè

di spazio plastico non manca" la composizione "assomma in una continuità spettacolare episodi che si possono isolare nella loro prodigiosa minuzia analitica del particolare, dove non manca la ricerca di una certa spazialità, risolta per motivi giustapposti". Infine Magagnato aggiunge una nota nuova, di sapore "cosmico". Egli (catalogo p. 94) scrive a proposito di questa pittura: (Pisanello) "svolge dal filone ineshausto del naturalismo medioevale quell'immagine cosmica che è il dono assoluto della sua poesia; le cose, gli animali e le persone, meglio gli organismi, sono l'oggetto della sua creazione. Quasi per un perduto furore di approfondire ogni singolo plesso vitale egli sembra immemore di quelle misure d'ordine e di struttura che regolano la visione architettonica rinascimentale: non a caso le torri, i palazzi, le case, le guglie dello sfondo emergono in questo affresco da un impennato orizzonte fuori d'ogni principio prospettico; nel teatro del mondo il suo occhio non scorre felice e sciolto, né si fissa in una classica contemplazione, ma penetra indagatore e accanito; gli impiccati, i fossili, i ritratti sono simboli di questo suo interesse per ogni immagine di vita - o di morte che in questo caso è lo stesso - ove ci sia da scoprire una vibrazione, una nervatura caratteristica del cosmo".

Forse tuttavia codesti caratteri, insieme di contenuto e di forma, descrittivi e linguistici, apparentemente contraddittorii (per es. l'acutezza e la precisione delle riproduzioni di figure singole, e insieme la loro "assenza", la tenuità della loro sostanza plastica, la mancanza di uno "spazio" in cui possano respirare e vivere e così via: caratteri sottolineati da tutti i critici) avrebbero avuto una "spiegazione" più organica - o, a meglio dire, un superamento della contraddizione ed una riduzione ad unità - se s'avesse considerato più attentamente quanto già dissi: che cioè le opere del Pisanello sono romanzi cavallereschi, romanzi cortesi "raccontati" in pittura.

Ciò è piuttosto ovvio e può sembrare banale; non lo è tuttavia, se, invece di accontentarci di enunciarlo, tentiamo di penetrarlo, cioè di darci ragione di quella che è propriamente la struttura, semantica e insieme linguistica e poetica del romanzo cavalleresco.

Frattanto la dimensione del romanzo è quella del mistero, dell'incanto; il "paesaggio" coi suoi castelli la foretsa coi suoi animali ecc. appartengono ad un paese di favola: non hanno, e non possono avere una consistenza plastica, volumetrica, spaziale, senza tradire questo carattere: in una favola non si può, non si deve determinare l'esatta posizione geografica dei luoghi o delle cose, perchè se ne farebbe una terra conosciuta, non evocata o favoleggiata. Così, in una fiaba, non deve essere precisato oltre un certo limite chi sono i per

sonaggi e quel che fanno, come si farebbe in una descrizione realistica. E' infatti carattere delle fiabe che le immagini, vi appaiano, come sorgessero dal nulla: tutto il loro valore, tutto il loro significato sta precisamente, nel loro apparire. E non è affatto contraddittorio ch'esse siano così evidenti, co sì precise: anzi, debbono esserlo, altrimenti perderebbero pro prio quel loro valore, che interamente le risolve, di appari zioni; e nè meno è contraddittorio (anzi obbedisce alla logica della fiaba, per così dire) che le singole immagini risultino così slegate, da sembrare che siano ciascuna per sè, assenti, quasi senza rapporto reciproco e con l'"ambiente". Ciò che ap pate d'un tratto e vale in quanto appare, non può avere un le- game razionale con un ambiente di spazio misurabile e percorri bile, o con un prima ed un poi intesi come concatenazione ne- cessaria di un tempo formato nella sua totalità di durata. Non meraviglia dunque che questa splendida fiaba dipinta da Pi sanello e strutturata come un romanzo cavalleresco, sia compo- sta da una serie di immagini allineate, quasi indipendenti l'una dall'altra, ciascuna delle quali tuttavia è veduta con la ful- minea acutezza dell'apparizione. Tale struttura insieme seman tica e linguistica è tipicamente gotico-medievale (fondamental mente paratattica) e non è certo limitata alle arti figurative. L'ha per es. notata molto bene l'Auerbach (Mimesis 1956) nel le Chansons de geste, anche nella più matura, la Chanson de Roland. Nella Chanson de Roland - scrive - tutto è più compat- to (rispetto alla Chanson d'Alexis), il nesso è più marcato; il singolo quadro ogni tanto è più movimentato, ma la tecnica della rappresentazione - e ciò significa più di un puro procedimento tecnico, perchè racchiude in sè quell'idea della struttura che il poeta e gli ascoltatori attribuiscono all'azione - è sempre la stessa: un allinearsi di quadri indipendenti. Nella Chanson de Roland gli spazi intermedi ogni tanto non sono così vuoti e piatti; vi si inserisce il paesaggio, si vedono o si sentono cavalcare gli eserciti attraverso valli e dirupi; i fatti ven- gono però accostati, cosicchè ogni volta si formano scene com- pletamente chiuse in sè, esistenti per se stesse... (Ma) l'atti mo scenico con i suoi gesti acquista tanta forza da diventare un modello morale; i vari stadi della storia dell'eroe o del traditore o del santo a tal punto si concretano in gesti, che le scene acquistano il carattere di simboli o figure, anche là dove non è possibile comprovare nessun significato simbolico o figurale". -

Ho già osservato, che questo significato si degrada e si perde al tramonto del Medioevo; quel che rimane tuttavia è cotesta struttura paratattica della composizione, e cotesta evidenza gnòmica delle figure singole, anzi, tali caratteri vengono accentuati con l'affermarsi e col diffondersi del ro- manzo cavalleresco, la cui dimensione è, come già dissi, quel

la dell'avventura.

Anche qui giova il parallelo con opere letterarie, e sono utili le osservazioni fatte in proposito da Auernach. "Il mondo dell'affermazione cavalleresca è un mondo di avventure, non solo nel senso che troviamo in esso una serie quasi ininterrotta di avventure, ma anche nel senso che in esso non ci si imbatte in nulla che non sia il palcoscenico o la preparazione dell'avventura.... La scena della partenza di Calogrenant (un cavaliere fra i protagonisti d'un romanzo di Chétien de Troyes) lo dimostra chiaramente. Egli cavalca tutto il giorno e incontra soltanto il castello destinato alla sua accoglienza; nulla è detto delle condizioni pratiche che rendono possibile l'esistenza di un simile castello in piena solitudine, conciliando la con l'esistenza comune... etc." Il cavaliere infatti afferma la sua virtù affrontando l'avventure, questa forma particolare e strana dell'accadere, che è caratteristica della civiltà cortese al suo tramonto. Questo è un mondo di meraviglie, nel quale al cavaliere si presentano di continuo incontri e pericoli chiamati appunto avantures: essi mancano del tutto di una base concreta, non possono inserirsi in nessun sistema esistente o immaginabile in pratica, si susseguono senza un nesso razionale, in lunghe serie, uno dopo l'altro.

E' ovvio ripeto, che del tutto analogo a questo non è soltanto il contenuto, ma è la stessa struttura formale dell'affresco del Pisanello in St. Anastasia: che allinea in un "ambiente" inaccessibile, l'uno dopo l'altro, episodi figurativi, ciascuno dei quali tuttavia è stato con lungo studio portato a quel punto di precisione visiva, che valga ad affermare il carattere d'incontro imprevisto (avventuroso); dunque, sul piano della visibilità, di apparizione - in cui si risolve infine tutto il suo significato.

Possiamo seguire questi episodi (e più; tra poco, quelli del ciclo cavalleresco di Mantova) ad uno ad uno, nella loro serie: dalla barca, agli astanti disegnati minuziosamente - ma non comunicanti tra loro -, di faccia o di profilo; agli impiccati, che se ne stanno lassù, soli nella loro miseria; ai "proud'hommes" protagonisti: san Giorgio, la Principessa (e i cavalli, visto che sono cavalieri).

Non c'è alcuna ragione di "logica" narrativa, al senso moderno, perchè san Giorgio, per es., sia veduto di faccia e non di profilo, dal momento che sta per montare su un cavallo che è perpendicolare al piano di superficie del quadro; e che il cavallo sia visto da tergo e non di fronte. Né v'è ragione perchè la principessa si veda di profilo e l'altro cavallo di faccia. La "ragione" sta soltanto in questo: che tale è la veduta, che l'artista, dopo prove molteplici (attestate dai diegni) ha raggiunto, come quella che gli è parsa di maggiore

evidenza gnòmica: e dunque che quelle immagini, che pongono in essere con forza ed immediatezza l'evidenza del loro apparire, hanno piena manifestatio, in senso, propriamente, gotico; e insieme accusano la puntualità del loro accadere non solo come segni d'un "racconto", ma come immagini: sicchè il loro carattere di avantures romanzesca trova risposta nel loro carattere - formale - di avantures figurative. Il che si vedrà forse meglio nel ciclo cavalleresco di Mantova.

Frattanto negli anni dell'affresco di S. Anastasia è del mio parere anche un'altra "apparizione" pisanelliana: il prezioso quadretto con la Visione di S. Eustachio della Galleria Nazionale di Londra.

Per verità, la datazione di questa tavola è incerta e controversa: alcuni la considerano opera giovanile (A. Venturi, 1911, tra gli affreschi di S. Fermo e quelli di S. Anastasia) altri invece piuttosto tarda (Degenhart, 1945, dopo la decorazione della cappella Pellegrini). Vi sono tuttavia affinità stilistiche evidenti tra la tavola e l'affresco di S. Anastasia; e v'è inoltre il fatto, che quasi tutti i disegni preparatori del quadro di Londra formano un gruppo unitario con gli studi per l'affresco veronese: anzi alcuni si possono riferire ad entrambe le pitture. Il quadro è ben conservato; ed esprime con intensità forse ancora maggiore il carattere di avventura - di accadimento strano, di incontro impreveduto del cavaliere sul suo cammino per valli e foreste popolate di animali. L'artista ha colto l'attimo dell'impettersi del cavaliere di fronte al miracoloso cervo: fatto sentire, figurativamente, da quello schermo di vuoto interposto di colpo tra i due protagonisti, mentre questi si avvengono con gli occhi: lo sguardo che il cervo specialmente, figge nello sguardo del santo cavaliere ha un'intensità eccezionale, quasi magnetica. E tutto intorno sembra, in quell'attimo, sospendersi, nell'attesa, o nella visione, del miracolo.

E apparizioni sono anche i ritratti del Pisanello, dei quali due soli ci son rimasti, in pittura. L'uno, quello femminile del Louvre, dalla maggior parte dei critici ritenuto ritratto di Ginevra d'Este (anche perchè la fanciulla porta sulle spalle un ramoscello di ginepro) da Degenhart, e ultimamente da Paccagnini, di Margherita Gonzaga, moglie di Lionello. La cosa ha poca importanza; quello che piuttosto importa è notare anzitutto l'ampiezza e la varietà di cultura pittorica dell'artista, aggiornatissimo evidentemente non solo di quanto e come dipingevano i fiorentini (soprattutto Paolo Uccello), ma, ancora più particolarmente, i francesi o franco fiamminghi. E tuttavia senza smentire la sua inconfondibile purezza e intensità ed eleganza di segno (si guardi p. es. la linea del collo dalla nuca alla spalla) tenuto su un crinale tagliente tra campitura piat-

ta e modellato tenuissimo, che ritaglia il nitido profilo contro il fondo verdeazzurro fiorito di garofani, di acquileghe, di farfalle. Di poco più tardi, più imperfettamente conservato, ma più denso di un colore già quasi, si direbbe, veneziano (in ogni caso non senza rapporti con quello degli "stralunati" ferraresi) è l'altro ritratto, di Lionello d'Este, dell'Accademia Carrara di Bergamo. Eseguito probabilmente nel 1441 in gara con Jacopo Bellini, esso attesta, con la sua plasticità leggermente accentuata - ma sempre trattenuta in un disegno d'una nitidezza da cammeo e d'una "astrazione" si direbbe araldica, da blasone - la contemporanea, intensa attività dell'artista nella sottile modellazione delle medaglie.

All'ultimo periodo (del soggiorno napoletano o del "ritorno" mantovano) dell'artista appartiene secondo me la tavoletta con S. Antonio Abate e S. Giorgio della Galleria Nazionale di Londra: la sola firmata, che chiude la brevissima serie delle sue opere pittoriche sicure. E, malgrado sia anche questa ricca di brani di splendida pittura, è anche innegabile vi si noti un certo appesantimento forse senile; ed una certa alterazione nel sottilissimo equilibrio di rapporti cromatici.

Forse nel varcare la metà del secolo che aveva visto nascere ed imporsi la nuova visione artistica, del Rinascimento, anche Pisanello sentì che non poteva rimanere chiuso nel suo mondo di favole cavalleresche, di immagini fastose e gentili, di eleganze cortesi, e qui cercò, nel cielo azzurro digradante in un orizzonte più luminoso, e nella spessa foresta che vi si ritaglia e fa da sfondo alle figure de' due Santi, di accogliere qualcosa di quella prospettiva, che sembrava affascinare ormai tutti i pittori fino a farli quasi uscir di senno. Ma si dovette accorgere ch'egli non poteva abbandonare quello ch'era stato il suo mondo; il mondo della sua vita e della sua fantasia: anche se questo mondo ormai era irrimediabilmente finito.

Finito s'intende, come struttura attuale, concreta della cultura; giacchè il mondo cavalleresco doveva risorgere di là a non molto, come contenuto di altri grandi opere d'arte: dell'Orlando di Ariosto e del Chisciotte di Cervantes, per dir solo le maggiori. Ma in esse risorgeva ironizzato o pateticamente evocato proprio per la sua inattualità e irrealtà; per il contrasto, voglio dire, che sorgeva dal confronto tra le sue forme ormai vuote di senso, e quelle strutture attuali e concrete, della civiltà che erano precisamente quelle che, già ai tempi del Pisanello, fondava, per l'appunto il Rinascimento italiano.

Questa inquietudine forse giova a "spiegare" il carattere incredibilmente cincischiato dell'ultima opera pisaneliana, recentemente riscoperta: tutto riprese, pentimenti,

correzioni etc. e non solo dal punto di vista dell'ideazione figurativa; ma anche da quello della tecnica - che ha fatto di sperare i restauratori, i quali recentemente mi dicevano che forse mai s'erano trovati di fronte ad un "testo" di tali difficoltà e complessità; giacchè si può dire che in esso Pisanello abbia tentato poco meno che tutte le tecniche possibili, creando talora dei grumi, degli ingorghi, degli impasti di materia pittorica forse senza altri esempi nella storia dell'esecuzione d'opere d'arte.-

Per noi, il problema non è di importanza primaria (il che non vuol dire che sia senza importanza): per noi, voglio dire, in veste di critici; cui interessa in primo luogo la struttura insieme figurativa e semantica del testo: il meno possibile corrotto, s'intende (e qui l'operazione della "restituzione del testo" - che non è, beninteso, soltanto tecnica, ma non può far a meno d'essere guidata da una filologia interpretativa - è fondamentale); ma, al limite, che ci mostri quel tanto, almeno, che ci consenta di compiere le nostre analisi ed interpretazioni, di carattere, s'intende, innanzitutto linguistico.

Ma, poichè questo di Mantova è il poema pittorico più cavalleresco, che Pisanello abbia dipinto (o almeno, tra quanto sia arrivato fino a noi) non sarà di troppo ch'io spenda qualche lezione per riassumervi (senza naturalmente invadere il campo di colleghi specialisti di filologia romanza) quanto sappiamo delle fonti letterarie, cui il pittore dovette attingere per la sua composizione, rimasta purtroppo non finita, forse perchè sopravvenne la morte.

Tema generale sono i romanzi arturiani (che non mancavano nelle biblioteche dei signori italiani del tempo, e in particolare in quella dei Gonzaga, come vedremo); erano molto amati, venivano letti e riletti nelle corti, soprattutto dalle dame. Ma si sa ben poco delle circostanze nelle quali si è sviluppata, a mezzo del secolo XII, quella che i contafiabe hanno denominato la matière de Bretagne.

Alla cui costruzione intervengono certo dei prestiti dell'antichità, da una mitologia classica deformata, ma anche delle leggende orientali e tutto un senso dell'avventura e dell'amore, al quale soprattutto - secondo me almeno - non è estranea l'influenza araba. Essa contribuisce al formarsi di quello che s'è definito lo "spirito cortese". E' noto quale nuova etica, quale civiltà singolare - ma che avrà lungo sviluppo in Occidente - si abbozzino agli inizi del XII secolo in Linguadoca e presso i trovatori provenzali; e, parallelamente, da quale particolar moda (attestato soprattutto dalla scultura) nella Francia del nord avvenga una fioritura artistica che è stata de

finita - non del tutto propriamente tuttavia - una quasi Rinascenza. I primi romanzi bretoni non finiscono di offrire, ai nostri occhi, un contrasto significativo tra la loro materia spesso brutale e il loro spirito di galanteria, di sottomissione assoluta al buon volere della dama, di leggera ironia che rettifica con una sfumatura scettica il rude contorno del racconto antico. Tutto assieme in verità - e questa prima spiritualizzazione apre la via alla seconda fase, di cristianizzazione, di queste vecchie e in parte precristiane od extra cristiane leggende - come se gli uomini cercassero, nella fase declinante del Medioevo, di affrontare, in quelle avventure, magiche e notturne, gli istinti malvagi ed aberranti, le forze più torbide dell'inconscio. Una sorta di catarsi storica; e forse ciò che fa dei migliori romanzi bretoni delle opere originali.

Non ci è data la minima "ragione", per cui avvengono quelle strane avventure. Non ci è nemmeno spiegato che cos'era, per es., questo Graal; che cos'era quella sorta di iniziazione, alla quale per esempio Perceval si rifiutava. E in realtà nemmeno noi, oggi, lo sappiamo. In ogni caso, è certo che Chrétien de Troyes che ne fu il maggiore poeta non aveva inventato lui questa grandiosa avventura tutta gremita di infinite avventure minori, che fu la ricerca del Graal. Un graal è un vaso, o piuttosto un grande piatto cavo. La parola è attestata in diversa forma in numerosi dialetti francesi. Ma un graal non è il Graal. Al di là dell'enigma di una parola che sembra, cosa curiosa, aver imbarazzato in questo uso gli stessi contemporanei di Chrétien - giacchè alcuni cercheranno di giustificarlo con delle etimologie fantasiose - vi è l'enigma di questo oggetto, che appare per un istante in un castello sconosciuto. D'ora in poi, piuttosto che un mito del Graal, esisterà un mistero del Graal. Tristano, l'eroe principale dell'affresco di Pisanello, sarà un personaggio di questo mistero; anzi, come vedremo, il personaggio forse più amato almeno nelle corti italiane. In queste, com'è del resto comprensibile vista la struttura di tutta la civiltà italiana del Medioevo, gli elementi più misteriosi, più fiabeschi, più irrazionali (se vogliamo usare questo termine) di tutto l'epos della materia di Bretagna vengono progressivamente lasciati cadere: con un procedimento parallelo a quello che notiamo nelle arti figurative, particolarmente nella pittura. E' difficile infatti non credere che quei misteri non siano di origine celtica. Forse non tutto il racconto organizzato nella narrazione di un unico grande mito, ma i singoli temi: quello del Graal, della Lancia che sanguina, del Re pescatore, dovettero preesistere nella mitologia irlandese; così come certe stilizzazioni, deformazioni arbitrarie delle figure animalesche ed anche umane che permangono nel "Medioevo fantastico" studiato soprattutto dal Baltrusaitis, certe contaminazioni, certi vi-

luppi, hanno la loro radice nella stralunata pittura - e scultura - irlandesi.

Ancora una parola, per indicare almeno la traccia del cammino che porta, lungo i secoli del Medioevo, fino al romanzo pittorico di Pisanello. Anche ⁱⁿ questo cammino, l'opera di Chrétien de Troyes ha un'importanza fondamentale. Chrétien fu uno degli spiriti più profani del medio evo. Egli amava quei racconti per ciò ch'essi offrivano alla sua immaginazione di divertenti fiabe, di avventure romantiche e di cose da narrare. Se si poneva delle questioni più gravi, esse riguardavano la società umana, le sue leggi, il suo equilibrio, la sua morale. Egli comincia a manipolare le immagini più pericolose del patrimonio mitico senza aver l'aria di dubitare che sono gravi di terrori atavici e di pericoli. Immagini di sangue, che in lui non risvegliano né il ricordo delle paure e dei delitti, né la speranza cristiana della Croce, ma il solo piacere del colore vermiglio, splendente sull'armatura d'un cavaliere nel pieno del torneo, o il gusto delle analogie che un simbolismo sottile discopre tra il sangue e la rosa.

A noi interessa stabilire, il carattere determinante, specie per il seguito che avrà nelle corti italiane, questa "svolta" che porta il nome di Chrétien de Troyes, questo momento nel quale la morale ebbe il disopra sulla spiritualità cristiana, e quando la società cortese si preoccupò di stabilire l'armonia d'una civiltà tutta terrestre, piuttosto che d'orientare la vita degli uomini secondo le esigenze della salvezza e le speranze intemporeali. Le influenze provenzali, fortissime nell'entourage della regina Eleonora e delle sue figlie, civilizzarono rapidamente il nord della Francia; ma Chrétien e i suoi lettori non conservano, nel messaggio dei Trovadori, che dissimula la poesia ambigua dei Languedochiani, che dei valori profani. Il paradosso dell'"amore puro" e del culto della donna s'attenua, fino a divenire il gioco disinvolto della cortesia. Chi volesse proseguire in questa indagine "letteraria", troverebbe naturalmente che, dopo la umanizzazione - per così dire - di Chrétien de Troyes, la cui attenzione è tutta rivolta all'uomo ed al suo comportamento, vi fu una riscossa della Chiesa, rinnovata dietro l'impulso potente di un san Bernardo, allarmata di vedere le corti di Parigi e di Champagne elaborare in tal modo una civiltà puramente "umanista". Dopo la repressione brutale anzi lo sterminio degli eretici di Linguadoca, bisognava lottare, con altre armi, contro i loro discepoli più frivoli del nord. Cavalleria e cortesia, feudalismo e culto dell'amore romantico, s'erano espressi e confrontati nei romanzi della Tavola Rotonda. Allo scopo di ricristianizzare (a loro modo) una società che si allontanava dalla fede, si tentò, a varie riprese, di forzare le leggende in voga a significati religiosi. Per ristabilire, com'è stato sempre ed è pratica di ogni casta sacerdotale, una gerarchia, essi si impadronirono di quelle fi

gure che seducevano l'immaginazione del tempo. I tentativi degni di menzione da parte dello storico furono soprattutto due: quello di Robert de Boron, che nel suo Roman de l'Estoire dou Graal, cercò di sottolineare i rapporti che legano la storia umana e i suoi accadimenti all'Incarnazione ed alla Redenzione; e quello della Queste del Saint-Graal, che tentò di sublimare, per così dire, le due etiche umane dell'eroismo e dell'amore, dimostrando che un'etica della salvezza e della contemplazione le trascende. I temi di quegli antichi romanzi venivano reinterpretati secondo il simbolismo cristiano: il loro mistero non era più fatto di timori pagani, ma veniva orientato verso l'avvento d'una cristianità indirizzata alla "grande crociata" e, sul piano spirituale, sollevata dalla speranza di approdare alle rive della Gerusalemme celeste.

Questa fase è molto importante, e ci può dar ragione, per es., della presenza di pitture rappresentanti gesta cavalleresche, e di personaggi del ciclo di Artù e della Tavola rotonda, anche in conventi e persino in chiese - come per citare un solo esempio a noi, quello dell'abbazia di Sesto al Reghena -. Ma al tramonto del Medioevo, i romanzi cavallereschi hanno superato questa fase e sono in qualche modo ritornati al loro significato d'origine, voglio dire a quello di Chrétien de Troyes, che era ancora privo, o quasi, di contaminazioni religiose. Sono, propriamente, dei romanzi profondamente umani, quasi senza nulla di mistero o di religioso; e non è senza significato che, tra quelle di tutti i cavalieri della Tavola Rotonda, siano le vicende, ambedue tragiche infine, dei due proud'hommes più caratterizzati, per questo lato, ad essere favorite allora, specialmente nelle corti italiane: Lancillotto e Tristano. Lancillotto, il cui libro è galeotto per Paolo e Francesca da Rimini ("noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancillotto, come amor lo strinse"): al quale, appunto per la sua passione per Ginevra, moglie di re Artù, sarà vietata per sempre la suprema avventura, quella della conquista del santo Graal; e Tristano anch'egli amante della donna d'un altro, re Marco; destinato con essa ad una fine tragica. Son due adulteri, ed anche in questo forse, possiamo vedere una qualche ascendenza araba. Il tema dell'adulterio infatti è particolarmente trattato dalla poesia araba, nel quale ha lo stesso significato della libertà incoercibile, dell'ineluttabilità e della tragicità dell'amore, che non ammette costrizioni. E' forse superfluo che aggiunga, che è questo amore difficile, contrastato, rubato, pericoloso quello che da allora in poi diverrà argomento preferito del romanzo vero e proprio, fino ai nostri giorni si può dire. Il racconto di un amore "normale", tranquillo, legittimo, incontrastato, non è interessante, non fa romanzo; alla fine diventa noioso. Perché vi sia romanzo (e gli Arabi lo avevano ben capito) bisogna che intervengano delle difficoltà, per cui l'amore si trasforma in passione. E così possiamo dire, legittimamente,

che le vicende di Ginevra o Isotta o di Francesca da Rimini, e via enumerando, sono infine le stesse vicende dei grandi romanzi d'amore dell'Ottocento; di Emma Bovary, per esempio, o di Anna Karenina. Non sorprende, che nelle corti, soprattutto italiane, al tramonto del Medioevo, del grande ciclo del Graal, le storie più lette e più amate non siano quelle dei cavalieri in certo senso più importanti, come il "puro folle" Parsifal, per es., o il castissimo Galahad, il quale non toccò, e, pare, nemmeno desiderò donna per tutta la sua vita, e perciò gli fu concesso di penetrare il mistero del santo Graal. Sono invece quelle dei cavalieri più umani, travolti da passioni difficili e tragiche: sono, per l'appunto, Lancillotto, e, specialmente Tristano. I cui dolenti romanzi dovettero esaltare e far pian gere soprattutto molte dame, se pensiamo anche in quali condizioni esse vivevano. Sposate il più delle volte al di fuori, ed anche contro la loro volontà, per ragioni estranee al loro sentimento, ad uomini spesso molto più vecchi di loro, o addirittura deformi, come Gianciotto, e costrette a vivere, riverite certo, ma recluse nei loro palazzi e castelli: la lettura di quelle storie d'amore, nelle quali idealmente e sentimentalmente si identificavano, doveva farle sognare: era una via di evasione, forse la sola che fosse loro permessa.

Ma, per chiudere questo excursus non inutile - se non altro perchè costituisce a spiegarci la scelta dell'argomento dell'affresco di Pisanello nel palazzo ducale di Mantova - gioverà dica qualcosa della struttura del romanzo cavalleresco tardo-gotico: - che poi è anche, tradotta in linguaggio pittorico, la struttura dell'affresco pisanelliano.-

Il racconto è costruito sulla tensione tra due "logiche": la narrativa e la rituale, o, se si vuole, la profana e la religiosa. Si possono rilevare tutt'e due già ad apertura di discorso: le prove, gli ostacoli che incontrano i cavalieri, pertengono ad una logica narrativa abituale. Nell'affresco di Pisanello ciò costituisce un antefatto; ma, nell'episodio scelto come gnomico - la grande battaglia - si fa valere un'altra "logica", che possiamo chiamare rituale. La rappresentazione appare spezzettata in episodi singoli, che sono dei tòpoi, in qualche maniera avulsi ^{dal} decorso temporale, consequenziale, del racconto. Ma restiamo, per ora, nell'analisi del testo letterario.

Qui, l'articolazione di queste due logiche dipende da due concezioni contrarie del tempo. La logica narrativa implica, idealmente, una temporalità che si potrebbe qualificare come quella del "presente perpetuo". Il tempo è costituito qui dall'incatenarsi di innumerevoli istanze del discorso: ora, queste definiscono l'idea stessa del presente. Si parla ad ogni momento dell'avvenimento che si produce durante l'atto stesso della parola: vi è un parallelismo perfetto tra la se-

rie degli avvenimenti di cui si parla e la serie delle istanze del discorso. Il discorso non è mai in ritardo, e non è mai in anticipo, su ciò ch'esso evoca (e questo risulta ancora più evidente nella pittura: il combattimento, e i singoli "duelli" nei quali si frantuma, non hanno passato né futuro). In ogni momento, i personaggi vivono nel presente, e soltanto nel presente: non vi è una vera, concatenata successione degli eventi, per cui uno "dipenda" da un altro: vi è un'assoluta compresenza. Leggendo la Quête da Graal o il Tristan, come guardando l'affresco di Pisanello a Mantova (e del resto già, abbiamo visto, il san Giorgio e la Principessa di Sant'Anastasia) abbiamo l'impressione che tutto ciò che avviene sia allo stesso livello temporale: non c'è una vera successione di eventi. Tutto è lì, davanti ai nostri occhi, e tutto avviene, cade, nello stesso tempo.

E questo ci rimanda all'altra "logica" del romanzo vavalleresco: quella che s'è detto "rituale", che s'appoggia ad una concezione del tempo, che è quella dell'"eterno ritorno". Nessun evento si produce qui per la prima, né per l'ultima volta. Tutto è già stato annunciato. L'origine di questo rito si perde nell'origine dei tempi; quel che importa è ch'essa costituisca una regola già presente come tale, che qui ritorna come qualcosa che è già avvenuto, e che potrà avvenire sempre. Contrariamente al caso precedente, il presente "puro" o "autentico" che si avverte pienamente come tale, qui non esiste. Nei due casi, il tempo è in qualche modo sospeso, ma in maniera diversa: la prima volta, per l'ipertrofia del tempo; la seconda, per la sua sparizione.

I romanzi cavallereschi - e, tipicamente, il più completo d'essi, La Quête du Graal conoscono l'una e l'altra logica. Quando capita un'avventura e non sappiamo come andrà a finire; quando noi la viviamo con l'eroe istante per istante ed il discorso resta attaccato all'avvenimento, il racconto obbedisce evidentemente alla logica narrativa e noi siamo nel presente perpetuo. Quando, al contrario, la prova è cominciata ed è annunciato che il suo esito era stato predetto da secoli, ed essa per conseguenza non è che l'illustrazione della previsione, noi siamo nell'eterno ritorno ed il racconto si svolge, o a meglio dire si presenta, obbedendo alla logica rituale.

Nella Ricerca del Graal tutto è stato predetto (tra l'altro, questo è un carattere ben medievale). Nel momento in cui arriva l'avventura, l'eroe apprende ch'egli non fa che realizzare una predizione. Gli azzardi del suo cammino conducono Galaad in un monastero: l'avventura dello scudo ha inizio, e subito il cavaliere celeste annuncia: tutto è stato previsto. "Ecco dunque ciò che voi farete, dice Giuseppe. Là dove sarà sepolto Nascien, porrete lo scudo. E' là, che verrà Galaad, cinque giorni dopo aver ricevuto l'ordine della cavalleria-. Tutto si compie come era stato annunciato, poichè al quinto giorno voi siete arrivato in questa abbazia dove giace il corpo di Nascien".

Oppure: messire Gauvain riceve un fiero colpo della spada di Galaad; subito si ricorda: "Ecco che s'avvera la parola ch'io intesi il giorno della Pentecoste, a proposito della spada alla quale mettevo mano. Mi fu annunciato che tra non molto tempo ne avrei ricevuto un colpo terribile, ed è la spada stessa con la quale questo cavaliere mi ha appena colpito. La cosa è avvenuta giusto come mi era stata predetta".

Questo futuro retrospettivo, ristabilito al momento della realizzazione d'una predizione, è completato da un futuro prospettivo, quando si è messi davanti alla stessa predizione. Lo scioglimento dell'intreccio è raccontato fin dalle prime pagine. Ecco la zia di Perceval: "Giacchè noi sappiamo bene, in questo paese come in altri luoghi, che alla fine tre cavalieri avranno, più di tutti gli altri, la gloria della Quête del Graal: due saranno vergini ed il terzo casto. Dei due vergini, l'uno sarà il cavaliere che cercate, e voi sarete l'altro; il terzo sarà Bohort de Gaunes. Questi tre completeranno la Quête". O ancora, quando la sorella di Perceval prevede dove morirà suo fratello: "Per il mio onore, fatemi seppellire nel Palazzo Spirituale. Sapete perchè ve lo domando? Perchè Perceval vi riposerà e voi dopo di lui!"

Etc. Gli esempi si potrebbero moltiplicare; anzi si può dire che ogni episodio della Quête è un esempio. Ma prostrarre questa analisi sarebbe qui fuori luogo, e del resto è già stata condotta egregiamente in tempi recenti soprattutto da Albert Pauphilet e da uno dei maggiori esponenti della critica letteraria strutturalistica: Tzvetan Todorov. Io però, personalmente, pur apprezzando la finezza delle osservazioni di Todorov non sono d'accordo su certe sue conclusioni, e soprattutto là dove egli afferma: "Il n'y avait pas de hasard ni même d'aventure": ogni cavaliere "a simplemen... joué son rôle dans un rite préétabli". Giacchè le previsioni in effetti, ancorchè talvolta sembrano ordinate spazialmente e temporalmente, non lo sono mai in maniera puntuale: talchè hanno il significato d'un'ammonizione, che nessun uomo, nemmeno il più prode dei cavalieri, è totalmente libero; e nessuna delle sue azioni, nemmeno la più strana e imprevedibile, è sottratta al destino. Ma, in effetti, ogni evento, nel suo presente, è un'avventura; e gli imprevisti ci sono, innumerevoli. Per esempio, leggiamo: "Galaad e i suoi due compagni cavalcarono tanto bene, che in meno di quattro giorni furono sulla riva del mare. Avrebbero potuto arrivarci più presto; ma, non conoscendo perfettamente il cammino, non avevano preso il più breve" - O ancora, di Lancillotto: "Egli si guardò tutto intorno, senza scoprirvi il suo cavallo; ma, dopo averlo cercato per bene, lo ritrovò, lo sellò, e lo montò". Non si tratta di "dettagli inutili", come dice Todorov. Si tratta, al contrario, di notazioni estremamente significative, perchè recuperano quell'incertezza, quell'inquietudine riguardo al prima ed al poi, che consentono di definire ogni episodio di que

sti romanzi, pure dominati da un generico senso del destino, un'avventura. E proprio perchè rimettono nella dimensione di un presente che può pure essere, a posteriori (cioè nell'aposteriori di chi racconta), inserito nella serie temporale del prima e del poi; ma, nel momento in cui accade, è un presente assoluto; e dunque è, in ogni senso, un'avventura. Anzi, direi, è proprio questo che assicura ai romanzi, cavallereschi e non, e, più in generale, alla "dimensione del romanzo", il suo fascino inesauribile - e in effetti, avrete notato, riaffiora sempre, anche nelle narrazioni più squallide e culturalmente più lontane dalla ricerca del Graal, come, per es. ai nostri tempi, le avventure americane del West, o i meno elementari tra i romanzi polizieschi. -

Noi possiamo avere tutte le premonizioni (per i meno "razionali") o tutta la coscienza storica (per i più colti) di cui la nostra civiltà dispone. Ma non possiamo mai sapere con precisione quel che accade nella puntualità del presente: quel che accade qui, ora. Proprio per questo, mentre il passato può essere conosciuto, ed il futuro può essere almeno intenzionato, il presente - che infine è la realtà concreta della vita - rimane un'avventura; anzi: è quell'avventura, che è la vita. La qualità, e la fortuna, del romanzo cavalleresco - anzi del romanzo senz'altro, che si dice oggi sia morto, ma che io credo non morirà mai: non tarderà molto che rinascerà sia pure con altre strutture - è questa: che mette in forma il carattere sempre in qualche modo avventuroso della vita: di ogni vita, anche la più squallida e la più piatta; la più, apparentemente, preordinata: e questa possibilità d'avventura è sempre nel presente di ogni essere vivente: il quale non sa mai, non può mai sapere con precisione quel che gli può accadere nell'istante stesso in cui vive.

Al grande affresco mantovano, Giovanni Paccagnini, che è riuscito a scoprirlo, - a farlo ripulire e restaurare, dopo tentativi durati anni ed anni - ha dedicato due volumi molto informati, molto meditati, e bene pubblicati dall'editrice Electa di Milano nel 1972 coi titoli "Pisanello alla corte dei Gonzaga" e "Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova". Poichè trovo inutile e infine tedioso riferire notizie già pubblicate, ed anche giudizi critici di altri, nel caso ch'io lo condivida naturalmente, vi rimando a questi due libri, che vi potranno servire, per la preparazione di questa parte dell'esame, anche per le numerose e quasi tutte ottime illustrazioni. Dico: per questa parte dell'esame, cioè per quanto riguarda l'affresco di Mantova; giacchè, come sarà facile notare a quelli di voi che si impegneranno nel leggere quei libri, la mia "ricostruzione" della vita e delle vicende, della stessa formazione artistica di Pisa-

nello, diverge in molti punti da quella di Paccagnini. Debbo aggiungere però che, anche in questo, siete liberi di scegliere senza timore l'interpretazione che vi sembra la più accettabile, anche quella di Paccagnini se per caso essa vi avesse convinto più della mia. Purchè, naturalmente, me ne portiate le ragioni. -

Mi limiterò dunque ora, a conclusione di questo corso - la cui materia, lo riconosco, è stata abbastanza vasta - a riferirvi i punti della questione, che mi sembrano meno dubitabili. L'affresco si trova nel Palazzo Ducale di Mantova, in una sala che è nominata - a quanto sappiamo, per l'unica volta - "sala del Pisanello" in tre lettere del 15 dicembre 1480, quando essa stava rovinando per il crollo della copertura di legno: le lettere sono: le due prime, dirette al marchese Federico Gonzaga, che si trovava a Goito, per informarlo del disastro avvenuto nella notte precedente; la terza è la risposta immediata del Gonzaga, che dava disposizioni perchè si provvedesse, almeno, a tamponare i guasti maggiori. - Dopo questa, nessun'altra notizia. Si trattava innanzitutto di individuare quale fosse questa sala, tra le innumerevoli delle residenze dei Gonzaga, "rammodernate" nei secoli a più riprese, a cominciare ovviamente da Giulio Romano; giacchè non era chiaro nemmeno se essa fosse nel palazzo di città o nel castello di S. Giorgio etc. - Giustamente Paccagnini s'orientò verso il complesso degli edifici di città, che avevano finito col costituire la reggia, abitata ininterrottamente dai Gonzaga dal 1328 al 1459; e, in questa, per varie ragioni, verso un piccolo edificio tardogotico, costruito nella seconda metà del Trecento a ridosso del palazzo del Capitano; in questo, infine, verso una sala denominata dei duchi o dei principi. L'intuizione era giusta, perchè proprio in questa sala, dopo vari sondaggi, ed esplorazioni, sotto strati di intonaci, fu finalmente ritrovata la pittura della grande Battaglia, o del grande Torneo, che fu inevitabile identificare con quella dipinta - o meglio, iniziata e non terminata - da Pisanello, negli ultimi anni della sua vita. Ma il racconto di questa interessantissima vicenda di scoperta e di recupero, lo potrete leggere, fin nei minimi particolari, nei libri, che vi ho già segnalato, del Paccagnini. Vi troverete anche minuziose osservazioni sulla tecnica - come già ho avvertito, molto complessa - della pittura, che in molti punti - là dov'è rimasta allo stato di sinopia, senza ulteriore coloritura, ci offre indicazioni preziosissime sul modo di disegnare, non sulla carta, ma "sul muro", dell'artista.-

Quel che si è recuperato, ad ogni modo, "le sinopie e gli affreschi rinvenuti sono soltanto quei resti della decorazione, che si trovavano sulle superfici parietali superiori della sala, costituenti in gran parte l'inquadratura paesistica d'una rappresentazione arturiana, il cui significato essenziale era soprattutto affidato agli episodi più importanti di primo piano, scomparsi o non eseguiti nella zona inferiore delle pareti". Così il Paccagnini, ed è ipotesi ragionevole e possibi-

le; sebbene, visto che la stessa fascia superiore non appare terminata di dipingere, ma in moltissime parti rimasta ancora allo stato di sinopia - di disegno sul muro - sia più ovvio pensare che la fascia inferiore non sia stata mai eseguita. Probabilmente "progettata", forse per qualche tratto abbozzata; ma non sappiamo davvero che cosa s'avesse pensato di trattarvi. Pisanello poteva aver pensato di dipingervi un altro o altri episodi del romanzo di Tristano o di altri cavalieri del ciclo di Artù; o anche questi od altri personaggi presentati come gli eroi della sala dei Giganti qui - che sono cinquecenteschi, quelli che vediamo ora, ma che come sappiamo sono stati preceduti, ai tempi di Petrarca, da altrettante figure, di cui non è impossibile sia rimasto qualcosa sotto la decorazione attuale; oppure, forse le figure di Federico Gonzaga e di altri della sua famiglia, magari sotto le vesti di antichi, famosi cavalieri. Giacchè, come dirò tra poco, l'affresco di Pisanello a Mantova, oltre a narrare, a suo modo, la battaglia di Tristano, ebbe un secondo e più attuale significato, quello di glorificare le gesta, ed una in particolare, del Gonzaga, secondo l'abitudine tutta medievale dell'analogia.

Bisogna ricordare che, tutte le signorie italiane con le quali ebbe a che fare e per le quali lavorò, Pisanello sembra aver avuto, per tutta la sua vita si può dire, un particolare attaccamento - ricambiato del resto - per quella mantovana dei Gonzaga, i quali del resto erano forse i signori più "illuminati" d'Italia, come provano, anche in seguito, la chiamata di Andrea Mantegna, e poi l'interesse singolare di Isabella per la pittura di Giorgione, e via enumerando. Giova - anche per contribuire "dall'esterno" a fissare per quanto possibile la cronologia dell'affresco di cui stiamo parlando - ricordare alcune vicende.

Difficile pensare che l'idea dell'opera sia venuta a Gianfrancesco (una data anteriore a quella del suo principato è addirittura impensabile per questa pittura), il quale, dopo essere stato alleato di Venezia (anzi, fu eletto nel 1432 comandante generale dell'esercito della Repubblica) d'un tratto voltò gabbana a e si alleò con Filippo Visconti contro Venezia, sperando di estendere il suo principato a Verona e a Vicenza. Cito Paccagnini: "La guerra contro Venezia, dopo qualche successo iniziale nel 1439, fu disastrosa per i Gonzaga e durissime le condizioni di pace imposte nel 1441 al marchese Gianfrancesco, che neppure riuscì a scuotersi di dosso la taccia di traditore con la quale l'opinione pubblica veneziana l'aveva bollato in conseguenza del suo comportamento politico. Amareggiato dalle avversità che funestarono il suo stato in quegli anni e assillato dalle conseguenti ristrettezze finanziarie, il marchese Gianfrancesco si trovava allora nell'impossibilità di soddisfare persino le modeste richieste di denaro che da Ferrara gli inviava il Pisanello, rifugiatosi presso gli Estensi dopo che la Serenissima lo aveva bandito dal territorio veneto, proibendogli anche l'accesso a quello mantovano, per aver partecipato al se-

guito di Gianfrancesco alla breve occupazione di Verona del 1439. Invano il Pisanello, che aveva progettato di trasferirsi alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona per trarsi dai guai nei quali si era cacciato con la Repubblica Veneta, scrisse al marchese Gianfrancesco nel 1443 pregandolo che gli inviasse un sussidio che gli consentisse di affrontare le spese del lungo viaggio; richiesta che rinnovò, con lo stesso esito negativo, l'anno seguente. - Poichè mesi dopo il marchese Gianfrancesco morì, lasciando il territorio dello stato gonzaghese diviso tra i quattro figli Ludovico, Carlo, Alessandro e Gianlucido. Ma il primogenito Ludovico, che gli era succeduto nel marchesato di Mantova, riuscì presto ad emergere dalle difficoltà dei primi anni di governo con le sue capacità di condottiero e d'uomo politico fornito d'una fine cultura, che in breve volger di tempo lo portarono ad un grado di potere e di prestigio, quali i Gonzaga non avevano finallora mai raggiunto. E' noto come questo principe ambizioso e intelligente, educato nella famosa scuola umanistica istituita presso i Gonzaga da Vittorino da Feltre, abbia saputo trasformare la sua corte in un importante centro di cultura artistica, facendo intervenire a Mantova alcuni dei più grandi artisti del suo tempo per la realizzazione di imprese memorabili, che in pochi decenni mutarono l'aspetto della città. Egli intuì l'efficacia grandissima che avrebbe avuto, per il raggiungimento dei fini da lui perseguiti, l'applicazione di un'accorta politica delle arti, quale fu il meditato mecenatismo col quale riaffermò alto il prestigio dei Gonzaga nella raffinata società cortese della prima metà del Quattrocento"...

Paccagnini ha anche, opportunamente, evocato l'atmosfera cavalleresca della corte mantovana e giustamente sottolineato il suo parallelismo con quella degli Estensi a Ferrara - due sedi, come sappiamo, preferite da Pisanello - "La diffusione (della cultura francese) nella corte mantovana non era certo affidata soltanto al fascino che esercitava la materia letteraria dei poemi: e romanzi cavallereschi francesi, di cui si è ricordata l'esistenza già nel secolo XIV nella biblioteca dei Gonzaga. I legami e i contatti che il gusto internazionale, fiorentino a Mantova nel periodo a cavaliere dei secoli XIV e XV, aveva con la cultura oltramontana, e specialmente con l'ambiente artistico francese e fiammingo, sono infatti documentati, oltre che dagli oggetti e dagli arredi ricordati negli inventari del tempo, dell'attività che vi esercitarono artisti provenienti dalla Germania e dalla Boemia, dalla Francia e dalle Fiandre e da altre regioni europee. I pittori e gli arazzieri francesi e fiamminghi erano particolarmente apprezzati: Zanino di Francia, Stefano di Francia, Nicola di Francia, Guidone e Adamante di Francia, il fiammingo Rinaldo di Bruxelles dipingevano affreschi, eseguivano vetrate, decoravano armadi, cassoni, cofani, tessavano ricercatissimi arazzi figurati e a verdure. Quel gusto internazionale fortemente venato di cultura francese, introdotto con tanto favore dai Gonzaga nelle

decorazioni e negli arredi dei loro palazzi, creava nelle reggia gonzaghese un'atmosfera di allusivo simbolismo araldico, conferiva un aristocratico accento cavalleresco allo stesso umanesimo suscitato alla corte di Mantova da Vittorino da Feltre, non dissimile dall'"umanesimo di corte" sviluppatosi a Ferrara per opera del Guarino. Lo stesso Guarino, col suo poemetto in onore del Pisanello, poneva in evidenza il parallelismo di gusto e di cultura formatosi in quel tempo tra le due corti vicine e strettamente imparentate, presso le quali l'artista lavorava; parallelismo che l'umanista parmense Basinio, allievo di Vittorino, confermava componendo a Ferrara verso la metà del secolo la sua elegia "ad Pisanim pictorem ingeniosum et optimum.". Ed è significativo che proprio artisti della specie del Pisanello e di Belbello da Pavia operassero a Mantova e a Ferrara nella più intensa stagione del gotico internazionale, fra il quarto e il quinto decennio del secolo.

In quei due centri il nuovo interesse destato dal Guarino e da Vittorino da Feltre per il mondo classico non aveva diminuito il fascino della tradizione cavalleresca, la cui vitalità nell'Italia settentrionale, ancor più che dalla circolazione dei romanzi in lingua d'ofl presso i Gonzaga, gli Estensi e i Visconti, era rappresentata dal fluire ininterrotto di quelle fantasie cortesi nelle rielaborazioni e volgarizzazioni franco-italiane, italiane e dialettali, che portarono quella materia fino al Boiardo." Si può soltanto aggiungere, per terminare, che non è senza significato, che i due maggiori poemi cavallereschi italiani, quello del Boiardo appunto e poi l'Orlando Furioso dell'Ariosto, siano opera di poeti di queste terre - della Padania, diciamo in generale - ed appaiano ancora apprezzati, in piena civiltà del Rinascimento, in queste corti, malgrado i motteggi del Cardinal Ippolito. Certo, come ho già detto, i cavalieri del Boiardo e dell'Ariosto non sono più presi sul serio; ma restano pur sempre emblemi d'una materia che non sorge, come evocazione di pura fantasia, da un grado zero di cultura; ma anzi ha dietro di sé una tradizione secolare ininterrotta.

Abbiamo visto dunque come sia - per tante ragioni, e non per ultime quelle stilistiche - sommamente probabile che l'affresco di Mantova sia stato dipinto da Pisanello al tempo, e su ordinazione del marchese Ludovico Gonzaga - tempo che corrisponde a quello degli ultimi anni della vita e dell'attività del pittore. Ma ci dovette essere anche un'occasione più puntuale, che forse non è impossibile individuare.

Paccagnini riporta passi d'una lettera, per provare "come in quel periodo le letture dei romanzi francesi della biblioteca dei Gonzaga alimentassero ancora di fantasie cavalleresche lo spirito del marchese Ludovico"; io penso che si possa sfruttare di più questo documento. La lettera fu scritta da Ludovico alla moglie Barbara nel 1453, da Goito, "per informarla di aver posto fine alla lunga e aspra lotta sostenuta contro il fratello Carlo, da tempo suo accanito rivale e avversario, con la sconfitta defi-

tiva di quest'ultimo. Il marchese, nel descrivere il fatto d'arme, avvenuto nel territorio collinoso a nord di Mantova fra Goito e Valeggio, col quale aveva "spezati, roti et fracassati" i suoi nemici usa espressioni che riecheggiano quelle della narrativa cavalleresca: "...essendo heri matina venuti essi inimici in belle bataglie suso la campagna tra Valezo e qui, et havendo noticia che erano venuti per far facto d'arme, deliberassero Messer Tiberto et nui chel non mancasse dal canto nostro et mon tassemo a cavallo drizandose verso loro, appresso a' quale zonti che fossemo, advegna che havesseno un certo et grande aventagio de una montata, se apizasemo cum essi la gratia de esso Idio, de nostra Donna et di San Zozzo. E qui lo facto d'arme durò circha doe hore molto stricto et asparo, et à sta morte persone e cavali asay de l'una parte e de l'altra, et fu de li più belli facti d'arme che may vedessemo, et era in bel vedere, che lì non era arbore, frate né fosse che ci desse impazo..."

Pare davvero che Ludovico sia stato colpito in modo vivissimo eccezionale, da questa battaglia vittoriosa contro il fratello, e soprattutto dalla sua bellezza: quel che lo entusiasma è specialmente lo spettacolo di quel combattimento, quasi un torneo, ch'egli poteva vedere tutto spiegato davanti a sé senza ostacoli nella pianura tra Goito e Valeggio. Non vorrei forzare troppo l'ipotesi, ma io penso che sia stata proprio la visione di quella battaglia ("et fu de li più belli facti d'arme che may vedessemo") che fece tornar a mente a Ludovico le letture delle gesta dei cavalieri di Artù e specialmente del grande combattimento di Tristano, descritti nei libri della sua biblioteca, come vedremo, e gli diede l'idea di farla dipingere nel suo palazzo di Mantova; e da chi, se non da Pisanello? - Non è difficile credere ch'egli si identificasse in qualche modo con la "gran virtù dei cavalieri antichi". In ogni caso, nulla si oppone; anzi tutto converge, nella storia sia del Gonzaga, sia dell'artista, a favore di questa cronologia. Se dunque l'ipotesi regge, l'ordinazione a Pisanello dell'affresco di Mantova sarebbe avvenuta, da parte di Ludovico Gonzaga, subito dopo la "bellissima" battaglia tra Goito e Valeggio, cioè nel 1453. Non ho bisogno di ricordare ancora, che la data di morte dell'artista si pone ormai con ben pochi dubbi intorno al 1455. In questi due anni all'incirca, dunque, possiamo situare il tempo d'esecuzione dell'affresco, rimasto per più di metà non finito. Il grande "fregio" pittorico si doveva snodare - o, meglio, presentare, visto che non ha in sé un "tempo" che si svolga: la sua dimensione temporale è quella stessa (anzi semmai più accentuata, com'è consentito dallo strumento linguistico della pittura che s'affida alla visione, rispetto allo strumento elocutorio, alla parola insomma, e dunque all'udito, che non può non avere in sé un qualche svolgimento temporale, sia nella sua struttura di testo, sia nella sua percezione) del romanzo cavalleresco, come s'è detto: di un presente sospeso.

Può essere in qualche modo d'appoggio all'ipotesi esposta

poco fa, l'osservazione che i singoli punti di questo fregio, i quali non hanno una concatenazione temporale interna, una durata; ma stanno l'uno accanto all'altro tutti con uguale "valore", è posta, se così si può dire, nell'"ambiente continuo" (che doveva estendersi anche alle pareti laterali della sala) di una sorta di ondulata pianura modulata da colline, valloncelli, alberi domestici; coronata, su quel che, se la visione fosse prospettica, (ma non lo è, perchè tutto si ribalta sul piano) sarebbe il più lontano crinale da tutta una serie di castelli bellissimi: un paesaggio insomma che non ha nulla della selvatichezza dell'onnipresente, misteriosa foresta dove avvengono le avventure dei cavalieri di re Artù, erranti alla ricerca del Graal; ma in qualche modo può evocare piuttosto (al di fuori d'ogni realismo, s'intende) quello che, in una veduta panoramica e a così dire "circolare", dovette contemplare, dall'alto par di capire, il marchese Ludovico, quando assistette alla "bellissima" battaglia svoltasi per due ore nel territorio tra Goito e Valeggio. S'intende che anche questo è trasportato da Pisanello in una dimensione mitica. Nell'ambito di una ricostruzione siffatta delle condizioni "esterne" che possono aver determinato il momento è l'argomento dell'affresco, ed indicare la persona dell'ordinatore si può aggiungere, alle molte e a mio vedere convincenti osservazioni del Paccagnini, il richiamo a quelle tre lettere, già ricordate, del 15 dicembre 1480: da Mantova ci si affretta allora - ricorderete - ad informare il marchese Federico Gonzaga che nella notte precedente un temporale aveva fatto crollare il coperto della "sala del Pisanello"; il marchese risponde a volta di corriere che si provveda a ripararla: si ha l'impressione, dalla denominazione stessa - non più ricomparsa - della sala; dalla sollecitudine con cui si informa il marchese del guasto; dall'immediatezza della sua allarmata risposta, che la conservazione d'una sala tutto sommato secondaria del grande palazzo stesse particolarmente a cuore al marchese, possiamo pensare perchè legata ad un momento della sua storia personale.

Qual'è il "soggetto" dell'ultima grande impresa pittorica di Pisanello? Può sembrare ozioso chiedercelo: pitture di questo genere non hanno un vero soggetto. Ma se vogliamo tentare di rispondere a questa domanda (ed a quella, connessa, se vi è, qui, un protagonista) potremmo accedere, con tutte le cautele, all'opinione che il "fuoco" dell'intera rappresentazione sia costituito dalla parte più finita, più dipinta dell'intero fregio, quella che copriva tutta una parete della sala. E anche qui mi sembra che Paccagnini abbia colto nel segno, talchè conviene riferire le sue parole: "... il grande affresco della Battaglia, campeggiante su tutta una parete, simboleggiava l'arte e il valore dei signori della guerra con l'emblematica figurazione di uno di quei combattimenti cavallereschi dove le schiere opposte degli eroi arturiani di feriscono, si abbattono, si uccidono per mettere alla prova la loro virtù di prodi guerrieri. Non vi sono nell'affresco iscrizioni

o altri elementi che possano indicare a quale dei molti tornei descritti nei romanzi arturiani si riferisca questa grandiosa raffigurazione bellica, ostentata sulla parete come un immenso stemma araldico. Ma il simbolismo che indubbiamente ne poneva in rapporto l'iconografia con l'attività militare esercitata dai Gonzaga come condottieri degli eserciti che in quell'agitato periodo storico di scontravano nella pianura padana, fa ritenere che sia da riconoscervi il torneo che ebbe luogo, secondo la versione del "Tristan", dinanzi al castello di Louverzep poco tempo prima che avesse inizio la ricerca del Graal (e perciò, personalmente, anche in relazione a questa preminenza semantica che determina un anticipo psicologico, sarei disposto a credere che sia stata questa parte la prima ad essere delineata e dipinta da Pisanello; non quella delle sinopie, come sembra credere taluno: giacchè, queste presentavano eventi ed immagini in qualche modo di contorno). - "In una corte come quella dei Gonzaga, dove il "Tristan" era il libro più letto e diffuso tra i molti romanzi francesi della biblioteca, la rappresentazione nel grande ciclo cavalleresco della sala del Pisanello di un grande torneo aspramente combattuto, difficilmente avrebbe potuto richiamarsi al torneo di Louverzep, in cui Tristano afferma la sua figura di protagonista prevalendo su tutti gli altri cavalieri. Nel "Tristan", e nel popolare testo italiano della "Tavola Rotonda" che ne deriva, quel torneo è considerato come il più importante e cruento fra tutti quelli proclamati al tempo di re Artù: vi partecipano da un lato i grandi cavalieri della Tavola Rotonda, al seguito di re Artù, con le schiere di altri due regni, a cui si contrappongono le schiere di dodici regni "stranieri". Ma il torneo di Louverzep è soprattutto l'esaltazione del valore di Tristano, che nelle tre battaglie di quel torneo dimostra la sua invincibile superiorità, passando alternativamente dall'una all'altra delle parti in lotta e facendo ogni volta prevalere quella per la quale combatte, in modo da esserne infine proclamato vincitore assoluto. Lo stesso Lancillotto è costretto a cedere di fronte al valore di Tristano che lo sconfigge in questo scontro collettivo, ed anche in altri duelli causati dalla rivalità che improvvisamente accende d'odio mortale l'animo dei due grandi cavalieri, per l'innanzi fraterni amici.

"Si tratta di motivi particolarmente significanti per una famiglia di condottieri, quali in primo luogo si consideravano i Gonzaga, coinvolti in lotte militari e politiche, che li portarono più volte a mutare la parte per cui combattevano. Anche la rivalità violenta fra il marchese Ludovico e il fratello Carlo poteva avere una raffigurazione emblematica sul tema dell'inimicizia sorta fra Tristano e Lancillotto, che provoca - come scrive l'autore della già citata redazione italiana della "Tavola Rotonda" "in fra loro la maggior battaglia e la più mortale (anche se non lo fu, in effetti) che mai fosse in tra due cavalieri".

Mi sembra accettabile che l'idea del marchese Ludovico,

nel dettare a Pisanello le linee generali dell'argomento della sua pittura, fosse questa. Identificandosi in Tristano, il cavaliere sicuramente preferito alla corte dei Gonzaga (nell'Inventario del 1407 dei libri di quella biblioteca ben nove, elencati ai numeri 35 e dal 60 al 67 hanno il titolo domini Tristani), Ludovico voleva innanzitutto evocare la sua vittoria nella piana di Goito sul fratello Carlo; ma voleva anche affermare, ch'essa non era stata mossa da un odio mortale e sordido; ma anzi, dalla volontà di far prova della sua "virtù", secondo le regole della morale cavalleresca ("O gran bontà dei cavalieri antichi..." scriverà Ariosto). Si era trattato insomma di una nobile, leale, tenzone, di carattere diremmo oggi sportivo, nella quale aveva "vinto il migliore". Conviene rileggere, nella citata redazione italiana del Tristan, la descrizione dell'ultimo giorno della battaglia di Louverp - anche perchè ci può offrire persino qualche vaga indicazione formale -: "E messer Tristano e sua compagnia s'addobbano d'insegne nere: e Tristano, molto celatamente (ché non lo seppe nessuno, se non la reina Isotta e messer Lantis e anche Dinavano) egli si si addobba di sotto le insegne che avete udito; cioè una insegna vermiglia e l'arme sua propria, col campo azzurro e con una banda d'argento alla schisa, con due fregi d'oro allato alla detta banda: e appresso pongono la reina a cavallo, e si la menano agli pergoli delle dame straniere". (Pisanello ha mantenuto questo particolare, del resto già presente nell'illustrazione dell'Entrée d'Espagne e in altri della Leggenda d'Orlando, già nella biblioteca Gonzaga a Mantova, ed oggi nella Marciana di Venezia: Isotta vi è raffigurata sotto ad un "pergolo" appunto, accompagnata da quelle che possiamo pensare siano le "dame straniere") "Ed essenso al campo, vi si trova lo re Artus e Lancialotto, e cinque grosse schiere di cavalieri erranti e di loro amistà; e d'altra parte vi trovò lo re Amoroldo e lo re di Scozia, e dieci grosse schiere di cavalieri stranieri. Or, sicchè suonate le trombe, sì come era usanza, tutte le schiere si traggono a ferire; e combattendo gli cavalieri, Tristano si trae quelle insegne nere e dàlle a uno suo scudiere, e rimane colle insegne della reina Isotta, cioè il campo vermiglio e una corona d'oro (e questo è forse il momento scelto da Pisanello per rappresentare Tristano); e trâsi avanti e comincia a ferire...." Inutile continuare a rileggere la descrizione della battaglia, frantumata in un'infinità di singoli duelli, tra i quali naturalmente emergono quelli tra Tristano e Lancillotto: "... e al decimo colpo, ferì Lancialotto. E Lancialotto fiere lui; e per gli grandi colpi, ciascuno ruppe sua lancia, e gli loro cavalli s'inginocchiano; e appresso missono mano alle spade. E Lancialotto, primieramente, ferì Tristano per tal forza, che gli fece percuotere il suo mento sullo arcione della sella del cavallo; e Tristano impugna bene il suo brando e, per mal talento, sì fiere Lancialotto per tale vigoria sopra l'elmo, ch'egli lo mandò dello cavallo alla

terra tutto libero. E di tale campo, assai ne fue e molto dolente la reina Ginevra; ma ella non ne fue tanto dolente, che la reina Isotta non ne fosse più allegra; imperò che l'una e l'altra aveva suo amore messo, l'una a Tristano e l'altra a Lancillotto..." e così via; non giova continuare.

Pisanello, in questa materia piuttosto aggrovigliata, doveva scegliere. Doveva accentuare la virtù di Tristano, naturalmente; perchè in esso s'era (è presumibile) identificato il marchese Ludovico; ma non potea nemmeno trascurare Lancillotto, il quale, sebbene nella battaglia di Louverzep fosse rimasto perdente, era pur sempre uno dei cavalieri più insigni della corte di Artù. E dei più amati, naturalmente, non soltanto da Paolo e da Francesca da Rimini; ma da tutte le dame del mondo gotico italiano. A Mantova, nell'inventario della biblioteca di Federico Gonzaga (1542) sono elencati: "Trei libri de Lanciloto de Olac francesi desquinternati (a forza d'essere letti, possiamo pensare) Dui libri del primo volume de Lancillotto - Dui libri del secondo volume de Lancillotto - Uno libro del terzo volume de Lancillotto...": è chiaro che, com'è noto e come ho io stesso avvertito, le avventure di Lancillotto erano, in quella corte come in altre in Italia messe alla pari, per interesse, con quelle di Tristano. E in questo non c'è dubbio che i Gonzaga non fossero da meno degli altri principi; anzi. Circa un secolo prima della pittura di Pisanello avevano fatto dipingere, tra l'altro, in una sala della loro reggia mantovana, proprio le avventure di Lancillotto del Lago. Sicchè avvenne che il nostro artista, pur dovendo accentuare le gesta di Tristano, e soprattutto la sua grande prova nella battaglia di Louverzep, non poté evitare di mettervi intorno delle "citazioni pittoriche" per così dire, riguardanti Lancillotto e più in generale tutta la materia brettona. Nella grande sinopia infatti appare tutta una serie di tenzoni, e appaiono cavalieri della Tavola Rotonda, molti dei quali riconoscibili se non altro perchè accompagnati da scritte che recano il loro nome. Sono, per quanto si può di queste leggere e interpretare, il cavalieri della Tavola Rotonda Cabiloras dures mains, Arfassart li gros, Malies de l'Espine, Meldons l'envoisé. Non sono personaggi di primo piano, ma si ritrovano nella Tavola Rotonda già ricordata, nel "Lancelot" - dove vantano le loro gesta alla corte del re Beaugoire - e nel "Tristan", quando con altri lasciano la corte di re Artù per mettersi alla ricerca del Graal. "Perchè - s'è chiesto Paccagnini - il Pisanello ha voluto rappresentare questi e non altri fra gli innumerevoli cavalieri che in quei romanzi figurano come personaggi secondari, facendone i protagonisti di una scena bellissima e suggestiva, che sembra esprimere lo spirito stesso della cavalleria con quelle immagini di guerrieri solitari, cavalcanti in un paesaggio deserto e misterioso? Un raffronto col ricordato episodio del "Lancelot", dove quei cavalieri figurano, mette in evidenza il rapporto esistente tra le figure della sinopia e il testo letterario. Si riscontra infatti una significativa concordan-

za fra i numeri d'ordine posti nella sinopia a fianco dei cavalieri e quelli che hanno gli stessi cavalieri nel "Lancelot": concordanza che ha un particolare interesse per la determinazione del significato iconografico delle immagini della sinopia. L'episodio del "Lancelot" si riferisce indirettamente a Bohort, il valoroso cavaliere della Tavola Rotonda cugino di Lancillotto che in un altro romanzo, la "Queste del S. Graal" sarà uno dei principali protagonisti di quella fondamentale avventura del mondo arturiano. Bohort in quell'episodio vince un torneo alla corte del re Braugoire...".

Ma veniamo finalmente, per chiudere il capitolo (e il corso) a parlare, propriamente, della pittura. Già ho detto di ritenerla dell'ultimo periodo dell'attività, e della vita, dell'artista. Sappiamo che Pisanello, a Ferrara nel 1447 e forse anche nei primi mesi del 1448, nel corso di questo stesso anno passò a Napoli, alla corte di Alfonso di Aragona: del '48 infatti è un disegno suo per una medaglia di Alfonso: del 1449 è la fusione d'una medaglia sempre per lo stesso re di Napoli. Ma quanto rimase in questa corte? Non abbiamo modo di saperlo: non abbiamo notizie dopo il 1450 ma possiamo ritenere molto attendibilmente ch'egli sia morto tra il 14 luglio ed il 31 ottobre 1455 (Hill, Biadego, Manteuffel, Degenhart, etc.). Come ho già detto, credo, con altri probabile che negli ultimi anni della sua vita sia ritornato a Mantova, presso i suoi amati Gonzaga; e allora (nell'occasione che già s'è detto) abbia impostato la pittura delle gesta dei cavalieri di Artù, di Lancillotto e, soprattutto, di Tristano.

A Mantova egli era si può dire a casa sua. Già nel 1422 il suo nome si ritrova varie volte a Mantova quasi altrettanto che nella sua città, Verona (nell'agosto di quell'anno, '22, è confermato come "habitatore Mantue"; poi, negli anni 1424, 1425, 1426 vi sono pagamenti per lavori eseguiti a Mantova per i Gonzaga: non si sa quali: in ogni caso sono, oggi, perduti. S'è visto poi che il 19 novembre del 1439 partecipò all'assedio di Verona al seguito di Gian Francesco Gonzaga, donde le ire dei Veneziani che lo proscrissero dai loro territori, Verona compresa (dove non potè tornare fino al 1445). Sebbene straordinariamente irrequieto e vagabondo, s'ha da pensare che la sua "residenza" - se mai ne ebbe una - sia stata per l'appunto Mantova. Qui ritornava spesso (per es. da Ferrara, allora) negli anni tra il 1439 e il 1444, e vi dipingeva affreschi in una cappella della chiesa di S. Paolo e in una sala del Palazzo Ducale.

I soggiorni mantovani documentati (ma è da credere non siano stati i soli) dell'artista furono dunque numerosi: e resta per ciò aperto il problema durante quale (o quali) di essi egli abbia dipinto il suo grande affresco. Sono da escludere facilmente i soggiorni giovanili: questa pittura è in ogni caso troppo matura per poterla supporre degli anni dal '24 al '26, che ^{son} quelli dell'affresco in S. Fermo a Verona. Qui, nelle gesta dei cavalieri di

Artù, Pisanello tradisce un'esperienza che va bene al di là di quella dell'arte di Stefano e di Gentile da Fabriano: soprattutto, un'osservazione attenta dell'arte "rinascimentale" dell'Italia centrale e soprattutto di Firenze; tradisce, in particolare, nella plasticità delle figure, la consumata esperienza personale della modellazione delle medaglie. Il dilemma dunque si può porre raginnevolmente soltanto tra il quinquennio tra il 1439 e il 1444, e quello, ultimo della sua vita, tra il '50 e il '55.

Il primo di codesti lustri avrebbe a suo favore il fatto, ch'esso coincide con il periodo della più intensa attività di Pisanello, medaglista. Riferisco per sommi capi la serie delle sue medaglie di questo tempo: 1438, Giovanni VII Paleologo; 1439 c., Gian Francesco Gonzaga; 1441-42, Filippo Maria Visconti, Niccolò Piccinino, Francesco I Sforza; 1443 c., la maggior parte delle sette medaglie di Lionello d'Este; 1444, medaglie per il matrimonio di Lionello con Maria d'Aragona. Non contiamo l'enumerazione; ma già in questa serie l'artista dimostra d'avere raggiunto splendidamente quella sua particolare, calibratissima espressione di plasticità, che non c'è dubbio si ritrovi anche nelle parti finite del grande affresco arturiano. E, poichè sappiamo ben poco della "evoluzione" della pittura di Pisanello (se non altro, per mancanza d'opere cui sicuramente appigliarci), se altre considerazioni "di contingenza" non intervenissero (come ho già riferito) la datazione dell'affresco mantovano agli anni tra il '39 e il '44 sembrerebbe accettabile.

E non è detto non lo sia: la decisione in ogni caso dipende, a questo punto, da una certa idea che ciascun di noi può essersi fatto della "evoluzione" d'un artista, d'altronde così fedele a se stesso, fino alla fine (lo si trae soprattutto dai disegni). - E vi sono poi anche altre considerazioni. L'affresco mantovano ci offre esempi, si può dire tutti i momenti d'esecuzione d'una pittura su muro. Dal semplice, primo splendido - un disegno tenuissimo, quasi un afflato di linee quale risulta dalla battitura del cartone sull'arriccio - allo splendido ripreso dal pittore per fissarne i contorni, alla sinopia vera e propria, cioè il disegno a seppia o carboncino abbastanza rifinito per ricevere i colori; ed anche qui, i gradi sono diversi: v'è quello in cui al profilo sono aggiunti solo alcuni, fondamentali, tratteggi interni, e quello invece dove questi tratteggi sono infittiti fino a realizzare, a chiaroscuro, la forma plastica, pronta a ricevere i colori; e vi sono infine, specie nella Battaglia, tratti in cui sembra che l'esecuzione pittorica sia portata a compimento. In più, a complicare ulteriormente questa trama generale, vi è una quantità di "pentimenti": figure che dallo spolvero avevano avuto una certa forma, sono poi state modificate, o addirittura cancellate e sostituite da altre, quando il pittore ha messo mano ai pennelli, attingendo ancora al sec

chiello dei monocromi. Sicchè s'è presentata la facile ipotesi, che l'opera sia stata eseguita in tempi diversi, tanto più che il ductus disegnativo sembra obbedire ad una, spesso accentuatamente, diversa, "onda" della mano che traccia; o, addirittura, che all'opera, su quel muro, vi sia stata più d'una mano: quella di Pisanello, s'intende; ma anche altre, di suoi collaboratori. Ipotesi però, infine, inverificabili, e in buona misura gratuite. Senza voler imporre quella che non può essere che un'opinione, io sarei più propenso a credere, che una varietà siffatta di segno non implichi necessariamente né una diversità di mani, né uno scarto di tempo. Giacchè codeste differenze alla fine sono, chi ben guardi, quelle stesse che si ritrovano nei disegni veri e propri, voglio dire quelli su carta, del Pisanello. E, a questo proposito, giova ricordare che Pisanello fu un disegnatore accanito, instancabile. Cito, per non parlare in prima persona, uno specialista, Bernhard Degenhart (E.U.A., X, 1963, col. 615): "... non esiste un altro artista delle prima metà del Quattrocento di cui ci sia pervenuta una simile quantità di disegni... Gran parte d'essi è conservata nel Codice Vallardi del Louvre, che rappresenta la collezione più vasta, per numero e varietà di generi... dei disegni di un artista europeo sulle soglie dell'età moderna. Per la varietà di composizione e la quantità, il complesso di disegni conservati di Pisanello è la fonte principale per lo studio delle origini del disegno moderno europeo... (Egli vi rivela)... la sperimentazione delle varie tecniche, l'attenzione a problemi formali, per un verso ancora medievali ma già aperti alle soluzioni prospettiche e all'esperienza scientifica dei tempi nuovi, le conquiste del goticismo lombardo-veronese, che rivivono nella sua progressiva assimilazione della cultura toscana...."

E' proprio tenendo d'occhio questa varietà, tecnica e formale; questa sperimentazione inesausta, che possiamo interpretare anche il contesto, oltre che tecnico, linguistico, della grande pittura mantavana, senza ricorrere all'ipotesi di diversi tempi di esecuzione o di diversi mani di esecutori. E' l'artista stesso che, disegnando sul muro, procede tentando gradi e modi diversi di realizzazione figurativa: con un procedimento, che non differisce da quello delle sue prove nel Codice Vallardi.

In questa maniera, certo, nella sua ultima opera, "Pisanello esce dal muro" - per approfittare del titolo d'un buon articolo di Gian Lorenzo Mellini ("Comunità", 168, dic. 1972, pp. 327 sgg.) -

Un muro, tuttavia, che mantiene la dimensione della superficie gotica, sebbene articolatissima, e modulata plasticamente fin quasi al punto di rottura. Così come romanzo pittorico di Pisanello rimane, coerentemente, nella dimensione infine parata

tica di un romanzo cavalleresco, in uno spazio senza la misura "razionale" del Rinascimento, e in un tempo sospeso, che non gli consente di fare di esso un racconto, una collana che abbia una sua continuità di narrazione, ma lo sgrana in singole apparizioni, tutte compresenti, nell'apparizione e insieme nella ritualità dell' "eterno ritorno" del mito.

