

Leonelli, enigmatico pittore di "nature morte" perdute, relegato nel limbo dei minori; il Ritratto Correr è opera di altro livello. Ma se esiste una certa somiglianza tra i cavalieri dell'affresco di Schifanoia e il dipinto in questione, esiste però tutta una serie di collegamenti precisi tra questo e la "Famiglia Saccati", e non solo di carattere iconografico.

Il problema va dunque spostato nel senso di un ridimensionamento positivo della figura del Leonelli pittore.

IL RITRATTO DI GIOVANE CON LA CORAZZA DELLA COLLEZIONE DI J.C. BEER A BUDAPEST. (Dipinto su tavola. cm. 53 x 43)

Il Pigler (23) attribuì allo stesso autore del dipinto veneziano un ritratto proveniente dall'Italia del Nord che allora si trovava da non più di 15 anni nella collezione di J.C. Beer a Budapest, e identificò, come ho già detto, entrambi i personaggi in Costanzo Sforza, signore di Pesaro, famoso generale e splendido mecenate. Il Pigler afferma che non solo gli accessori e la cornice a marmi policromi disegnata in prospettiva, la tenda verde con l'orlo di perle, il tocco rosso, la figurina di cavaliere nel paesaggio ecc., ma anche la concordanza di proprietà artistiche più profonde dimostrano chiaramente che ci si trova di fronte a due opere del medesimo maestro: "...questa affermazione riesce più plausibile se si tien conto che il ritratto di Budapest, con la sua forma più grossolana e con la raffigurazione del libro in una prospettiva più scorretta, rappresenta un grado di sviluppo anteriore!..." senza dubbio si è di fronte ad un maestro che ha molto girovagato facendo sì che molti influssi si sommassero nelle sue opere. Essenziali proprietà di stile ci indirizzano univocamente verso Ferrara e, più lontano, verso Padova; recentemente A.L.Mayer (Pantheon 1929) a ragione ha sottolineato l'influsso veneziano, soprattutto quello del Crivelli. Persino con l'arte del Bellini

vi sono molteplici punti di contatto, particolarmente con le opere del settantesimo anno." Il Pigler poi nota che il particolare della natura morta di significato araldico che si ripete identico nei due dipinti, lo stesso modo di portare i capelli, il tocco rosso che copre la testa di entrambi i personaggi, convergono ad indicare una identica personalità: "secondo la nostra opinione si tratta del ritratto di Costanzo Sforza, signore di Pesaro, nato nel 1447 e succeduto al padre Alessandro nel 1473. Costanzo fu considerato uno dei più prestigiosi condottieri del suo tempo, preferito da Papa Paolo II, dai Duchi di Milano, dal re di Napoli ed anche dai Fiorentini e dai Veneziani si acquistò i mezzi per assecondare il suo amore per lo sfarzo. Fu amico entusiasta della letteratura e delle belle arti, oltre che uomo di guerra; morì a soli 36 anni. Di lui si conoscono altri ritratti di profilo, portati a Pesaro da Gianfrancesco Enzola negli anni fra il 1473 e il 1475, che, afferma il Pigler, mostrano una straordinaria rassomiglianza con il ritratto di Budapest. Il Pigler nota che il personaggio, che pure veste la corazza, ha voluto presso di sé un codice, e che le lettere A.F.P. del ritratto Correr possono essere interpretate, in una reverente trascrizione: "Alexandri Filius Pisauensis", iscrizione che nelle medaglie ricorre stabilmente dietro il nome di battesimo.

Lo stemma che si vede in basso a destra, purtroppo incompleto, ^{nel quadro Corer,} mostra sul fondo bleu dello scudo un leoncino rampante color oro; il filo rosso che taglia diagonalmente l'impresa indica un ramo secondario, più giovane, della casata degli Sforza. Relativamente alla perla e all'anello si può pensare parimenti allo stemma degli Sforza nel cui gioiello sull'elmo l'anello ha un ruolo importante; ma qui è incastonato un diamante appuntito, mentre nel quadro di Budapest l'anello non ha alcuna pietra e in quello di Venezia è legato un rubino. Il Pigler conclude il suo studio datando

i due ritratti tra il 1473 e il 1483 e stabilendo l'antecedenza del ritratto di Budapest rispetto a quello Correr. Il Bargellesi accettò in linea di massima le indicazioni del Pigler precisando il nome dell'artista in Antonio Leonelli, tuttavia non ebbe modo di vedere il ritratto che in fotografia. Il Professor Zeri mi ha comunicato di averlo esaminato, ma di non ricordare nè dove nè quando; il suo giudizio comunque che si tratti di un falso. (Il Pigler aveva osservato che il ritratto in generale era ben conservato e libero da restauro; si potevano individuare alcuni tratti aggiunti nel viso, nei capelli e nella corrazza). Ho scritto al Museo Nazionale di Budapest senza avere mai risposta; non posso dire dove si trovi oggi questo dipinto, se ancora in Ungheria o se sia passato sul mercato, il che è molto probabile, almeno le parole del Professor Zeri lo lasciano supporre. Il personaggio veste una corazza a maglie esattamente uguale a quella del figlio di Giovanni Bentivoglio nel "Trionfo della Fama" in S. Giacomo Maggiore. Anche i tratti fisionomici ritornano identici. Il paesaggio a piccoli ripiani coperti di verde non è quello lagunare che troviamo nei dipinti del Crevalcore. Le somiglianze iconografiche non bastano certo ad assegnargli questo ritratto. Ammesso che si tratti di una copia o anche di un falso, il che è molto probabile, esso potrebbe servire se non altro a collegare in qualche modo il ritratto Correr all'ambiente dei Bentivoglio. L'uguale impostazione dei due dipinti lascia pensare che stessero nella medesima galleria o nella stessa sala e che la somiglianza col giovane Bentivoglio non sia causale; chi ha dipinto la tavola di Budapest doveva conoscere bene gli affreschi della famosa Cappella e probabilmente se ne è servito come modello, non prima del 90-92. Colgo qui l'occasione per additare l'armigero Bentivoglio in confronto alle plastiche figure che lo circondano e al S. Sebastiano della Pala Rossi in S. Petronio: appare rigido e sbilanciato, la testa innestata duramente sul

busto.

IL RITRATTO SACRATI

La tela che rappresenta la famiglia del nobile Umberto de Sacratis pervenne nel 1912 al Museo di Monaco della raccolta Strozzi, con la generica attribuzione alla Scuola del Tura.

In quello stesso periodo, dopo il ritrovamento del ritratto di Tito Strozzi nella Galleria Cook e di un ritratto del Duca Borso nella Galleria Trivulzio di Milano, Walter Gräff ed Herbert Cook proposero il nome di Baldassarre d'Este per il ritratto di ignoto del Museo Correr e per quello Sacrati. Nel 1929 la Galleria di Monaco ebbe in deposito temporaneo la tavola Correr che poté così essere confrontata direttamente con la "Famiglia Sacrati"; il Mayer, pur riconoscendo una innegabile parentela tra i due ritratti, ritenne che il primo fosse di un artista più antico e più abile (7). Dell'an-¹⁹²⁸no precedente è l'articolo del Coletti in cui per la prima volta fu proposto il nome del Crevalcore (16). Nel 1933 fu ancora possibile vedere insieme i due dipinti alla Mostra Ferrarese del Rinascimento; il catalogo attribuiva la Famiglia Sacrati al Costa. Il Professor Longhi nella prima edizione dell'Officina (Note all'Officina. N°105 pag.106) deplorò che il catalogo omettesse "proprio l'attribuzione felicissima del Coletti ad Antonio da Crevalcore. I confronti con la Madonna già nella Raccolta Spiridon e con quella firmata di Berlino ci sembrano convincentissimi". L'anno prima, il Berenson aveva inserito il dipinto nel suo catalogo delle opere del Tura; il Fiocco aveva avanzata l'attribuzione a Guido Aspertini. Ancor oggi tuttavia il catalogo del Museo di Monaco dà il ritratto a Baldassarre d'Este. Le attribuzioni subite da questa tela sono dunque varie e contraddittorie: vanno dal Tura a Ercole de Roberti a Baldassarre Estense al Costa.

In verità il potente Magistero di Ercole e del Cossa è chiaramente avvertibile ed è chiaro anche il legame con il Costa giovane. L'impostazione rigidamente tradizionale del ritratto, il profilo tagliente del nobile Saccati, l'illusionistica trasparenza del festone terminato da perline che sembrano la miniatura di quella che appare nel San Giorgio del Museo del Duomo di Ferrara, derivano dal Tura, così come il taglio caratteristico degli occhi della donna è lo stesso usato dal Cossa anche se qui appare irrigidito e quasi esasperato geometricamente. Il busto fortemente aggettante dell'uomo, le mani "adunghiate" ricordano Ercole de Roberti e ancora il Cossa negli affreschi di Schifanoia. Il colore è "scialbo e slavato, forse per mal eseguiti restauri" osservò il Gruyer quando il ritratto si trovava ancora a Ferrara; il Berenson lo ritenne copia deperita dell'originale (7), e lo stesso Bargellesi, che per primo ebbe il merito di avvicinare il ritratto Correr a questo, proponendo per entrambi il nome del Leonelli, ritiene ancora oggi che la tela di Monaco sia una copia. Ma non è necessario giungere a questi estremi per giustificare la minore incisività del colore e l'apparente salto qualitativo rispetto al ritratto Correr. Una analisi chimica potrebbe essere decisiva a questo riguardo; ma sappiamo che la tempera è per sua natura deperibile e delicata e che il tentativo di variare la tecnica dell'impasto o una pulitura errata possono aver portato danni irrimediabili. Credo che parlare di una "copia antica" è anch'essa deperita pur riconoscendo in essa un segno tagliente e preciso, una costruzione spaziale che individua nettamente la personalità di un artista che non tra gli ultimi della grande scuola Ferrarese, sia per lo meno sospetto; e che esista il pericolo di guardare al problema dal punto di vista della tavola Correr mettendo in secondo piano le caratteristiche del dipinto in questione.

Lo Zeri (25), a proposito di questa tela, scrive: "...potrei parimenti suggerire che all'inizio del catalogo c'è il Ritratto Sacrati della Galleria di Monaco, nel quale la cultura sembra alludere ad una educazione strettamente ferrarese, senza alcun elemento emiliano, ed intimamente collegata al primo periodo di Francesco del Cossa. Lo stesso collegamento del Crevalcore con Ferrara fa sì che egli possa essere probabilmente l'autore del famoso Ritratto del Museo Correr di Venezia come già fu suggerito dal Bargellesi... E' innegabile che la qualità di questo dipinto è molto alta e più sostenuta che nelle rimanenti opere di Antonio da Crevalcore, ma è anche vero che nel suo arcaismo indicante una data molto anteriore al periodo del pittore, incontriamo tutta una serie di elementi stilistici e figurativi di somiglianza talmente stretta con il resto del suo lavoro, che la possibilità di un puro caso è ristretta all'estremo". In verità, parlando del Ritratto Sacrati, non si può prescindere dal problema della sua somiglianza con la tavola veneziana, e lo prova il fatto che, nonostante i chiari agganci del Ritratto di Monaco con la Sacra Famiglia di Berlino, firmata e datata, e con quella già nella raccolta Spiridon, essa continua ad andare sotto il nome di Baldassarre da Reggio. Ma qui siamo di fronte ad un maestro ben distinto, anche se l'ambiente ferrarese ha profondamente inciso su entrambi gli artisti fornendo loro identici strumenti espressivi. In Baldassarre c'è una umanità più sanguigna e terrena. Nel Ritratto del Duca Borso, il profilo rigoroso, la pupilla vitrea e fissa, il busto rigonfio, rimandano, anche se con minore incisività allo splendido ritratto di vecchio del Museo André di Parigi; il richiamo al passato, al nitore di Piero e di Antonello filtrato attraverso la lezione del Tura, è il mezzo per fissare l'immagine di una personalità superiore, quella che di sé il Duca Borso volle lasciare ai posteri.

Nel Ritratto di Monaco l'intento celebrativo manca o rimane un dato assolutamente esterno. I personaggi sembrano gli ultimi rappresentanti di una specie estinta: la pace rassegnata di una donna, la tristezza inconscia del fanciullo, il piglio fiero di Umberto de Sacratì si raggelano nella malinconia sconsolata di una fissità che è il prezzo di una sopravvivenza "esemplare", l'unica possibile.

La concorrenza in entrambi i dipinti di un tipo di stabilizzazione che raggiunge la massima tensione espressiva negli affreschi di Schifanoia per mano di Ercole del Cossa, è indicativa piuttosto della datazione della Famiglia Sacratì dopo il 1480. La prospettiva convergente verso il centro è nei moduli robertiani. Il confronto con gli affreschi Bentivoglio poi fa pensare ad un tempo intorno al 1488. La stimolante vicinanza di Ercole ha rafforzato la padronanza di un linguaggio personale, già perfettamente caratterizzato. Il Ritratto Sacratì è certo l'opera più omogenea che noi conosciamo; non esistono qui giustapposizioni di parti e diversi livelli poetici. La violenza da nuovo adepto con cui Antonio abbraccia lo spirito metafisico della scuola ferrarese, quale era stato rivelato da Ercole, brucia ogni incertezza, gli permette di raggiungere una forte potenza espressiva, lo rivela a sé stesso.

Nessun particolare della rappresentazione è lasciato al caso, al soffio del divenire; tutto si compone silenziosamente in arcana formula matematica. Le figure sono sigillate entro il rettangolo di una finestra aperta, a masselli di marmi rari e di pietre dure. Vi si accampano immobili, come reperti preziosi in una teca.

La minuzia della descrizione pittorica, l'imporsi violento dei particolari lucidissimi costringono l'occhio ad una analisi attenta e lentissima: l'uomo, la donna, il fanciullo, così come il falcone, la tenda rigida che conserva le pieghe della stiratura, i due pomi o le perine traslucide

che terminano il festone, sono oggetto di una descrizione attentissima che, anzichè individuarli nella loro verità particolare di persone e di cose realmente esistenti, li astrae dalla vita fisica; archetipi di una umanità appena velata da una malinconia che ha perduto il valore di sentimento per essere qualità della materia, cristallizzata per sempre nello spazio che va dal piano di fondo alla invisibile lastra che chiude sul davanti la scatola preziosa.

Lo spazio è un duro cristallo in cui le figure sono immerse; nessuna mano si protende a suggerire un varco, a rompere il silenzio minerale della lucida materia in un tentativo di dialogo con il mondo che scorre. La mela sta al centro del davanzale, le foglie raccolte sulla destra, estremo limite anteriore cui corrisponde con matematica esattezza, sulla linea mediana di fondo, lo splendido frutto appeso davanti alla tenda.

La legge di gravità è assente in quanto causa di movimento; resta dimostrata come legge di immobile equilibrio, fissata per sempre dalla limpida materia della luce-spazio che sostiene le piccole pere, le anelle rigide dei nastri, che fa da supporto al braccio del nobile Sacrati, così che ogni sforzo, ogni peso è nullo.

Può sembrare che le figure accennino ad un movimento arcuato verso sinistra; in realtà la composizione suggerisce il movimento dello spettatore, non dei nobili Sacrati: chi passa davanti al quadro con il suo movimento dispiega in piano l'arco su cui si allineano le figure investite dalla luce violenta, ma priva di ombre scure, che proviene da sinistra, nascendo dietro la cornice di marmi.

Il busto dell'uomo è costruito attorno alla linea perpendicolare che segna il bordo destro della tenda; su di lui si impernia l'arco digradante della composizione, serrata dalla catena delle braccia e delle mani che fissa una continuazione fisica più che un rapporto di possesso.

Oltre la tenda, al di là del muretto a mattoni vivi, sulla sinistra, un lembo d'acqua si allunga tra un prato erbo-
so ed un monte che sfuma in lontananza sull'orizzonte;
due cavalieri minutamente descritti avanzano al passo pre-
ceduti da un fante con la lunghissima asta bilanciata sulla
spalla, e da un piccolo cane bianco steso nella corsa.
Sulla destra si leva una quercia snella. E' una miniatura
squisita, una descrizione pacata, di sapore "cortese" se non
fosse per quella montagna imperiosa che si leva dalle acque
come un diamante grezzo a misurare la solitudine della lon-
tananza e l'altezza del cielo, esatta compagna di quella
che il Leonelli dipingerà più tardi nel San Francesco del-
la Università di Princeton. La maggiore semplicità del pae-
saggio in confronto a quello del Ritratto Correr, il gran-
de spazio di cielo concorrono a presupporre la conoscenza
del Costa e a spostare in avanti di parecchi anni questo
dipinto.

LA SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA DELLA RACCOLTA BERENSON

(Tavola cm. 29 x 24) e S. Francesco di Prina periodo Bo la det. de Escob

Si tratta di una tavola di piccole dimensioni, catalogata
dal Berenson come un Ercole de Roberti; la sua attribuzio-
ne ad Antonio da Crevalcore si deve a F. Zeri (25).
Fortissime caratteristiche "morelliane" collegano questa
opera alla restante produzione del pittore: l'anatomia del
volto è la stessa della donna del Ritratto Saccati o della
Vergine nella tavola perduta di Berlino, ma qui ancora più
rigorosa. Il confronto di questa testa con il frammento
della Maddalena piangente della Pinacoteca di Bologna pro-
va che Antonio guardava al De Roberti; ma il possente gri-
do di dolore che s'irradia in cerchi concentrici dalla mi-
rabile figura dell'affresco Garganelli, è qui tutto blocca-
to, disumano. Quanto più forte è la carica emotiva della
rappresentazione, tanto più il Crevalcore indurisce la forma

geometricamente. Il nastro ha la rigidezza del vetro, l'insieme del collo, del volto ovale e dell'orecchio fa pensare ad un oggetto liscio e tornito, ad uno strano vaso antropomorfo. "Grazie allo sfondo scuro, - scrive il Prof. Zeri - grazie al soggetto, la potenza mummificante del pittore diviene più cospicua; inoltre sia i prestiti dal Roberti nel nastro e nella capigliatura che la sovraenfatica espressione convergono nello stesso punto, cosicché il quadro acquista un sapore più o meno unico nel XV° secolo; dal macabro si trasforma in bizzarro, come se contenesse ancora una vita paradossale, di tipo antropomorfo..." e, più avanti, conferma l'appartenenza di questo dipinto e del S. Francesco al periodo bolognese d'Antonio: "...cosa indicata del resto anche dalle caratteristiche fisionomiche della S. Caterina, fortemente ricalcanti il repertorio degli affreschi già un tempo in S. Pietro a Bologna. L'ammirevole tensione drammatica così forte nell'opera del Roberti, e di cui sono permeate anche le miserevoli copie rimaste, diviene un semplice fatto di esterna imitazione, mentre la sostanza stilistica più profonda è completamente perduta".

A me pare tuttavia che il Prof. Zeri, a proposito della dipendenza del Crevalcore da Ercole, insista eccessivamente sul concetto della "imitazione". Certo essa è presente in questa tavola, ma ha un sapore tutto particolare; Ercole comunica al pittore il coraggio di portare il discorso formale alle sue estreme conseguenze geometriche; siamo di fronte ad un'influenza più profonda di quella che comporterebbe la semplice imitazione di un maestro. Difficilissima è invece la datazione di questa tavola. Il parallelo con gli affreschi della Cappella Garganelli la pongono dopo il 1486, in un periodo non lontano dalla "Famiglia Sacratì"; ma se la si confronta con il S. Francesco della Princeton University, così simile alla S. Caterina ma già chiaramente segnato dall'influenza di Francesco Francia, il discorso non è più tan-

to semplice. E' estremamente pericoloso razionalizzare l'opera del Crevalcore ipotizzando uno svolgimento ordinato che da un momento ferrarese - pierfranceschiano giunga senza incertezze e ripensamenti, attraverso il Cossa, Ercole e Lorenzo Costa, ad una predominante influenza del Francia. Non è improbabile che un soggetto particolarmente patetico come il S. Francesco nell'atto di ricevere le stimmate abbia suggerito al pittore, sul filo di un'analogha emozione, i modi già sperimentati nella S. Caterina.

LA PICCOLA DEPOSIZIONE DI FERRARA

(Tavola cm. 26 x 18)

La Dottoressa Mezzetti mi ha segnalato, come di Antonio da Crevalcore, la piccola deposizione del Museo di Ferrara che il Ranieri Varese dà al Costa (26). Questa tempera su tavola è catalogata nell'Archivio della Sovraintendenza delle Belle Arti di Bologna, come di "Affine ad Ercole de Roberti", secondo l'indicazione del Longhi in una nota dell'Officina del 1933. La tavoletta misura cm. 26 x 18 e proviene dalla Galleria Costabili. Il Laderchi (27) ne parla a lungo lodandola dal punto di vista purista per l'alta "poesia cristiana", è nota che l'adorante sulla destra pare un ritratto del Duca Borso; la tavoletta era attribuita al Tura. Passò, con la stessa ascrizione, nella Pinacoteca di Ferrara dove la ricorda il Fei (28). Il Reggiani invece (29) echeggia l'opinione che sia di "scuola squarcionesca", e così ripete il Magrini (30). Fu esposta alla Mostra Ferrarese del 1933 come opera di un Ferrarese coetaneo del Tura (31). Gnudi la ritiene opera vicina al Butinone, certo lombarda e con qualcosa di ferrarese. Ranieri Varese avvicina la piccola Crocefissione della raccolta Berenson alla Deposizione della Pinacoteca di Ferrara, proponendo per questa l'attribuzione al Costa giovane e aprendo per la prima il problema della collaborazione del maestro con Ercole de Roberti a

Bologna; osserva che le due tavolette sono legate "nel ritmo della composizione ed unità di stile" e che entrambe preludono alle "Storie degli Argonauti".

In particolare, egli addita "le teste oblunghe, quasi allucinate" che ricordano quelle della Crocefissione Berenson, confronta il soldato che guarda i giocatori con il vecchio alla sinistra di Cristo, "il gruppo dei dolenti omogeneo ma così compiutamente e letterariamente articolato all'interno, e infine la cavalcata che scende quasi a ritmo di danza dal Calvario percorrendo, irrelata al dolore, un fantastico paesaggio di Schifanoia, in un ritmo avvolte che ingloba i dolenti in primo piano"...

La tavoletta è stata segata ai lati: a sinistra la testa di vecchio è incompleta, più in alto si scorge la gamba di un fante in corsa; a destra la figura dell'adorante è tagliata; sotto, l'angioletto a mani giunte scava appoggiato a qualcosa, forse ad una cornice che chiudeva tutta la scena o ad un davanzale. Se l'influenza del Costa è evidentissima, specie nella testa del S. Giovanni, tutta una serie di particolari collega questo dipinto alla Sacra Famiglia di Berlino: la testa di vecchio con quei caratteristici baffi spioventi sulla barba è gemello del S. Giuseppe; l'angioletto di sinistra pare ricalcato sul S. Giovannino; quello di centro presenta il busto segnato da quella linea arcuata che si nota chiaramente nel Bambino della tavola berlinese.

Si notino ancora quelle dita intrecciate strettamente nella preghiera, il profilo dell'adorante, quello della Maddalena. Nel bellissimo paesaggio la cavalcata a due preceduta dal fante ripete, con alcune varianti, accanto ad altri particolari, quelle che già conosciamo. Le piccole dimensioni della tavola suggeriscono all'artista una pennellata sottile ravvivata da piccoli grumi di bianco puro a sottolineare la luce che proviene da sinistra. Con l'abilità del miniaturista si compiace di segnare ad uno ad uno i fili sot-

tili della chioma della Maddalena, i capelli ricciuti dei putti, la tempia bianca dell'adorante. Stupisce in una tavola di dimensioni tanto ridotte la complessità degli elementi culturali che vi affiorano: quella testa di dolente, bloccata sotto il manto scurissimo in una forma statuaria, rimanda, attraverso il Mantegna, sino a quelle Madonne riminesi del trecento chiuse nel manto nero ai piedi della Croce. Il Cristo, che par sagomato in un legno duro, si rifà, anche se ad un livello qualitativo di molto inferiore, agli esempi turiani. Le colline smussate, di una morbidezza consunta, si stemperano nella luce azzurra e dorata con una dolcezza quasi da paesaggio lombardo; scendono a intersecarsi l'una nell'altra con lo stesso andamento della Vergine inginocchiata. Eppure le pieghe delle vesti rimangono dure, cartacee: si osservi il mantello di S. Giovanni, la veste della Maddalena, il panno che avvolge il Cristo. La scena è concertata abilmente in tre gradazioni di piani, in tre momenti di diversa carica emotiva fino a stemprarsi nell'azzurro traslucido del fondo. Il dolore, tutto interiore nel gruppo piramidale di centro diventa vibrazione di vece nelle bocche spalancate dei tre personaggi che gli fanno corona; si comunica alle figure in secondo piano come movimento concitato, si placa via via in tremolio di luce nel "lontano" in cima al colle, fino a perdersi nel fondale. Certo l'attribuzione di questa tavola al Costa giovane è la più facile, ma non si può prescindere dalle precise analogie iconografiche col dipinto berlinese e nemmeno supporre una dipendenza del Costa dal Crevalcore; semmai è probabile il contrario. La tecnica, a piccoli tocchi di bianco, nei modi di Lorenzo giovane, fa pensare ad un diretto contatto con quest'ultimo, forse nella sua stessa bottega. Ritroviamo nella S. Caterina Berenson e nel S. Francesco la forte carica emotiva che qui lascia tanto perplessi circa la paternità del dipinto, ma là molto più vibrata.

Qui il pathos corale nasce da una serie di elementi sapientemente giustapposti: una Sacra Rappresentazione in cui le maschere dolenti, quella gran mano del Cristo che pesa sul torso della Maddalena, le figure inginocchiate in cui non è curata la proporzione tra le teste massiccie ed il corpo, sembrano alludere alle terracotte bolognesi, hanno un sapore popolaresco. Certo è che la carica emotiva della piccola tavola pare mutuata più dal violento espressionismo dell'arte bolognese, anche nelle sue forme minori, che non dalla grande lezione di Ercole. Tutto converge ad indicare un momento anteriore rispetto alla "Famiglia Sacratì" nonchè alla "S. Caterina". La Sacra Famiglia di Berlino, che porta la data del 1493, unica opera firmata e datata del Crevalcore, presenta un "liscio" quasi da ceramica delle superfici che fa sentire, vicina, l'influenza del Francia; la tavoletta di Ferrara, invece è più vicina alla miniatura ed in particolare alla tecnica del Costa giovane, come si è detto. Le straordinarie somiglianze iconografiche con la tavola berlinese difficilmente possono suggerire una datazione vicina al 1493. Probabilmente questa "Deposizione" testimonia i primi anni della pittura bolognese d'Antonio prima della presa di coscienza provocata dalla conoscenza delle ultime opere di Ercole: un momento di incertezza in cui il pittore oscillava tra i portati di culture diverse senza riuscire ad operare una sintesi personale.

LA "SACRA FAMIGLIA COL S. GIOVANNINO" DELLO STAATLICHE MUSEEN
DI BERLINO (Tavola di pino cm. 67 x 54)

Questa tavola, già allo Staatliche Museen di Berlino, andò perduta nel disastro di Flakhturm nel 1945. Era, come si è detto, l'unica opera firmata e datata; in basso, su di un cartiglio si legge: Opera de Antonio Crevalcorji 1293. E' possibile vedere forse nell'enigmatico cartiglio - come rimane ferrarese il gusto, direi proprio la formazione mentale del nostro pittore dopo più di 10 anni di soggiorno bolognese! - come una ulteriore firma: Opus Antonii. Il Venturi (32) la definì "una grama ed arcaicistica Sacra Famiglia". Il Coletti partì dallo studio di questa tavola per riunire attorno ad essa il primo nucleo di opere d'Antonio. Come nella tela di Monaco, certo non molto distante nel tempo, la rappresentazione è tutta chiusa fra un parapetto in primo piano ed una parete di fondo su cui si apre una finestra; il Prof. Longhi notò che il paesaggio era stato rifatto nel 500 nella bottega di Dosso. Il mirabile rigore della "Famiglia Sacra" è qui addolcito, diluito in forme più naturalistiche; la teca preziosa in cui sono racchiusi i personaggi assume l'intimità di un interno. La composizione volutamente più serena e cordiale non ha la stessa limpidezza di impostazione. Il velo della Vergine ha l'andamento di quello della S. Caterina - e questa coincidenza nell'abbigliamento è indicativa di una ascendenza robertiana in entrambi i dipinti, ma di uno stesso torno d'anni - il modo però è descritto con maggiore morbidezza nonostante conservi una qualità vetrosa, sottile, come lo strano manto del Gesù. Elementi tipici della miniatura ferrarese affiorano accanto alla già acquisita lezione del Cossa e di Ercole, qui ridotta a semplice ripresa di alcuni particolari formali. Evidentissima è invece l'influenza del Costa, mentre le superfici lisce delle carni, quasi porcellanate, preannunciano il Francia.

Ancora una volta l'esigenza di rinnovamento nell'incalzare di influssi diversi, è risolto mediante la giustapposizione di elementi contrastanti, e il Crevalcore si rivela incapace di una sintesi personale. I momenti più riusciti sono nei particolari più che nell'insieme: i bellissimoi frutti appesi ai due lati della finestra, il broccato prezioso del manto della Vergine, la testa del S. Giovannino coronata di ciliege, il libro sulle ginocchia di Maria. Si direbbe che il nostro pittore, quanto più è incerto sulle scelte da fare e sulla impostazione generale del dipinto, invece di affrontare direttamente il problema, si rifugi sul terreno ben noto dei particolari resi con una pazienza da miniatore. Volendo dare una parvenza di movimento al Bambino, sulla cui figura eccentrica convergono gli sguardi dei tre personaggi immobili, ne sbaglia completamente l'anatomia facendolo ondeggiare in un equilibrio impossibile, ma non dimentica certo di segnare uno ad uno i grani di corallo nei due braccialetti, nella collana che si intravede appena, i riccioli, il grosso cedro tra le mani del fanciullo le perine e le ciliege ai due lati della figura. La medesima incertezza sta nella posatura delle mani riunite insistentemente nel gesto della preghiera. La figura del S. Giuseppe, che par tolta di peso da una miniatura, con quella gran testa di una qualità quasi negroide, è il tratto più intenso di tutto il dipinto. Sia qui che nella tavola di Stuttgart, il Crevalcore mostra di sentire poeticamente la funzione mistica del S. Giuseppe allo stesso modo dei pittore antichi: figura tutelare, tutta chiusa nella meditazione e nell'accettazione umile di un mistero di cui non fa parte integrante. Come nel S. Francesco, si compiace di segnare ogni capello, ogni ricciolo di barba, le rughe specchiate sulla fronte e attorno agli occhi. E' evidente che in questa figura di secondo piano il pittore si sente più libero: la sua espressione è più

personale che non in quelle della Vergine e del Fanciullo sottoposte a precise esigenze di gusto.

La Sacra Famiglia di Berlino, proprio perchè è il dipinto meno omogeneo è poeticamente più riuscito di quelli che noi conosciamo, è prezioso per la conoscenza del Crevalcore, della sua esperienza di pittore, come testimonianza di un periodo fecondo quanto complesso e a volte contraddittorio nella Bologna nell'ultimo scorcio del 400. Il Prof. Volpe ritiene che soltanto la Madonna col Bambino già in vendita presso Canessa e la S. Caterina Berenson, da lui datata verso il 1490, precedano nel tempo la tavola berlinese. Ma in confronto alla "Famiglia Sacratì", questa mi pare opera più tarda soprattutto per la maggiore sensibilità all'esigenza del volume a tutto tondo, mentre nella tela di monaco e, con maggiore evidenza, nel Ritratto Correr, il modellato è appiattito. Oltre a questo, l'infelice tentativo di movimento nel Bambino, l'inclinarsi di lato della Madonna, l'accostarsi delle figure, dell'inginocchiatoio del S. Giovanni, del cartiglio, nello sforzo di organizzare un "interno" intimo e ricco, mi pare denunciino chiaramente una modificazione del gusto già preludente al secolo successivo, esigenze a cui il pittore si uniforma faticosamente, senza poi riuscire a dominare il risultato.

GLI AFFRESCHI DELL'ORATORIO DELL'IMMACOLATA CONCEZIONE
DI MARIA VERGINE DELLA SCALA A FERRARA

Maurizio Calvesi nel suo studio sugli affreschi dell'Oratorio della Concezione a Ferrara, eretto e decorato, almeno in parte, tra il 1498 e il 1500, propose come possibile autore di due ritratti Antonio da Crevalcore. Ricostruita la firma di Baldassarre d'Este nel riquadro delle "Stimate" e analizzata la bellissima figura di donna inginocchiata che vi compare, un delicato ritratto, trova difficile mantenere la precedente attribuzione a Baldassarre di due gruppi familiari, l'uno posto in basso a destra nella parete corrispondente alla facciata, l'altro sulla parete sinistra, nel primo riquadro rispetto all'altare.

"....Altrimenti si tratterà di un maestro probabilmente anziano, che sia venuto ad insinuare tra Baldassarre ed il Costa con un notevole nerbo di energie personali, la punta di un nuovo e robusto "realismo", estratta dal fianco sdegnoso della tradizione ferrarese. Tra i nomi disponibili, quello di Antonio da Crevalcore può sembrare allora il meno lontano (considerando il Ritratto Sacrati), anche se forse inadeguato qualitativamente" (33).

Il Calvesi ritiene che questi due ritratti siano databili verso il 1499, tra i più antichi dunque del ciclo dell'Oratorio Ferrarese, mentre la figura femminile sarebbe stata dipinta da Baldassarre negli ultimissimi anni della sua vita, dopo il 1500. Osserva che "più o meno" i vari riquadri con ritratti, sottoposti ai tondi con le storie di Maria e di Gesù, "appaiono irradiati dall'ascendenza di Baldassarre" che poté avere il compito di supervisore alla decorazione dell'Oratorio, soprattutto nella parte ritrattistica. Lungo le pareti della sala si alternavano alle finestre cinque riquadri per parte in cui erano iscritti i tondi con le storie sacre e, sotto di essi altrettante finte aperture in cui "contro i fondi blu, ora ovunque perduti, si affacciavano

i profili e i tre-quarti nobilmente devoti dei confratelli". I due ritratti in questione vennero scoperti prima dell'affresco delle "stimate" e furono attribuiti provvisoriamente a Baldassarre "data la loro non comune intensità espressiva e lo spirito ancora comunicante con Schifanoia".

Affianco del profilo distrutto di donna, nel primo riquadro, il volto virile rivela un marcato ed austero strabismo (quasi anch'esso a titolo di riverente dedizione) dallo sbalzo come su fina lamina del suo tre-quarti, tirato da un segno energetico, fitto, appena un po' trito.

Nel secondo riquadro tre figure di profilo, moglie marito e figlio, trattate con la stessa qualità di segno, tra sbalzato e graffito. Una caratteristica "morelliana" ricorrente è il rilievo uncinato delle narici, ed è una sola mano, molto probabilmente, ad operare nei due riquadri. Benchè la qualità sia sufficientemente alta, e i rapporti con "Vicino" effettivamente non manchino (affine è il modellato appiattito, del chiaroscuro scivolante, e di una prossima fioritura di gamme incarnatine, anche se più compatte e spalmate), imbarazza un poco pensare che si tratti dello stesso pittore cui abbiamo riconosciuto la squisita figura femminile delle "Stimate".

"Il Prof. Gnudi è propenso a lasciare aperta la possibilità di Baldassarre, il Prof. Longhi non concorda su Antonio da Crevalcore e ritiene che la conoscenza del momento tardo di Baldassarre non sia ancora sufficiente perchè ci si possa pronunciare sul suo nome. Il Prof. Salmi ritiene che i due riquadri siano di mani diverse, e, mentre per il primo avanza dubitativamente il nome di Antonio di Bartolomeo Maineri, per il secondo non è contrario all'ipotesi Antonio da Crevalcore". Nell'estrema difficoltà che questa attribuzione presenta, dato anche il cattivo stato di conservazione degli affreschi, mi limito ad osservare che la "inadeguatezza qualitativa" del Crevalcore non è un ostacolo