

UNIVERSITA DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Facoltà di Lettere e Filosofia

tesi di laurea

« ANTONIO LEONELLI DA CREVALCORE »

Relatore:

Prof. F. Arcangeli

Laureanda:

Bergamini Silvana

anno accademico 1971.1972

ANTONIO LEONELLI DA CREVALCORE

"Nel trar dal vero si vale il Crevalcore / che qual Zeusi
gli oeci fabbra coi frutti. / Non preterisco che assomiglia
Biasio Orfeo cantando e col nennello": con queste parole lo
ricorda il contemporaneo Filoteo Achillini ne "Il Viridario
nel quale nomina litterati Bolognesi e di altre città" pub-
blicato a Bologna l'anno 1513. (1)

Girolamo Casio de' Medici "felsineo cavaliere e laureato"
negli Epitaphii editi nel 1525, dopo i tetrastici in lode
di Andrea Mantegna, di Leonardo da Vinci, del Beltrafio suo
discepolo, e del Franza, scriveva: "-Per il Crevalcore -:
Da Crevalcor' mastro Antonio, dotato / Fu di varie Virtuti,
e in la pittura / Sempre di pari andò con la Natura, / Sal-
vo ch'a l'opre sue non dava il fiato." (2)

Infine Fra Leandro Alberti (Storia d'Italia. Bologna MDL
pag. 304) dice: "Ha dato gran fama a questo Castello né
giorni nostri Antonio Leonelli da Crevalcore nel territorio
Bolognese, egli era eccellente pittore, (il) quale tanto e-
gregiamente disegnava, et coloriva ogni ispecie d'animali,
uccelli et dei frutti che parevano dalla natura esser pro-
dotti, dei quali assai in Bologna si vedono con grande dili-
genza conservati". (3)

Le testimonianze dei contemporanei abbozzano una personali-
tà poliedrica e raffinata; le stesse doti di Antonio ne fe-
cero probabilmente, se non uomo di corte, almeno un frequen-
tatore delle grandi famiglie Bolognesi.

In un libro dei conti dell'Archivio Segreto Estense è ricor-
dato un pagamento fatto ad un Antonio Cantore l'anno 1480
(4), ma è impossibile appurare se si tratta del Leonelli.
Leggendo le notizie che di lui danno gli eruditi bolognesi
dei secoli successivi pare che la sua fama di musicista fosse
indiscussa e che, come pittore, apparisse ai contemporanei
artista singolare, annartato, forse bizzarro; i particola-
ri soggetti prediletti dal Crevalcore non potevano essere

sentiti come preannuncio di un'arte nuova; forse neppure lo stesso artista ne ebbe coscienza.

Egli venne ricordato soltanto per queste nature morte ante litteram: né il Casio né l'Achillini, né Fra Leandro Alberti parlano dei ritratti e dei soggetti sacri che egli pure dipinse in numero notevole, e che costituiscono l'unica parte della sua produzione giunta fino a noi o per lo meno a noi nota. Fu apprezzata la sua abilità nel dipingere con finitezza, al naturale, cioè senza tralasciare il più minuto particolare, bensì con tanta lucidità d'osservazione da essere definito dal Casio "assai più lungo che la natura". Non a caso questo raffinato amatore e mercante d'arte il 15 aprile 1506 scriveva alla Marchesana di Mantova una lettera di accompagnamento delle "cose promesse", una scelta di cose squisite: le olive, una Maddalena di Lorenzo di Credi, e "uno quadro facto per Antonio da Crevalcore, tra nui in questo exercitio singularissimo, ma assai più lungo che la natura....". (5)

Nel caso della tavola del Leonelli si trattò probabilmente di una preziosa "curiosité" che dovette piacere ad Isabella d'Este, se si tien conto di chi per lei l'aveva scelto. Tra i giudizi dati sul Leonelli dagli antichi commentatori quello che il Casio ci ha lasciato è una limpida ed esatta definizione della personalità dell'artista; a differenza degli altri, ha puntualizzato come carattere fondamentale della sua pittura quel suo irrigidire la figura in un'atmosfera cristallina ed irrespirabile, quel suo negare la vita nel punto stesso in cui si accosta più direttamente alla realtà fisica: "sempre di pari andò con la Natura, / Salvo ch'a l'opre sue non dava il fiato".

Gli eruditi bolognesi dei secoli successivi lo considerarono semplicemente un "antico"; andò perduta la dimensione storica del Leonelli, ricordato addirittura come discepolo di Liippo Dalmasio, una figura cara alla tradizione bolognese

se e in buona parte avvolta nella leggenda popolare della santità della sua ispirazione. L'Oretti appunto colloca Antonio tra i discepoli di quel maestro (6), correggendo poi l'errore cronologico in un foglio volante aggiunto in seguito. Chi per primo fece questo accostamento notò probabilmente nella celebre "Madonna del velluto" in San Domenico il particolare del cardellino con la pannocchia di miglio che il Bambino tiene in mano, simbolo che il Crevalcore usò molto spesso per siglare i suoi dipinti (ed era un uso ricorrente in quel tempo: la chiocciola del Cossa, la tortora o la "colomba col bastone nel becco" del Francia) e pensò ad un diretto rapporto tra i due maestri senza avvertire il divario cronologico di oltre un secolo..

Da allora ad oggi non si è fatta certo molta strada nella conoscenza di questo artista; col tempo, il ricordo di questo strano precursore della natura morta come genere a sè si è via via affievolito. Non resta traccia dei molti ritratti e delle altre tavole di cui è ricordata la presenza nelle case bolognesi; l'estrema scarsità dei documenti è al tempo stesso testimonianza e conseguenza del progressivo affievolirsi della sua fama.

L'Ing. Bargellesi pubblicò, in nota ad un suo studio del 1954 (7), la notizia avuta da Luigi Pirani, cultore di studi storici ferraresi, oggi scomparso, secondo cui Antonio "risulterebbe bandito da Bologna per diverso tempo e avrebbe risieduto a Ferrara".

E' del 22 Agosto 1478 un lascito testamentario a due sorelle del Crevalcore, che abitavano presso di lui, da pagarsi come dote quando si sposassero.

Il notaio che redige lo strumento è bolognese, quindi è molto probabile che già nel 1478 Antonio risiedesse a Bologna: "1478, 22 agosto: Testamento domini Joan. Bapt. Q. Ser Franc. olim Ser Jac. Gerardis civis bon. protonotarius apostolicus..

item reliquit...duabus ex sororibus m. Antonij...de Crevalco-
rio pictoris domicellio lib. 100...in dotes...illarum que
primo maritabantur solvendis" (Scheda Albarelli ms; è questa
una scheda compilata dal Padre Servita Albarelli presso
l'Archivio di Stato di Bologna ed ora conservata nell'Archiv-
vio della Casa Generalizia dell'Ordine dei Servi di Maria
in Roma) (8).

Il nome del Leonelli compare ancora in un rogito di Cesare
Panzacchi sempre dell'Archivio Notarile di Bologna. (8)

Il Bumaldo testimonia (9) che già nel 1480 il Crevalcore
era conosciuto dall'Achillini e dal Casio.

Nel 1491, il mese di Ottobre, "Magister Antonius pictor del-
la cappella (leggi: parrocchia) di S. Proclo, assieme alla
sorella Francesca fa pace con Girolamo di Giovanni Massa-
renti strazzarolo che aveva colpito e ferito detta Francesca"
(8).

(Archivio di Stato di Bologna: Curia del Podestà, carte di
corredo, b^aA del 1494.)

Francesco Malguzzi Valeri in "Archivio Storico dell'Arte"
1894, rende noto che artisti residenti a Bologna vengono
spesso ricordati, come parti o come testimoni, in documen-
ti giudiziari e in altre carte dell'Archivio di Stato di
Bologna: tra gli altri nomina "Antonio da Crevalcore 1494"
e "Antonio di Lionello 1496". Probabilmente si tratta del- 90
la stessa persona: il Crevalcore viene chiamato indifferen-
temente Antonio Leonello o Leonelli, di qui ad "Antonio di
Lionello" il passo è breve.

Le ricerche che ho condotto all'Archivio di Stato di Bolo-
gna non aggiungono nulla a queste notizie. In una vecchia 13
scheda ho trovato: "Testo di Lionello Pittore 1513. Rogito
di Andrea de' Buoi. Vacch. Alidosi III". Evidentemente
il rimando è sbagliato perchè non mi è riuscito di trovare
l'originale; tuttavia la raccolta Alidosi, essendo un sunto
stringatissimo di notizie desunte da documenti d'Archivio

prima della loro distruzione, non avrebbe aggiunto ulteriori chiarimenti.

Gli Indici Masini (Le-, sec. XV. XVI), nominano diversi Leonelli, ma tutti ancor vivi dopo il 1525, mentre il Nostro deve essere morto prima di tale data, visto che il Casio in quell'anno ne parla al passato: "dotato fu...., sempre di pari andò,....non dava...".

Qui si fermano le notizie documentarie.

Tuttavia nei secoli successivi il nome del Crevalcore non fu dimenticato: alcuni eruditi bolognesi ripetono le lodi dei contemporanei aggiungendo talora - è il caso dell'Oretti - notizie preziose di dipinti forse perduti. Masini Antonio di Paolo riecheggia nel 1650 le parole dell'Alberti (10): "1480 - Antonio Leonelli da Crevalcore, Musico famoso, celebratissimo in far fiori, frutti e Animali, e se ne vedono cò la sua sottoscrizione in alcune case de' particolari". E' da notare la data che contrasta con quella di dieci anni posteriore che viene comunemente additata come inizio della sua fama di pittore.

Malvasia Carlo Cesare, circa un ventennio dopo (11), ricorda il Crevalcore nel capitolo in cui parla "di Pietro Dalmasio e di Pietro de' Lianori.... del detto Lipco discepoli et altri che fiorirono dal 1400 fino al 1500": "e perciò, anche lasciando da parte i fiori, i frutti e gl'animali d'Antonio Leonello detto da Crevalcore.....passo a Pietro de' Lianori".

Evidentemente il Malvasia sposta all'indietro di quasi un secolo il nostro pittore annoverandolo tra i discepoli di Lipco delle Madonne. Forse è da lui che ha origine l'errata notizia di un apprendistato d'Antonio presso l'antico maestro bolognese, notizia ripresa e poi smentita dall'Oretti.

Le molte edizioni dell' "Abecedario Pittorico" dell'Orlandi(12)

Questo simbolo-firma rimase ben impresso nella mente dell'Oretti che lo descrive ogni volta che parla del Crevalcore, con il complacimento di chi, dalla visione diretta dei quadri, trae una osservazione mai fatta da altri precedentemente. Alla fine del XVIII secolo era ormai perduto il significato specifico della simbologia mistica o "cortese" ancor viva nel quattrocento, specialmente a Ferrara. Le gemme, le fronde, i fiori, i frutti, piccoli ornamenti o, come qui, l'uccelletto con la spiga di miglio, parlavano un linguaggio ben chiaro allo spettatore antico; in seguito, spegnendosi la loro carica simbolica, parvero soltanto particolari preziosi o curiosi, espressione di una civiltà raffinata e amante del bello. Questo è certo l'atteggiamento dell'Oretti che prende il cardellino nè più nè meno che per una firma certa. Mi faceva notare il Signor Bargellesi che il cardellino, per quella sua macchia di rosso sul capo, si collega poeticamente alla passione e alla morte di Cristo e che spesso viene posto accanto al Bambino. (14)

Certo, anche se è chiaro che per Antonio la scelta e l'uso di questo simbolo non ebbe significato strettamente religioso - ne è testimoniata la presenza anche in quadri profani - resta il fatto che il cardellino non è soltanto una nota gentile, reca un messaggio oggi non perfettamente traducibile se non per via intuitiva.

Ma preme qui rilevare l'importanza del manoscritto dell'Oretti per le notizie di quadri scomparsi; le due Sacre Famiglie, l'una di Casa Ercolani, l'altra di Casa Leonori a Pesaro, non sono certo identificabili con le due già note: la Sacra Famiglia di Berlino, firmata, e quella già nella raccolta Spiridon; in queste ultime è raffigurato anche un S. Giovannino, e, se si trattasse degli stessi quadri, quel puntiglioso relatore che era l'Oretti non avrebbe certo mancato di ricordarlo, mentre parla soltanto della "Madonna, Bambino, S. Gioseffo".

Pare che di esse non rimanga traccia (.), così come del "gran presepe" di Casa Monti. E' interessante osservare come il Crevalcore dipingesse solitamente su tavola e che i suoi quadri, anche quelli che conosciamo, non sono mai di grandi dimensioni: dipinti destinati alle famiglie private più che agli altari. In questo senso quello di Casa Monti costituisce un'eccezione.

La descrizione del "quadro mezzano ma superbissimo" ci permette di intravedere come fossero quelle "nature morte" tanto lodate dai contemporanei d'Antonio e che dovevano costituire la parte più vasta e non solo la più nota della sua produzione.

L'impaginazione del dipinto è simile ad altre che noi conosciamo: i gradini salivano verso il rettangolo di una finestra aperta, come nella Madonna Spiridon, e non è da escludere che fosse di marmi policromi; i "frutti diversi" e gli uccelli comparivano probabilmente in secondo piano a incorniciare o a velare in parte uno scorcio di paesaggio o una tenda. Soggetto del quadro è il cane bianco e nero che sta su uno dei gradini; a destra in basso doveva comparire il famoso gardellino che reggeva nel becco la spiga di miglio. Probabilmente anche questa tavola prese la via della Germania o della Francia sul finire del secolo assieme a tanti altri dipinti di cui sono pieni i molti cataloghi di vendita redatti dall'Oretti. A proposito dei sei quadri visti dall'Oretti nella Sagrestia di San Michele in Bosco, anch'essi perduti, ho consultato un manoscritto non catalogato della Biblioteca Comunale (...): gli armadi della Sagrestia, (.) Il Dottor Scorza della Biblioteca e Musei Olivierani di Pesaro ha gentilmente collaborato alla ricerca della tavola Leonori e mi ha comunicato che non si trova traccia del dipinto nè presso la ex Casa Leonori, nè presso il Museo Mosca, e che di esso non si fa menzione in nessun manoscritto olivierano (...). Notizie antiche spettanti al Monastero di S. Michele in Bosco.

costruita nel 1464, furono fatti verso il 1480 da Raffaele da Brescia e andarono dispersi alla fine del 1700, dopo la soppressione del convento. Parte furono venduti per fare casse da clavicembali e parte servì per costruire il pavimento della sala da ballo del Casino dei Nobili (.). Nel 1482 "un pittore" dipinge sopra gli armadi un S. Michele con il Drago; altri dipinti ad olio di Antonio Prosperino Modenese, di Scipione da Bagnacavallo (1562) e di Domenico Tibaldi (1565) erano incastrati negli armadi che andarono dispersi; è probabile quindi che anche le sei tempere del Crevalcore ne ornassero gli sportelli. Il suo nome non compare nei pagamenti fatti ai diversi artisti che dipinsero nella Sagrestia. E' curioso rilevare che il nome di un "Fra Antonio pittore" compare spesso nei lavori per il Coro, iniziato nel 1513 da Fra Bartolomeo da Brescia. Il religioso fece dei cartoni per le tarsie; altri disegni vennero da Firenze, alcuni furono commissionati all'Aspertini, che forse non li fece, e ad altri. Con ogni probabilità si tratta di un puro caso - è difficile pensare che un uomo già maturo si ritirasse in un convento -, ma nella generale mancanza di notizie biografiche, mi pare doveroso non trascurare nessuna possibilità, anche se remota. Certo questo "fra Antonio" doveva essere un buon disegnatore se partecipò ad un'opera tanto impegnativa e per la quale il Convento ricorse anche ad artisti fiorentini. Il coro andò distrutto nel 1804. Le nicchie a conchiglia che lo coronavano furono vendute come legna da ardere "a quattro soldi l'una". I diciotto stalli della Cappella Malvezzi in San Petronio furono fatti quattordici anni più tardi riutilizzando parti dell'antico mobile. Le splendide tarsie recano vedute prospettiche, suppellettili sacre, strumenti musicali, fiori e frutta piene di un fresco virtuosismo.

(.) Palazzo Salina-Amorini di Via S. Stefano.

Il "Dizionario dei Pittori" redatto dal Ticozzi e pubblicato a Milano nel 1818 è l'unico scritto in cui compaia una data di nascita del Leonelli: "Leonello (Antonio), nato nel territorio Bolognese circa il 1450, ebbe fama ai suoi tempi di eccellente pittore di animali, fiori e frutti. Faceva ancora ritratti alcuni dei quali conservavansi tuttavia nel decorso secolo colla sottoscrizione del suo nome. Lavorava del 1490". Evidentemente il Ticozzi conosceva le notizie fornite dall'Oretti; è probabile che egli abbia dedotta la data di nascita di Antonio da quella da cui si fa tradizionalmente iniziare la sua attività, anche se lo spazio di quarant'anni pare eccessivo; comunque l'indeterminatezza dell'anno rende difficile credere che egli abbia avuto tra le mani documenti o altre notizie in proposito.

Ma qualsiasi notizia documentaria o anche abbastanza probabile sulla vita di un artista resta pur sempre un corollario, anche se indispensabile; le opere giunte fino a noi sono una testimonianza ben più vasta e illuminante circa la sua personalità e la sua vita. I dipinti di Antonio individuano con certezza vari momenti culturali e almeno due ambienti: ad un periodo strettamente ferrarese, dominato dal magistero del Tura del Cossa e di Baldassarre e ancora di più dalla eredità di Piero, quale era stata raccolta dalla famosa scuola miniaturistica fiorita attorno alla corte estense, ne succede un secondo ben più lungo e complesso, svoltosi a Bologna, prima sotto l'influsso di Ercole, e del Cossa, poi di Lorenzo Costa e infine del Francia. Sotto questo profilo l'esperienza artistica del Leonelli, pur tutta singolare e non priva certo di discontinuità-anzi proprio per questo-, è un tramite interessante per osservare da un particolare angolo visuale come poté svolgersi quel processo di inserimento della cultura ferrarese nell'alveo ben più vasto di quella Italiana. "Sul 1480 -scrive il Longhi - per merito di Ercole, l'arte ferrarese viene a riunirsi con

la fondamentale tendenza italiana che aveva trovato una prima unità nazionale, un primo accordo tra nord, centro e sud nel convegno di Antonello e di Giovanni Bellini sui moduli sintetici di Piero". (15)

Ma la potenza sintetizzatrice di un artista, anche grandissimo, resterebbe un fenomeno isolato, un fatto storico più che culturale, senza il lavoro oscuro, faticoso, a volte contraddittorio e discontinuo di quanti, sensibili al suo messaggio, cercano di orientarsi nell'incertezza dei tempi nuovi. E' a questo livello che l'intuizione geniale di un artista matura progressivamente in dato di cultura e di civiltà pienamente acquisito. Antonio Leonelli visse, soffrì forse, questa esperienza, in gara con un tempo che correva troppo in fretta per lui. Erano gli anni in cui le luminose certezze affermate dal Rinascimento iniziavano a sfaldarsi cedendo il posto ad una problematica nuova e più amara che riproponeva in termini drammatici il mistero dell'uomo, del suo esistere, il corrompersi di tutto ciò che egli tocca, delle stesse verità di cui crede di impadronirsi.

L'angoscia lucida e beffarda di Ercole de Roberti, il suo genio crudele che non teme di scavare in profondo, sono lontani dal Leonelli che non possedette certo il coraggio morale del suo grande contemporaneo e non fu un innovatore, bensì un solitario destinato a dipanare in disparte le fila della sua meditazione disillusa. Ebbe coscienza della crisi che andava maturando e reagì riparando in un passato senza tempo. Al di là di ogni preziosismo di origine squarcionesca, del provincialismo ritardatario che è sempre stato additato come il suo maggior limite, l'origine del suo arcaismo è da vedersi in una scelta cosciente: egli imbalsama oggetti e persone con la volontà di porle oltre la soglia del corrottabile. L'uomo così come le cose, è visto come fenomeno irrenetibile, sede di una perfezione non più possibile al presente, esprimibile solo attraverso un linguaggio rigida-

mente geometrico. Solo più tardi, dopo forse due decenni di vita a Bologna, questo rigore si addolcirà nella Madonna Spiridon, in quel bellissimo ritratto pieno di antica e umile saggezza che è il S. Giuseppe. Ma se questa costante caratteristica della sua pittura è guida sicura a riconoscere le sue opere, resta problematica la loro datazione.

IL RITRATTO D'IGNOTO DEL MUSEO CORRER

All'inizio del catalogo sta probabilmente il "Ritratto d'Ignoto" del Museo Correr di Venezia, una tempera su tavola di modeste dimensioni (49 x 35cm.), perfettamente conservata, che si collega strettamente al Ritratto della Famiglia Sacrati del Museo di Monaco, una tela già attribuita ad Antonio dal Coletti (16). Sia questo studioso che il Bargellesi hanno ampiamente sottolineata la tipologia particolare delle teste e dei busti del Crevalcore: il lobo auricolare allungato e appiattito, le narici uncinato, la pupilla vitrea e fissa, i capelli, sempre dipinti uno ad uno con l'abilità del miniaturista, il collo incernierato duramente sul busto lungo la linea orizzontale segnata dall'abito, la linea quasi verticale del dorso, le dita allungate, le unghie nettamente incise. Altre costanti si ritrovano nel paesaggio: il fante con la lunga asta, i due cavalieri, gli alberi di una qualità tutta padana, dalle fronde che si allargano orizzontalmente articolandosi su diversi piani sovrapposti; poi l'intersecarsi di acque e di terra. Queste, oltre alla singolare maestria con cui sono dipinte le gemme, le piccole nature morte che non mancano mai, ed infine la presenza di una "finestra aperta" o quanto meno di un davanzale che stabilisca una cesura tra lo spettatore ed il soggetto rappresentato, ritornano sempre nei quadri del Crevalcore. In particolare, a prescindere dal colore, il confronto tra l'Ignoto della tavola veneziana e Umberto de Sacratis rivela lo stesso segno inciso, lo stesso modo di costruire e di

atteggiare la figura. L'anatomia del volto ritorna identica: lo zigomo rilevato, l'ombra diritta che sottolinea il setto nasale fino alla narice uncinata, il collo tornito che ricorda la lontana Piero della Francesca, lo stesso arrotondarsi del mento. I motivi che si ripetono puntualmente sono tanti e tanto chiaramente individuabili che ritengo superfluo additarli uno ad uno.

Ma oltre alla straordinaria somiglianza iconografica, mi preme qui rilevare una parentela più profonda: in entrambe quelle figure il pensiero è assente così come la vita.

Il ritratto Correr ha subito tutta una serie di attribuzioni: ad Antonello da Messina, nel vecchio catalogo del Museo, a Baldassarre d'Este (18), ad Ansuino da Forlì (19), fino a quella notissima del Longhi ad un ignoto ferrarese verso il 1465, precisato poi in Vicino da Ferrara, ed infine identificato con Baldassarre d'Este (20) la cui attività di ritrattista presso le corti padane è ampiamente documentata.

Tutte queste attribuzioni o sono in contrasto con le lettere A.F.P. che si leggono sulla cornice inferiore della tavola, oppure sono ricalcate malamente su di esse: è il caso della forzata paternità assegnata dal Venturi ad Ansuino da Forlì. Già nel 1926 il Longhi (21) interpretò quelle lettere come "A.Ferrariensis Pinxit" lasciando al tempo e ai documenti il compito di risolvere quell'A. in un nome reale. Infine l'Ingegner Bargellesi sciolse l'enigma in "Antonius Ferrariensis Pinxit" e giustificò l'aggettivo di provenienza con la dimora a Ferrara del pittore bandito da Bologna per diversi anni, sulla base di documenti trovati, come si è detto, dal Pirani (22).

Quanto alla non meno problematica scritta "O - BATTA - FUSSA - P" che si vede sulla cornice superiore e che è probabilmente l'abbreviazione del nome del personaggio rappresentato, il Cavalcaselle tentò di decifrarvi la firma di Baldassarre d'Este, senza successo, perchè le lettere sono perfettamente leggibili

e non ammettono altre interpretazioni. "Batta" è abbreviazione comune di Battista; la O. che lo precede potrebbe essere quanto è rimasto di un JO: Giovanni Battista dunque.

Il leoncino rampante in campo azzurro sbarrato da una striscia rossa è senz'altro lo stemma della famiglia del personaggio. Tra gli stemmi delle famiglie bolognesi tuttavia, non compare questa impresa.

E' norma comune in questi ritratti aulici che il nome del personaggio figuri in alto, la firma del pittore, quando c'è, in basso. L'interpretazione del Pigler (23): Alexandri Filius Pisaurensis, può essere affascinante, ma non tiene conto di questo uso pur di provare che sia il ritratto Correr che quello della Collezione Beer di Budapest - cui accennerò più avanti - raffigurano lo stesso personaggio: Costanzo Sforza. Di qui la datazione dei due dipinti verso il 1480, attribuiti poi genericamente ad un pittore ferrarese. Il Bargellesi non scarta questa possibilità e osserva che forse "proprio lavorando per gli Sforza il nostro pittore si è accostato alla zona di influenza di Carlo Crivelli". Nel 1929, in occasione della presenza a Monaco del ritratto Correr accanto alla Famiglia Sacrati, il Mayer osservò che nonostante le innegabili somiglianze, la tavola veneziana gli sembrava opera di un maestro più antico e più abile "che doveva aver sentito specialmente l'influenza di Carlo Crivelli" (24). Ma non credo che sia indispensabile ipotizzare un soggiorno nelle Marche del pittore per spiegare la singolare maestria con cui sono rese le gemme, il gusto per il raro e il prezioso; certo il Crivelli era conosciuto anche a Ferrara; la "zona di influenza" di un artista ha sempre confini molto oscillanti, se pure li ha. Uomini e dipinti circolavano con grande facilità, ed ogni città, ogni corte, era il punto di incontro e di confronto di esperienze e di apporti diversi. Inoltre penso che non sia il caso di sottolineare troppo l'influenza di questo artista: la singolare impagina-

zione del dipinto, questa "finestra aperta" che è un caso quasi unico nella pittura ferrarese, ha un valore simbolico preciso in confronto al quale la derivazione dal Crivelli o dalla Scuola Padovana in genere, ha un peso del tutto secondario, resta un dato esterno. La materia in cui è plasmato il personaggio non è meno dura, incorruttibile e preziosa dei marmi, delle gemme, delle acque trasparenti incastonate tra lembi di terra: e tutto è in funzione di una suggestiva poetica dell'esistere e del silenzio, prima matrice della natura morta come genere a sè. Nessun particolare ha valore di puro ornamento, le cose, nel loro splendore immobile, sono partecipi dello stesso mistero sigillato dietro il volto del personaggio: quello dell'esistere. Il Longhi, nella prima edizione dell'"Officina", soffermandosi sullo splendido dittico Bentivoglio, avvertiva: "... in confronto all'esemplare di Piero, pur sempre presente, Ercole, o chi per lui, fa strada a ritroso adottando nuovamente per il profilo un campo oscuro, prescrizione stilistica prevalente a Ferrara fin dai famosi esemplari del gotico "cortese" e così dura a morire soprattutto nei ritratti aulici e di parata. Del resto anche prima di Ercole, un maestro ferrarese intorno al 65, sebbene più vicino di lui alla fonte lucida di Piero, s'era piegato alla stessa etichetta, nel Ritrattino, tanto conteso d'attribuzione, del Museo Civico di Venezia". Ed in nota (N° 93. pag. 105): "resta certo che il ritratto nulla tiene del Tura e poco del Cossa; molto più invece delle tonalità franceschiane come s'erano trasmesse ai miniatori del 55-60, la cui influenza è palese anche nello sfondo di paesaggio lacuale."

Il periodo trascorso a Ferrara non poteva non coincidere con la meditazione sull'umanità serena e colonnare di Piero, accostata sia direttamente che attraverso la scuola miniaturistica. Troviamo nella tavola veneziana le stesse rissondenze silenziose della Famiglia Sacratì, ma qui meno im-

perative e come riassorbite nell'armoniosa misura dell'insieme: al festone di perle, rubini e smeraldi, allungati e arrotondati come ghiaia di fiume - e subito vengono in mente quei sassolini preziosi come gemme, disseminati nelle miniature ferraresi, quelle del Museo del Duomo che vidi anni fa per la prima volta tirando le tendine verdi e polverose delle bacheche (solo qui in Italia, credo, ci si può permettere di scoprire per proprio conto cose del genere in una soffitta appena illuminata)-ad esse, dicevo, rispondono l'anello sul libro chiuso e quella perla che dovrebbe rotolare e di cui invece stupisce l'equilibrio stabile, bloccato. Nel paesaggio striscie di terra e cunei d'acqua si alternano con andamento pendolare fino a svanire all'orizzonte. La tenda ha una durezza tutta ferrarese in quelle pieghe che formano un reticolo regolare: specchi quadrati su cui sfila la luce radente che viene da sinistra; la balza s'inarca appena, senza ricadere, spartita in due lembi uguali ai due lati del busto, disegna triangoli esatti. I nastri d'oro dei bordi hanno un andamento specchiato, la stessa pieghetta da una parte e dall'altra. Il libro, che snorge appena dal bordo del davanzale, attenua la remota impenetrabilità del prezioso manichino che campeggia, si mostra, esiste, al cento della tavola.

Dopo tanto splendore d'oro, di rosso, di verde, di azzurri puri e notturni, quello smagliante colore veneto che assorbe e genera luce, l'incontro con questo ritratto nelle sale del grande Museo veneziano ha un fascino particolare: l'occhio si riposa ammirando il sapiente accostamento tonale, quel filtro cinerino che dà unità al colore senza spegnerlo. Il rosso della veste spicca, senza contrasto violento, sulla gamma dei verdi profondi che la luce rivela sulla tenda. Le acque trasparenti, le gemme sul nastro giallo-oro hanno un sereno splendore che si compone nella pacata armonia dell'insieme. Il colore gioca un ruolo determinante, smor-

za i contrasti, le durezza, conferendo al tutto una misura antica, classica. Ma, superata la prima, ammirata, impressione di insieme, colpisce il silenzio impassibile della composizione, e sono i particolari a guidare lentamente lo spettatore da un punto all'altro del dipinto, lungo un reticolo di rispondenze esatte. Il Ritratto Correr si configura come il risultato di un progressivo decantarsi dell'apprendistato ferrarese, il raggiungimento di un equilibrio riscoperto percorrendo la "strada a ritroso". Il Longhi, come si è detto, assegnò questo ritratto prima a Vicino da Ferrara, poi, sciolta ogni riserva, a Baldassarre d'Este; e fondò la sua attribuzione sulla scorta della somiglianza iconografica della tavola veneziana con il gruppo dei cavalieri sotto l'arco che seguono la caccia del Duca Borso e sulla base di un documento pubblicato dal Venturi: un pagamento fatto a Baldassarre per aver ritoccate trenta teste negli affreschi di Schifanoia. Il Longhi notò che quella zona dell'affresco nella parete dipinta dal Cossa, non era nei modi del maestro, ma si avvicinava maggiormente alla tipologia riscontrabile nel ritratto Correr: di qui espresse la convinzione che entrambe le opere fossere di mano del celebre ritrattista. Ma questo parallelo non pare molto stringente; espressero dubbi sia l'Ortolani che lo Gnudi. A Bargellesi si deve l'osservazione più semplice e convincente: in quella zona dell'affresco ferrarese non c'è traccia di rifacimento dell'intonaco; i ritocchi, ammesso che Baldassarre li avesse eseguiti proprio su quelle teste, furono dunque fatti a tempera e logicamente sono andati perduti nell'operazione di pulitura dell'affresco dall'imbiancatura che lo ricopriva. Il documento a cui si rifà il Longhi ha dunque valore puramente storico e non serve più ad identificare il punto in cui intervenne il figlio di Niccolò III. Ma anche supponendo che sia ancora possibile riconoscervi la mano di quel maestro, mi pare che sia molto più agevole avvicinare a questo affresco.

il ritratto di Tito Strozzi. I profili, pur nettamente incisi, non hanno il rigore di quello della tavola veneziana: la linea corre più fluida, più arrotondata. Quelle gote un po' cadenti, quelle fronti sono di carne viva e non della sostanza minerale in cui è plasmato l'ignoto del Museo Correr.

Manca quella impassibile e remota obiettività applicata allo stesso modo alle persone e alle cose; quell'umanità soddisfatta e pacatamente interessata allo svolgersi dello spettacolo della caccia non è neppure lontana parente del manichino immobile, enigmatico, del Museo veneziano.

Mentre il Ritratto Saccati indica un ambiente culturale in cui Ercole e il Cossa erano i personaggi dominanti e in cui probabilmente i nuovi ritratti Bentivoglio splendevano già sulla parete della cappella omonima, il dipinto Correr denuncia una esperienza anteriore nel solco della tradizione ferrarese agli inizi dell'affermarsi di Francesco del Cossa in quella città e nel fiorire di Baldassarre. Vi si avverte fortissimo, il fascino della miniatura, tanto che è plausibile l'ipotesi di un primo accostarsi dell'autore alla pittura proprio attraverso di essa. Il carattere di ritorno al passato, colto quanto interiormente vissuto, di questa opera, fa sì che essa mal si presti ad una datazione precisa; certo è stata compiuta molto dopo il 1465, data proposta dal Longhi, forse prima del 1478. L'artista, verosimilmente, era ancor giovane. Non è possibile determinare quanto tempo possa aver richiesto una simile maturazione e dove avvenne; a questo proposito è stimolante l'ipotesi di un soggiorno del maestro nelle Marche: a Pesaro ci conduce la citazione dell'Oretti di una "Sacra Famiglia" in casa Leonori; lungo il versante adriatico era operoso il Crivelli. Credo infatti che ogni dubbio circa la paternità del Ritratto Correr vada sciolto finalmente. Certo è più facile pensare ad un artista famoso come Baldassarre, ampiamente ricordato nei documenti del tempo, che non al quasi sconosciuto Antonio