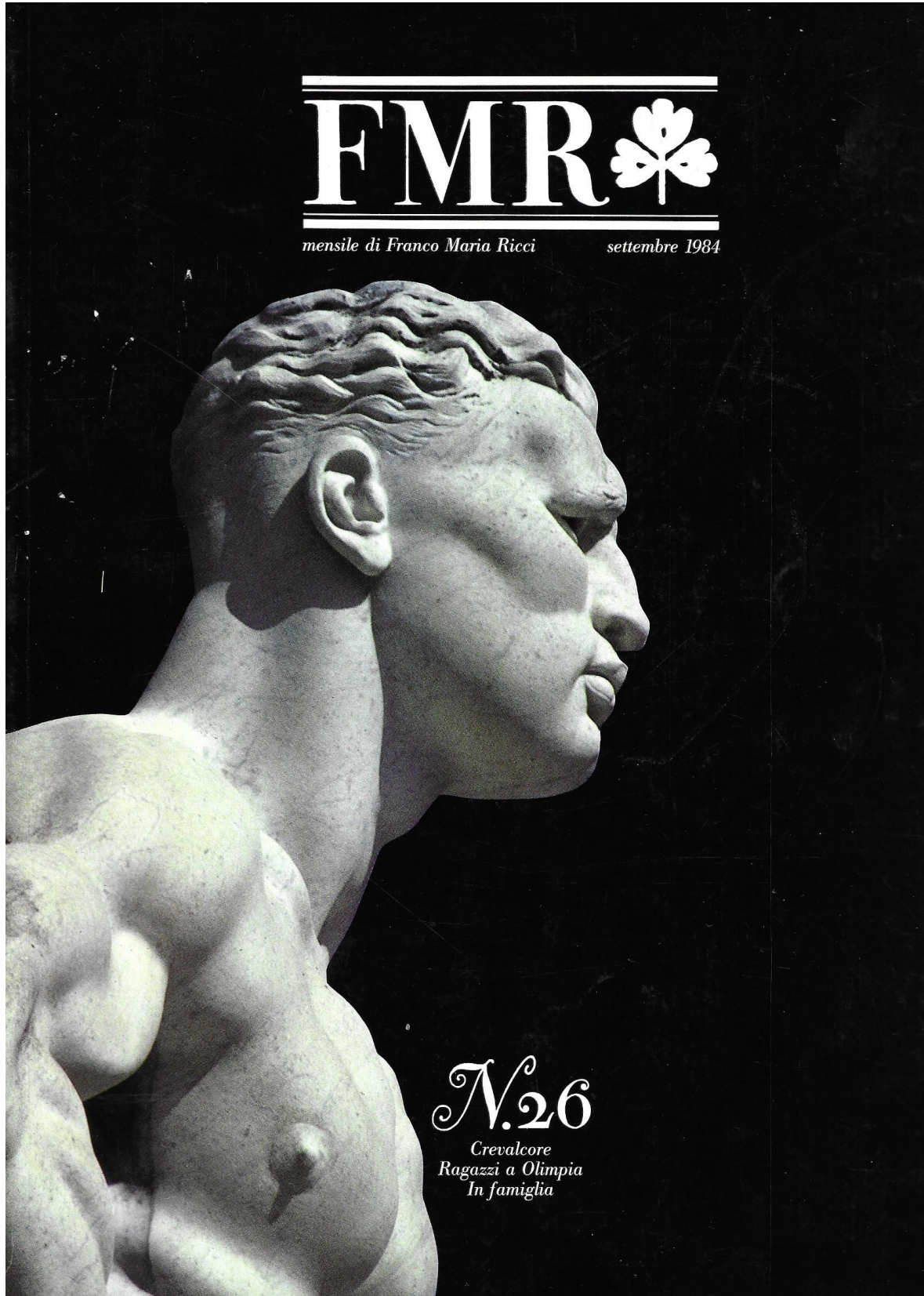


ANTONIO LEONELLI DA CREVALCORE XV Sec.

I di 3



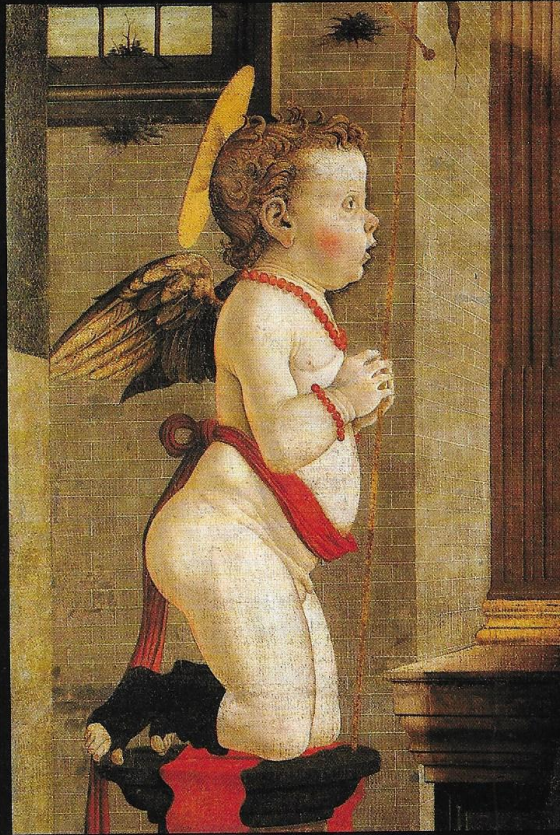
FMR 

mensile di Franco Maria Ricci *settembre 1984*

N. 26

*Crevalcore
Ragazzi a Olimpia
In famiglia*

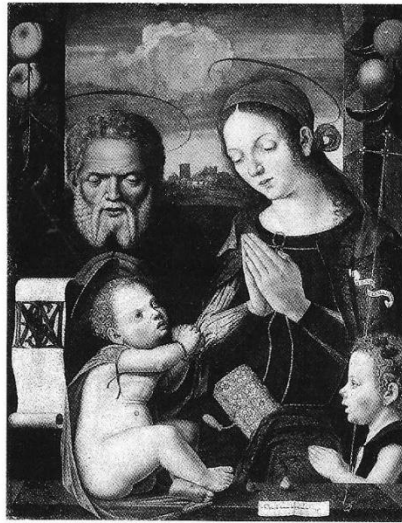
Crevalcore



*Testo di
Vittorio Sgarbi*

Vittorio Sgarbi

Può forse destare meraviglia che di un artista come Antonio Leonelli da Crevalcore, ricordato dai contemporanei e dalle fonti antiche con lode e ammirazione, si siano persi, con l'andare degli anni e dei secoli, non solo le opere ma la memoria, e quasi il nome e l'identità. Citato nei documenti, come pittore, a partire dal 1478, nel 1491 il suo nome è legato a un'impresa già degna di memoria: "Magister Antonius pictor della cappella di San Proclo"¹. Nel 1513 Filoteo Achillini, ancora vivo l'artista, scrive: "Nel trar dal vero si vale il Crevalcore / che qual Zeusi gli occei gabba co' i frutti. / Non preterisco che assomigli a Biasio / Orfeo cantando e col pennello"². Nel 1525 il "felsineo Cavaliere laureato" Girolamo Casio de' Medici, con gli elogi al Mantegna, a Leonardo, al Boltraffio, al Francia, non manca di dettare quello del Crevalcore: "Da Crevalcor' maestr' Antonio dotato / Fù di varie virtuti, e in la pittura / Sempre di pari andò con la natura, / Salvo che all'opre sue non dava il fiato"³. Lo stesso Casio, già nel 1506, aveva inviato a Isabella d'Este, insieme a varie "cose promesse" ("in primis le olive quali saranno godute per amor mio, ulterius il quadro della Maddalena facto per Lorenzo de Credi"),⁴ "uno quadro pieno de fructi facto per Antonio da Crevalcore tra nu' in questo exercitio singularissimo, ma assai più longho che la natura". Del quadro non resta traccia, ma la fama del Crevalcore come pittore di animali, di fiori e di frutta, e quasi, quindi, un precursore della natura morta come genere — secondo quanto hanno osservato, tra gli altri, il Gombrich e lo Spike⁵ — si afferma pienamente nelle parole di Leandro Alberti, nel 1550: "Ha dato gran fama a questo castello nei giorni nostri Antonio Leonelli da Crevalcore nel territorio bolognese, egli era eccellente pittore, il quale tanto egregiamente disegnava, et coloriva ogni spetie d'animali, uccelli, et dei frutti, che parevano essere dalla



Sacra Famiglia
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

A Bologna e a Ferrara visse, fra Quattrocento e Cinquecento, Antonio da Crevalcore, artista stravagante e algido, cresciuto nell'orbita di Francesco del Cossa e di Ercole de' Roberti, emulo in pittura degli artificieri prospettici cari ai maestri delle tarsie. Fu celebre ai suoi tempi, dimenticato poi. In questo saggio Vittorio Sgarbi ne ricostruisce la personalità, riunendo intorno al suo nome un'opera fitta di oggetti in bilico, di forbici e di calamai, di sfere magrittiane, di angeli esterrefatti, di santi impassibili come Buster Keaton

natura prodotti, dei quali assai in Bologna si vedono con grande diligenza conservati"⁶. Tale fama perdura nel corso del Seicento, arricchita frattanto di un nuovo elemento che è difficile accertare quanto sia basato su fonti documentarie — si pensi all'accenno a Orfeo dell'Achillini — e quanto dovuto a fantasie mitiche: la notizia fornita per prima dal Bumaldo,⁷ di un Antonio da Crevalcore "musicus egregius". Essa è ribadita da Anton di Paolo Masini,⁸ che per il resto ripete l'Alberti. Scrive il Masini: "1480 — Antonio Leonelli da Crevalcore, Musico famoso, Pittore celebratissimo in far Fiori Frutti e Animali, e se ne vedono con la sua sottoscrizione in alcune Case de' particolari". La data 1480 corrispondente alla tavola degli artisti bolognesi — "col tempo che fiorirono" — redatta dal Masini. Nell'edizione successiva della Bologna perlustrata (1666), il 1480 diventa 1490, determinando uno scorporo nei tentativi di cronologia delle opere dell'artista, e nella definizione dei suoi rapporti con Ferrara.⁹ Eppure già nel 1641 il Bumaldo aveva testimoniato che il Crevalcore era noto all'Achillini e a Casio nel 1480. Tutta la critica moderna, infatti, fa riferimento alla data più avanzata. Delle conseguenze di questo slittamento di dieci anni parleremo più avanti, ma intanto è importante sottolineare l'esistenza di questo problema nell'esposizione preliminare delle fonti. Comunque bastano pochi anni perché da queste sottigliezze filologiche si giunga al più totale disorientamento. Infatti, nel 1678 il Malvasia parla del Crevalcore come contemporaneo di Pietro de Lianori tra i discepoli di Lippo Dalmasio,¹⁰ anticipandone la vicenda umana e artistica di circa un secolo. Una ripetizione delle fonti precedenti è nelle varie edizioni dell'Abecedario pittorico dell'Orlandi, che deriva le sue informazioni dal Masini con

Antonio da Crevalcore

l'interessante aggiunta della notizia di un'attività ritrattistica del Crevalcore: "Antonio da Crevalcore (Stato Bolognese) di Casa Leonelli, Musico e Pittore celeberrimo in fiori, frutti, animali ed in ritratti, molti de' quali si vedono con sottoscrizione del suo nome: fioriva nel 1490".

Importanti notizie vengono invece dall'Oretti che, in un manoscritto (B 123) conservato nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna riferibile alla seconda metà del Settecento,¹¹ scrive:

"ANTONIO LEONELLI da Crevalcore, musico e pittore famosissimo fioriva nel 1490. Scolaro di Lippo Dalmasio. (...) In Bologna nella Casa Ercolani dalli Servi vi è una sua pittura in assa con la Madonna, il Bambino, S. Gioseffo, mezze figure al naturale, bellissima operazione, e vi è la sua solita marca con un Gardellino che ha una pannocchia di miglio in bocca.

(...) A San Michele in Bosco in Sagrestia vi sono sei dipinti e ognuno ha un gardellino uno de' quali ha la spica di miglio e credo possa essere di questo autore.

(...) Altro quadro mezzano ma superbissimo presso l'Ercolani sul quale è dipinta una finestra aperta, sotto vari gradini, sopra di uno vi è un cane bianco e nero, uccelli, frutti diversi al naturale, e vi è la sua solita marca cioè un Gardellino con pannocchia di grano in bocca, questa è opera famosissima, e sotto si legge:

Antonius Crevalcorij P O V
S

(...) Pesaro in Casa Leonori la Madonna, Bambino, S. Gioseffo, quadro mezzano, il Gardellino cola spica di miglio.

(...) Bologna in Casa Monti un gran quadro col Presepio, e la solita marca del Gardellino."

Dopo il persistente riferimento al Crevalcore di "fiori, frutti et animali", è questa la prima volta che abbiamo notizie di quadri di soggetto religioso, simili ad alcuni di cui

conosciamo l'esistenza: in particolare i dipinti in Casa Ercolani, a Bologna, e in Casa Leonori, a Pesaro, corrispondono, con l'eccezione del San Giovannino, alle Sacre Famiglie di Berlino (unica opera firmata e datata 1493) e di Stoccarda. Ma si osservi che nel manoscritto B III sulle marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori l'Oretti ripete le stesse notizie con qualche variazione di dati. In particolare puntualizza che il dipinto in casa Ercolani è una pittura su tavola ("in legno") e che è firmato ("In Casa Ercolani il quadro che ho già descritto al foglio n. 3 hora aggiungo tale, e quale sta scritto cioè

Antonius Crevalcorij P O V
S

e aggiunge il disegno con "marcava un gardellino con spica di miglio"), mentre per quello di Casa Leonori a Pesaro scrive: "Una Madonna, Bambino, S. Gioseffo con due Puttini sembra del Correggio con il Gardellino solita marca sua tiene spica di miglio in Casa Leonori in Pesaro",¹² consentendo con maggiore approssimazione l'accostamento alla tavola di Stoccarda. All'utilità delle informazioni dell'Oretti (riguardino o no i dipinti a noi noti) si aggiunge l'esatta interpretazione del motivo-firma ("soleva marcare le sue pitture con un Gardellino con una spiga di miglio in bocca"), motivo che troviamo infatti frequentemente nelle opere del Crevalcore. Curioso è poi il "superbissimo" ritratto di cane, descritto dall'Oretti, che sottolinea la presenza (qui certamente di vera natura morta) di uccelli e frutti diversi, così insolita e curiosa da aver ben meritato al quadro di essere "famosissimo".¹³ Notevole è anche l'indicazione sui sei dipinti per la Sacrestia di San Michele in Bosco: infatti da un manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Bologna¹⁴ apprendiamo che gli armadi della Sacrestia, eretta nel 1464, furono fabbricati da Raffaele da Brescia verso il 1480; che nel

1482 un pittore di cui non è indicato il nome dipinge sugli armadi l'immagine di San Michele e il drago; e che a partire dal 1513 un Fra' Antonio pittore lavora ripetutamente per il Coro realizzato da Fra' Bartolomeo da Brescia. Il nome di questo Fra' Antonio pittore ricorre come autore di cartoni per le tarsie, affidati in parte anche all'Aspertini e ad altri artisti non solo locali (alcuni cartoni provengono da Firenze).

Non possiamo identificare, con sufficienti prove, questo artista con Antonio da Crevalcore, ma ha un particolare significato che l'Antonio ricordato in queste carte avesse lavorato ai disegni delle tarsie, essendo essenziale, e innegabile sulla base degli elementi stilistici, come vedremo, il rapporto del Crevalcore con i maestri delle tarsie. D'altra parte dopo la distruzione del Coro, nel 1804, alcune parti furono utilizzate per gli Stalli della Cappella Malvezzi nella Chiesa di San Petronio a Bologna,¹⁵ e nelle tarsie superstiti vediamo, con il consueto repertorio, alcune spie di Crevalcore. Non solo prospettive di città, strumenti musicali, oggetti dell'apparato liturgico, ma anche fiori e frutta. A questo forse allude l'insistenza delle fonti sui soggetti di genere del pittore: la sua attività in relazione alle tarsie, confermata da alcuni particolari dei suoi dipinti noti.

Dopo l'Oretti si giunge al Ticozzi¹⁶ che ripete i dati consueti aggiungendo un'ipotetica data di nascita, sostanzialmente accettabile, e un riferimento a opere che probabilmente corrispondono a quelle ricordate dall'Oretti: "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 con la sottoscrizione del suo nome. Lavorava nel 1490." Dunque, già all'inizi dell'Ottocento

Antonio da Crevalcore

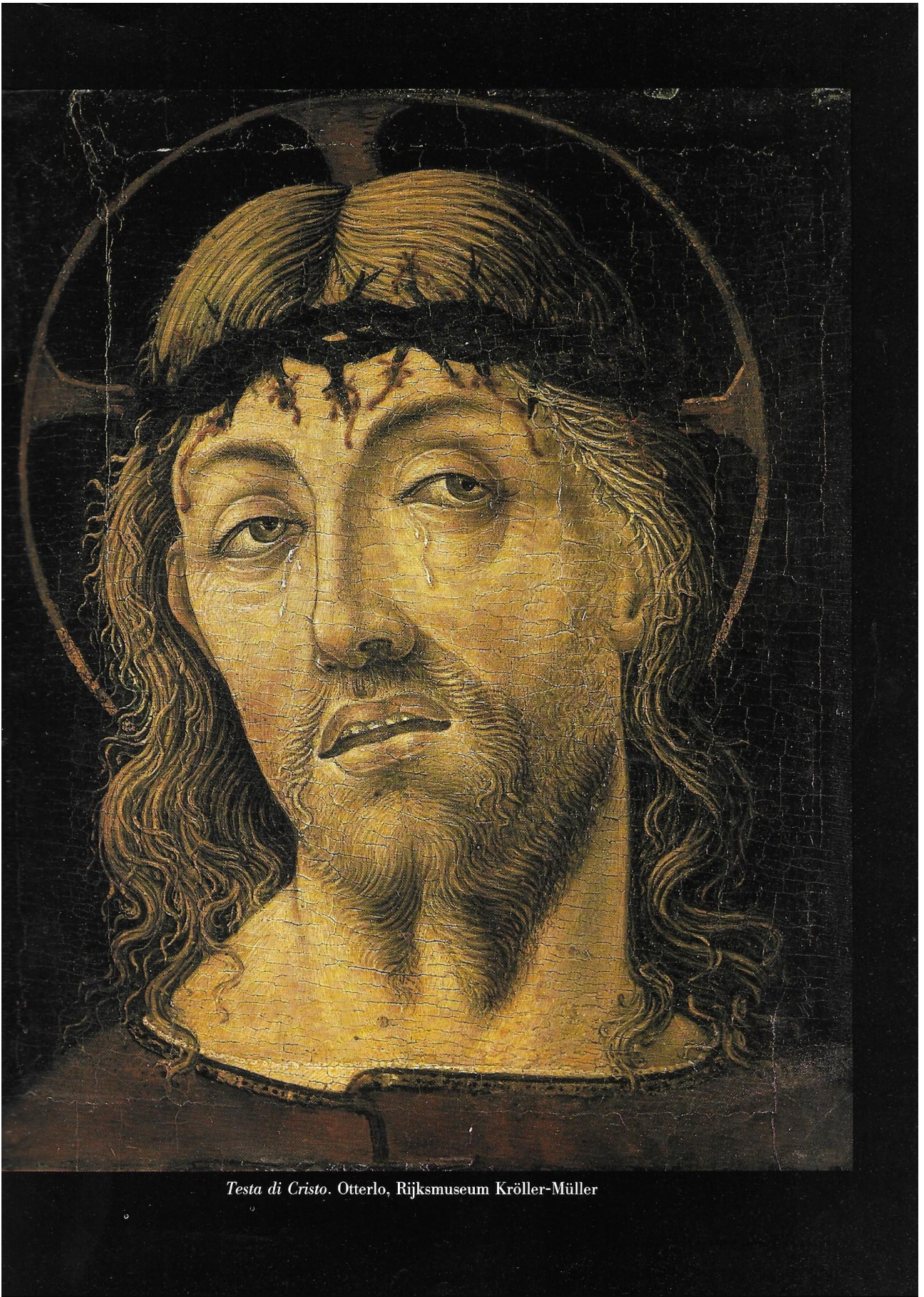
delle sue opere resta soltanto memoria. Le ultime tracce risalgono al secolo precedente, quando l'Öretti aveva potuto essere così dettagliato nelle sue descrizioni, mentre ormai il nome del Crevalcore è soltanto un ricordo legato alle fonti.

E quando nel 1894 il Burlington Fine Arts Club presenterà a Londra la prima mostra di opere della "School of Ferrara-Bologna 1440-1540",¹⁷ nel catalogo non ci sarà più alcun ricordo del nostro artista la cui fama si era lentamente venuta spegnendo, nonostante l'automatico riprodursi dei dizionari, degli abbecedari, dei repertori (ultimo il Ticozzi nel 1830).¹⁸ Il suo nome non apparirà neppure nella celebre "Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento" del 1933, a Ferrara, pur essendo egli presente con ben due dipinti, che da anni andavano girando sotto altri nomi. Veri e propri personaggi in cerca d'autore. Si trattava, infatti, del celebre Ritratto di giovane del Museo Correr di Venezia siglato A.F.P., ed esposto, con punto di domanda, come Francesco del Cossa; e del non meno celebre Ritratto della famiglia Sacrati della Pinacoteca di Monaco, esposto, sempre con formula dubitativa, sotto il nome di Lorenzo Costa. Ignorato negli Indici del Berenson, fino all'ultima edizione (e le sue opere registrate sotto altri nomi, sempre di artisti di prima grandezza: Tura, Ercole, Cossa); il Venturi gli dedicherà una sola, polemica riga della sua monumentale Storia dell'Arte italiana (senza alcuna concessione campanilistica, essendo il pittore quasi un suo concittadino); il Van Marle, che non lo registra come pittore, ne pubblicherà la Sacra Famiglia ora a Stoccarda (già iconosciuta con il giusto nome dal Coletti, quando stava nella raccolta Spiridon) come Antonio Solario; lo stesso Longhi, come vedremo, gli dedicherà non più che una nota, e pubblicherà tre dipinti del pittore sotto otto altri nomi, sempre iconoscendone l'eccellenza. Eppure,

già dal 1928, uno studioso attento e sensibile ai problemi difficili e alle personalità trascurate, quale fu Luigi Coletti,¹⁹ aveva faticosamente posto le basi per una ricostruzione della personalità del Crevalcore, raccogliendo intorno al solo dipinto firmato e datato, la Sacra Famiglia di Berlino, proprio il Ritratto Sacrati e la Sacra Famiglia della raccolta Spiridon (ora a Stoccarda). L'attribuzione passò inosservata, ed è infatti ignorata nel catalogo della mostra ferrarese e anche nel primo contributo del Bargellesi²⁰ che, in margine della mostra, aggiunse al raro drappello delle opere da lui ritenute del Crevalcore, il Ritratto di giovane del Correr. Ma non sfuggì al Longhi che, nella prima edizione dell'Officina Ferrarese,²¹ lamentò che non si fosse ricordata per il Ritratto Sacrati la "convincentissima" attribuzione del Coletti. Per parte sua la Brizio²² giudicava il dipinto "di qualità ben più alta del livello abituale" del Crevalcore (osservazione ben strana, se si considera quanto fosse inadeguato, per quegli anni e anche per i nostri, l'attributo di "abituale" a proposito di un pittore raro e misconosciuto come il Crevalcore).²³ Dall'altra parte curiosamente il Bargellesi (riprendendo un'osservazione del Mayer che, "pur ammettendo l'innegabile parentela esistente fra i due dipinti", riteneva il Ritratto di giovane "eseguito da un artista antecedente e più abile")²⁴ giudicava il Ritratto Sacrati copia da Antonio da Crevalcore (singolare destino: già il Berenson l'aveva detta copia da Cosmè Tura²⁵). Ma, salvo questo giudizio di qualità, il nome proposto, con l'accostamento fra i due dipinti (già messi in relazione dal Gräff e dal Cook,²⁶ sotto il nome di Baldassarre d'Este), rappresenta un importante avanzamento e soprattutto tiene insieme due opere che stanno agli inizi del catalogo del Crevalcore, nella più schietta cultura ferrarese, tanti e tali sono i rimandi a Francesco del Cossa e a Ercole

de' Roberti al tempo di Schifanoia che, come osserva lo Zeri, sembrano alludere a una "educazione strettamente ferrarese, senza alcun elemento emiliano".²⁷

Se si accetta dunque, come suggerisce, oltre all'esatta lettura delle fonti anche l'evidenza stilistica, che i tempi di Crevalcore vadano portati indietro, rispetto all'opinione comune, di circa un decennio, e che l'artista, nato Ferrariensis, "fiorisse" a Bologna nel 1480 (diventando in tutto Bononiensis verso la fine del secolo),²⁸ i due ritratti, con un leggero anticipo per quello del Correr, dovrebbero cadere intorno al 1475. A questa datazione sembra consigliare anche il documento (per un lascito testamentario) del 22 agosto 1478, redatto da un notaio bolognese, il che fa presumere che, già a quella data, Antonio risiedesse a Bologna, riconosciuto come pittore.²⁹ E, se i più saldi convincimenti si determinano quando alle certezze dei documenti soccorrono le evidenze dello stile, si aggiunga che il Longhi, prima di sciogliere le sue riserve nel nome di Vicino da Ferrara,³⁰ aveva giudicato il ritratto del Correr opera di "un Maestro ferrarese intorno al 1465" più di Ercole "vicino alla fonte lucida di Piero".³¹ Tale cronologia va certamente ritoccata, ma non fino al punto di sospingere gran parte delle opere note dell'artista verso il polo d'attrazione del 1490, come sembrano indicare anche lo Zeri e il Volpe³² tenendosi stretti al 1490 della seconda edizione del Masini, e al 1493 della tavola di Berlino. Entrambi gli studiosi sono però orientati ad attribuire ad Antonio una formazione "strettamente" ferrarese. Ed è qui, allora, che riacquista valore, al di fuori di qualunque improbabile ipotesi sull'arcaismo del pittore, la precoce datazione proposta dal Longhi, da ritoccare a non oltre il 1475. Probabilmente un incunabolo va considerata la Testa di Cristo del Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo, nel catalogo del museo



Testa di Cristo. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Antonio da Crevalcore

riferita a scuola veneziana,³³ ma dallo Zeri giustamente ricondotta ad Antonio.³⁴ Per una cronologia poco dopo il 1470, piuttosto che il rapporto con la Santa Caterina d'Alessandria della collezione Berenson (dove, come osserva lo Zeri,³⁵ il macabro si trasforma in bizzarro in virtù di un approfondimento intellettualistico), andrà sottolineata la fiduciosa ripresa squarcionasca dell'opera, a metà strada fra il manierismo vivarinesco e il patetismo dello Zoppo, quale si esprime nel disegno Colville e nella Resurrezione di Cristo Rasini, certamente precedenti il 1470. Ma, dopo questa primizia e i due ritratti, il vero volto di Crevalcore si dichiara pienamente in tre grandi tele (ora in collezione privata di Londra) provenienti dal castello d'Étrepy, sulla Marna, fino a oggi ignote agli studi, ma certamente le opere di maggiore impegno fra quante di lui si conoscano. Non ne è stata tramandata l'ubicazione originaria, ma si può presumere, per l'ampiezza e per il soggetto, che esse siano state eseguite per un'importante destinazione, piuttosto per Bologna che per Ferrara, e probabilmente proprio nell'anno in cui il Masini ricorda a Bologna il Crevalcore: il 1480. Si tratta della Madonna con il Bambino adorati da un angelo, San Pietro e San Paolo: le identiche dimensioni dei tre dipinti indicano che la disposizione originaria non doveva essere quella di un trittico, ma invece quella dello spazio tridimensionale di una cappella, nella quale sulla parete di fondo doveva stare la Madonna e sulle pareti laterali San Pietro e San Paolo. Scomparse nel momento in cui si perdeva la stessa nozione storica della personalità del Crevalcore, sono riapparse ora a premiare il fervore dei nuovi studi, contribuendo a un notevole chiarimento di alcuni problemi centrali. Centrali essendo esse stesse nel percorso del pittore. A parte gli evidenti punti di contatto con le altre opere del Crevalcore, e

in particolare le affinità palmari con la tavola di Berlino, esse pongono nitidamente i termini delle coordinate culturali del pittore e i suoi rapporti con Francesco del Cossa, prima a Ferrara poi a Bologna, quando, dopo il folgorante momento di Schifanoia, a partire dalla Pala dei Mercanti, la civiltà figurativa ferrarese si nutre della nuova linfa e dei nuovi umori bolognesi. Nel momento, insomma, in cui si determina, come per primo notò il Volpe,³⁶ quel nuovo "clima mentale di un'estrazione di stirpe poetica che fonda sull'opposizione addirittura la sua distinzione da quella ferrarese, e che le opere riferiscono costantemente con la loro destinazione e il loro luogo di nascita all'ambiente bolognese". Come Cossa lo stesso Ercole de' Roberti, "turiano indipendente", cambia pelle a Bologna, passando da Borso ai Bentivoglio. Continua Volpe:

"È altresì difficile immaginare come si sarebbe svolto lo spirito di Ercole se egli non avesse lasciato l'aria sottile di Ferrara. (...) Né sembra eccessivo spingere le estreme conseguenze di questa circostanza bolognese, fino ad implicarvi l'apertura dei più fieri istinti di Ercole alla grande sintassi, ridimensionante, della cultura spaziale, come se gli si spalancassero, dopo gli esili artificiali del 'Settembre' ferrarese, enormi e tristi approdi luminosi sotto l'erta prospettiva di un cielo che non si oscura, tanto assoluto da scolorire in grigio nella tela braidense. Mutevolmente seguirà a manifestarsi l'umore di questo grande spirito, esposto tuttavia alle più insoffribili angosce; ma ciò che sembra nondimeno di poter asseverare per certo è che nella mischia di tante allucinazioni una meditazione vittoriosa, una serena resistenza mentale si afferma, edificando il suo chiaro fastigio come un'abitazione di splendidi dèi primitivi: persone di Ercole congiunte

ormai a quelle del Cossa, ma altresì concepite da un grembo civico e come da un'oscuro umore della terra e della pietra; ciò che per noi si definirà in arte, nei termini quasi terrieri della cultura dei Bentivoglio. (...) Non resta che da decidere se aggiungere o meno al nome dell'arte ferrarese (e io sono per il sì) l'attributo 'Bolognese', sostantivato dalla concretezza di una circostanza ispiratrice prettamente locale e, ad abundantiam, materata di storia".³⁷

Antonio da Crevalcore, dunque, partito da una conoscenza diretta di Piero della Francesca a Ferrara, cresce nell'orbita stretta di Francesco del Cossa e di Ercole de' Roberti a Schifanoia, seguendone la maturazione a Bologna, e non mancando, frattanto, di frequentare con un'assiduità inconfondibile dai suoi coetanei, come il Costa, le botteghe dei maestri delle tarsie. Su questa coerenza linguistica, su questa incorrotta fedeltà alla misura quattrocentesca, su questa idolatria dei modelli, si fonda il suo cosiddetto arcaismo. Si tratta, in realtà, di una cristallizzazione del modello essenziale per questa sua grande impresa: la Pala dei Mercanti di Francesco del Cossa licenziata in quel 1474, che è indispensabile ante quem per l'opera di Crevalcore. Ma si tratta, anche, nella sua visione di un Cossa i cui terragni umori sono controllati attraverso la fredda astrazione di Ercole de' Roberti. Così, l'infatuazione che gli fa derivare i suoi Pietro e Paolo dai Petronio e Giovanni della Pala del Cossa, riporta quella "schietta rude e contadina" opposta alla "umanità culta e ipocrita dei cortigiani di Borso" in un'algida dimensione mentale, depurata, neo-ferrarese, con gli occhi di Ercole (l'Ercole della Pala di San Lazzaro) in parallelo con l'aspetto di Vicino da Ferrara denunciato dal San Gerolamo della Pinacoteca di Ferrara.³⁸ D'altra parte il mimetismo di ispirazione cossesca, perfino nella posizione del Bambino



Ritratto di giovane. Venezia, Museo Correr

Antonio da Crevalcore

in controparte, giunge fino alla caricatura nelle pieghe delle vesti e nell'espressione dei volti, impassibili come in una prefigurazione di Buster Keaton. E non si dovrà mancare di dire che anche la famosa specialità "in far fiori, frutti e animali" deriva dalla Pala del Cossa, dove vediamo l'uccellino nelle mani del Bambino e i due candelabri portafrutta di inarrivabile e illusiva verità. Potrebbe infatti valere a maggior ragione per questi motivi del Cossa la descrizione di Leandro Alberti: "coloriva ogni specie d'animali uccelli e dei frutti che parevano dalla natura essere prodotti". Si intende così perfettamente, al confronto col Cossa, il significato delle parole del Casio che, oltre l'illusionismo, indicano nel Crevalcore la dimensione dell'artificio, la componente, tutta mentale, dell'astrazione che determina l'irrigidimento delle forme e la sospensione delle cose — come senza atmosfera, per un "exercitio singularissimo, ma assai più lungo che la natura" (longho' come deformato, abnorme, lontano dalla natura). Conseguentemente Crevalcore — è ancora il Casio, interprete di intuizione straordinaria — "Sempre di pari andò con la natura, / Salvo che all'opre sue non dava il fiato".

Un'attitudine che si spiega probabilmente proprio in rapporto con la cultura delle tarsie, con quei puri "maestri della prospettiva" di cui Crevalcore è l'emulo in pittura, in parallelo con il modenese Bartolomeo Bonascia. L'architettura in rovina alle spalle di San Paolo sembra ricollegarsi sì a Schifanoia e alla predella del Polittico Griffoni, compiuto l'anno precedente la Pala dei Mercanti, ma nella geometrica cadenza prospettica dei muri di pietra calibratamente spezzati, come in attesa di essere ricomposti a puzzle, sentiamo la memoria degli sportelli semi-aperti o semi-chiusi nelle tarsie dei Lendinara. Inoltre, assolutamente evidente è il collegamento del San Paolo con gli

Evangelisti di Cristoforo da Lendinara nel Duomo di Modena che, sotto archi a tutto sesto, stringono e leggono gli stessi libri che stanno fra le mani e i piedi del San Paolo. Infine gli strumenti per la scrittura, penna, calamaio, inchiostro, e il candeliere e le candele, tutti oggetti posti in equilibrio precario per sottolineare il compiaciuto virtuosismo prospettico, sono motivi altrettanto frequentemente ricorrenti nelle tarsie. Questi rapporti, essendo gli Stalli del Duomo di Modena del 1465 e gli Evangelisti datati 1477, stabiliscono un ulteriore riferimento cronologico per le tre tele di Londra, che si possono anche considerare, alla luce degli elementi messi in evidenza, il momento più vicino all'Ercole di Schifanoia dell'attività di Antonio da Crevalcore (si osservino nel San Paolo i panneggi insistentemente piegati, con un procedimento che tocca l'assurdo nella veste del San Pietro). Eccoci dunque sul 1480: non credo che una cultura con riferimenti così diretti si possa scostare di molto dallo spirito dei tempi cui si lega, oltre che per elezione, per destino.³⁹ Eppure, nelle sue infatuazioni Crevalcore non dimentica di dove era partito, così che si potrebbero per lui quasi invertire i termini della cultura indicata dal Volpe: non "ferrarese-bolognese", ma bolognese-ferrarese.

Ritornano i motivi del Ritratto Sacratì e del Ritratto di giovane del Correr — nei fondali di paesaggi collinosi e lacustri, nelle collane di coralli pendenti dall'alto, nei frutti e negli oggetti appoggiati su gradini e parapetti, negli animali. Ma in più, come per un'accensione della fantasia in tutto eccentrica, i nuovi dipinti si animano di trovate come la straordinaria sfera sospesa contro il paesaggio sotto il pendolo della collana di coralli in una simmetria di ispirazione musicale che dà internamente ragione, oltre che dell'epiteto di "pittore celebratissimo", di quello di "musicò

famoso", riferiti al Crevalcore. La sfera, di magrittiana evidenza, ritorna, con un motivo di carattere quasi ludico, sotto il piede di San Paolo. Questi elementi, inoltre, si accordano, con effetti di trompe-l'œil al motivo dei sedili di marmo dei due Santi, foderati con pietre policrome, dal porfido al basalto, tondi neri su fondo rosso e viceversa. Come nelle tarsie, nonostante l'uguale forma e dimensione, noi distinguiamo l'oggetto tridimensionale (sfera) dalla superficie bidimensionale (tondo nero). Il motivo del marmo bicolore estende ai pavimenti con ulteriore allusione alla tecnica delle tarsie, così che sulla base del gradino leggiamo le scritte a fase alternata DIVUS PETRUS APOSTOLUS e DIVUS PAULUS APOSTOLUS, con le lettere d'oro, incise su fondi diversi. L'atarassia è il genio di Antonio, l'amore assoluto per i congegni, i meccanismi, fino al limite del surreale. Aveva ben detto l'Ortolani: "Davvero i suoi modelli stanno lì, cezzannianamente, come une poire".⁴⁰ Entro architetture in rovina sparsi ovunque, appaiono, come abbiamo visto, oggetti in bilico — forbici, calamai, penne, coltelli, boccette d'inchiostro, candele, frutta, colonne spezzate; e, oltre le mura sbrecciate, paesaggi digradanti con fiumi e colline: immagini del Po o del Reno attraversati da barche in una bruma nebbiosa, e dei colli bolognesi percorsi a dorso di mulo. Al di qua i protagonisti: la Madonna e il Bambino singolarmente malinconici, come presaghi di qualche prossimo malanno, e, davanti a loro, inginocchiato su una mezza colonna, un angelo esterrefatto, letteralmente a bocca aperta (e non come un putto che canta), addobbato con collane e bracciali di coralli, fasce cardinalizi e culo e pudende nudi. E poi San Pietro con una maschera terribile, avvolto in un manto giallo elettrizzato e pietrificato, enormi chiavi in mano come bazooka, e alle



Ritratto della famiglia Sacrat. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

Antonio da Crevalcore

spalle un sarcofago di forme classiche sul quale si innesta la trovata più straordinaria: le lettere di un'iscrizione apparentemente interrotta dal taglio del muro, ma in realtà esprimenti in anagramma la cripto-firma del pittore; una ben calcolata casualità. Poste su una tomba, quelle lettere non potevano meglio riportarci, dopo mezzo millennio, la memoria dell'umore bizzarro e dello spirito non convenzionale del pittore di Crevalcore. Dall'altra parte, concentrato nella lettura, sta San Paolo, anch'egli stretto in un mantello le cui pieghe sono più arrovellate che nella sartoria meccanica di Cosmè Tura e Marco Zoppo. È "solo e pensoso" sotto un arco sostenuto da raffinate candelabre, nel genere di quelle del portale di Schifanoia (memoria indelebile), oltre il quale tutto può crollare e andare in rovina senza turbarlo, ma non rinuncia al piacere di strofinare la pianta del piede (in calze rosse) sulla piccola sfera, di cui sul muretto, inquietante e assurda proprio come in un dipinto di Magritte — e il dipinto esiste, segno di un'arcanica corrispondenza delle intelligenze: è L'Équateur del 1939 — sta la sorella maggiore sulla quale pende, altrettanto inquietante e assurda, una collana di corallo. E anche assurda è un'altra spia dell'attitudine ludica e cerebrale del Crevalcore: nei dischi d'oro dei nimbi, in virtù di un naturalismo, per così dire forzato, si stampa l'ombra dei volumi della testa. Dopo questa straordinaria esperienza, andrà posto San Francesco orante, del The Art Museum della Princeton University, riconosciuto da Federico Zeri⁴¹ che lo scioglie da una precedente e improbabile attribuzione ad Alvise Vivarini.

Ancora la fissità delle tarsie nella insolita iconografia di questo San Francesco, "stigmata exhibens", (e con tale determinazione da aver praticato un'apposita fenditura nel

saio, come la stella di uno sceriffo, per evidenziare la ferita sul petto). L'iconografia si collega a quella del San Francesco del Polittico dei Minori Osservanti di Andria, eseguito da Bartolomeo Vivarini nel 1483, e ora nella Pinacoteca di Bari. Secondo quanto è stato acutamente osservato dallo Zeri in un successivo contributo,⁴² nel quale leggiamo per la parte iconografica parole che convengono anche al San Francesco del Crevalcore, il modulo figurativo "non manca di sorprendere per il suo sapore arcaizzante, sostenuto da una marcata intenzione iconica (...). È però singolare che, alla data del 1483, un dipinto mostri l'effetto senza risalire alla sua causa, o, se si vuole, che Francesco mostri le stigmate ricevute senza che se ne veda la loro emanazione — se è vero che la forma mentis quattrocentesca, al seguito di quella dell'antichità classica, ignora il frammento, l'azione non conclusa e l'incerto causale". Per parte sua Crevalcore compensa questa incompletezza inserendo la figura del Santo come un'apparizione fra due blocchi marmorei, su uno dei quali, come su un leggio ribaltato verso di noi, sta un libro aperto.

La straordinaria stilizzazione, l'accentuata simmetria, la rigidità quasi metallica delle pieghe sono in vivo contrasto con il sofferto realismo del volto, e ripropongono ancora una volta il rapporto con Francesco del Cossa, in particolare con il San Vincenzo Ferreri del Polittico Griffoni, opera capitale del periodo bolognese del pittore ferrarese. Di qui deriva il sapore non interamente ferrarese che sentiamo nella figura del Santo, quello che lo Zeri ha chiamato "the embalming of the style".⁴³

Lo Zeri collega a questo San Francesco la Santa Caterina della raccolta Berenson, già ritenuta dal proprietario di Ercole de' Roberti. In effetti essa deriva il suo tipo fisiognómico dagli affreschi di Ercole nella Cappella Garganelli nella chiesa metropolitana di Bologna.

La testa mozza dagli indimenticabili occhi pesti, con il macabro-sadico motivo della ferita che sgorga sangue, è giudicata dallo Zeri "a simple fact of external mimicry, while the deeper stylistic meaning of the great model is completely lost".⁴⁴ Ed essendo lo studioso certamente il più acuto interprete moderno della personalità del Crevalcore, al catalogo del quale ha aggiunto alcuni numeri fondamentali, sarà opportuno riportare anche un'altra, significativa sua osservazione che, attraverso l'analisi del particolare, individua alcuni caratteri essenziali del pittore:

"the impact of the strange image reinforces the conclusion reached in the basic style. Thanks to the dark background and thanks to the subject, the mummifying power of the painter becomes most conspicuous; moreover, both the borrowings from Roberti in the ribbon and in the hair, and the over-emphatic expression converge to the same point so that the panel acquires a flavour, more or less unique in the fifteenth century, which from the macabre is transformed into bizarre, as if it were a paradoxical still-life of anthropomorphic type."⁴⁵

La data 1483 del San Francesco di Bartolomeo Vivarini, valida anche per gli affreschi nella Cappella Garganelli, può costituire un sicuro precedente per i due dipinti che andranno dunque a cadere tra il 1485 e il 1490.

In ogni caso tutta la critica è concorde nel riconoscere che essi precedono la Sacra Famiglia di Berlino, ora distrutta, firmata e datata: "Opra de Antonio da Crevalcore 1493". In questa fase il Crevalcore è giunto a tradurre gli elettissimi pensieri di Ercole de' Roberti e la solenne schiettezza di Francesco del Cossa in una sorta di lingua vernacolare piena di inflessioni dialettali, ma in origine evidentemente colta. Si affollano