

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

In questo modo verranno quest'anno a convergere i risultati dei due altri corsi: dell'anno passato e di due anni fa: il primo dedicato alla nascita della Cattedrale gotica, cioè al determinarsi iniziale delle strutture formali, che rimarranno poi fondamentali per tutta la fase gotica; il secondo, alla pittura del Trecento - propriamente a Giusto de' Menabuoi, ma anche inevitabilmente ad Altichiero: cioè alla personalità di artista più forte e più determinante putabilmente di tutta la pittura italiana; sicuramente della terraferma veneta, nella seconda metà del Trecento.

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

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

Il suo foco è ovviamente in quell'Occidente europeo ch'era stato la patria del gotico. Ad una considerazione sincronica e con esempi da manuale, ai tempi d'Altichiero troviamo all'opera in Francia, più precisamente a Parigi, Jean de Bruges e Nicolas Bataille, che eseguono tra il 1375 e l'81 la tappezzeria dell'Apocalisse di San Giovanni al Museo di Angers; il fiammingo Melchiorre Broederlan tra il '94 e il '99 dipinge le portelle dell'altare della Certosa di Champmol (Museo di Digione); in Inghilterra circa il '95 vi eseguisce il dittico di Wilton House, oggi alla National Gallery; in Catalogna l'inizio dell'attività di Louis Borrassa, si pone pure nell'ultimo decennio del secolo; in Germania il polittico di Buxtehude di Maestro Bertram è del '79; in Boemia, dopo Teodorico di Praga attivo tra il '57 e il '67, v'è, intorno all'80, il grande maestro del polittico di Trebon (o Wittingau); in Italia, malgrado nella prima metà del secolo vi abbia operato Simone Martini, la cui pittura fu senza dubbio una delle componenti, anzi, sul piano linguistico la maggiore e la più determinante del gotico internazionale, l'onda di ritorno di questo arriva con un certo ritardo; malgrado Michelino da Besozzo dipinga nell'88 gli affreschi (perduti) di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, nulla ci autorizza a credere che il suo stile fosse già, propriamente, gotico internazionale. Tutti coloro, ad ogni modo, si esprimono con una lingua che ha non soltanto una base semantica comune, ma anche connessioni sintattiche largamente affini. E v'è da aggiungere - cosa che non si fa di solito - che cotesto internazionalismo della cultura artistica non domina soltanto l'Europa occidentale e centrale; ma, come ho osservato più d'una volta, penetra anche nell'Oriente europeo; investe la roccaforte di quella grande civiltà ch'era rimasta finallora orgogliosamente e quasi integralmente immune da influssi occidentali: la civiltà bizantina, nella quale la componente gotica è presente nella pittura del 3° periodo aureo, già ai primi del Trecento, nei mosaici di San Salvatore in Chora; e quella più specificamente gotico-internazionale, nella grande Deisis del matroneo sud di Santa Sofia - che anche per questo va datata ai primi decenni del Quattrocento -. E più agisce nei territori marginali del mondo bizantino: nella pittura dei paesi balcanici e danubiani, e nella pittura russa:

non c'è dubbio per me che il fondatore della scuola moscovita agli inizi del Quattrocento - un contemporaneo dunque dei fratelli De' Limbourg, in Francia, del Maestro della Veronica a Colonia, di maestro Stefano a Verona, di Michelino da Besozzo a Milano e di Niccolò di Pietro a Venezia - il grande Andrej Rabliov sia, almeno per metà, un "gotico internazionale".

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

E Verona - che con la triade Altichiero-Stefano-Pisanello doveva divenire uno dei centri maggiori, forse anzi il massimo in Italia, del gotico internazionale - non sembra tuttavia abbia elaborato in proprio, nella prima metà del Trecento, un linguaggio ed una poetica così insigni. Altichiero ripeto, non è ancora propriamente un "internazionale"; inoltre appare senza una, almeno da noi oggi riconoscibile, determinazione linguistica locale. Che una personalità altrettanto ammirevole quanto la sua: quella di Avanzo (il quale come abbiamo notato l'anno scorso non c'è dubbio non possa identificarsi nel medesimo Jacopo d'Avanzi bolognese: autore, già nel Quattrocento ingrediente, della Crocifissione Colonna, e ancora mediocre aiuto nella bottega di Jacopo di Paolo a Mezzaratta: cioè dopo che i magnifici affreschi che si attribuiscono ad Avanzo nell'Oratorio di San Giorgio erano compiuti: se non altro dunque, che per ragioni d'una semplice cronologia comparata): potesse sorgere a Padova è filologicamente comprensibile: visto che tutto il Trecento a Padova è colmo di intense esperienze pittoriche: da Giotto che apre il secolo, ai Romagnoli, a Guariento, a Semitecolo ed altri veneziani, a Giusto de' Menabuoi - per tacere dei minori, e dei numerosi altri pittori padovani o forestieri, di cui carte d'archivio e memorie di cronisti hanno tramandato il nome e il ricordo d'opere oggi scomparse. Oppure - per restringerci al solo Veneto, a Treviso, per es., vi fosse nato e cresciuto un Altichiero, basterebbero la presenza o l'esempio di Tomaso da Modena, a quietare le nostre impazienze filologiche. E pur

anco a Venezia, che dapprima si comporta di fronte all'onda gotica come uno di quei territori marginali del mondo bizantino, cui accennavo dianzi, possiamo agevolmente seguire, dopo la morte di Lorenzo, un moto lento ma continuo ed intenso di "aggiornamento" alle inquietudini nordiche dell'estate di San Martino del gotico (con Niccolò di Pietro, Jacobello del Fiore, ecc.) fino all'approdo di Gentile da Fabriano.

Verona nel Trecento è certamente un crocicchio di vie ed un crogiuolo di "influenze" diverse; ma non si può dire che per tutta la prima metà - almeno - del secolo, tragga da queste un proprio accento originale. Ancora dopo la metà, il polittico con trenta scene bibliche sembra contemperarsi nel suo impacciato dialetto suggestioni veneziane ancora memori dell'atrio di San Marco, con la visione degli affreschi di Giusto de' Menabuoi al battistero di Padova. E non si potrà dire che Turone, questo modesto pittore in bilico tra Venezia e Bologna, e appena sfiorato dal "fiorentinismo" di coloro che il Longhi chiamò "la banda dei fuggiaschi di Viboldone", preluda, anche su un piano elementarmente filologico, la pittura di Altichiero. - Ma prima di arrivare all'esame delle "personalità" conviene scendere a più puntuali articolazioni filologiche. Infatti, sebbene la filologia sia soltanto la preistoria dell'arte, è ovvio ch'essa sia utile, anzi necessaria: purchè, ben inteso, rimanga nei suoi limiti, nella sua funzione legittima: che è quella di reperire e classificare quei fatti artistici sui quali poi si dovrà esercitare la critica per trasformarli in istoria.

Su quella via compare il primo studio di vera importanza che si incontri, è il saggio di Giulio von Schlosser "Die höfische Kunst", apparso nel 1895. In esso il compianto maestro della Scuola di Vienna poneva per primo il problema di un'arte scaligera, cortese, cavalleresca: la quale avrebbe avuto il suo centro propulsore appunto nella corte di Cangrande della Scala, e di qui si sarebbe costituita in quel cosmo unitario di cultura artistica, di cui l'ultima e più matura espressione doveva essere l'arte del Pisanello. Sennonchè, questa determinazione dello Schlosser, seppure apparisse, e ancor oggi appaia, legittima e feconda nelle sue linee generali, che riconoscevano l'innegabile carattere, höfisch, appunto, del tardogotico veronese, non risultava sufficientemente sorretta dai fatti, vale a dire

dalle opere e dalle personalità degli artisti, proprio per la prima metà del secolo, cioè precisamente per l'epoca di Cangrande e dei suoi immediati successori: è indubbio, come ho avvertito poco fa che l'avvento del gotico-cortese di Verona non avvenga prima degli ultimi decenni dei Trecento, seppure vogliamo includervi - cosa non del tutto giustificata - anche la pittura di Altichiero; e che abbia la sua fioritura davvero caratterizzata in senso gotico-cortese soltanto con le opere della maturità di Stefano e del Pisanello: nei primi decenni del Quattrocento, dunque, quando la corte scaligera era già finita, dopo essere stata per circa mezzo secolo, ben lontana, anche culturalmente, da quella dei tempi di Cangrande; anzi in crescente decadenza, e teatro di vicende sempre più torbide e convulse.

La signoria scaligera che, com'è noto, raggiunse la sua massima estensione almeno territoriale sotto il successore di Cangrande, Mastino II : cominciò a smembrarsi già dal 1336, rōsa tutt'intorno dai Visconti, dai Carraresi, da Venezia, da Firenze : nel '42 era ridotta ai soli territori di Verona e di Vicenza, che pur esse nel 1387 caddero in mano di Gian Galeazzo Visconti, poi dei Carraresi, infine di Venezia, senza che gli ultimi o degeneri discendenti di Cangrande riuscissero più a rimettere piede stabilmente nella loro città. Sicchè si potrebbe concludere che la vera fioritura dell'arte gotica veronese ha luogo proprio quando la signoria scaligera è morta o sta per morire. E del resto, come già vi ho fatto notare, la pittura di Stefano e del Pisanello, anzi dello stesso Altichiero, non ha una base linguistica che si possa dire, propriamente, veronese: i suoi precedenti filologici sono rintracciabili esplorando in direzione dei quattro punti cardinali, si può dire, molto più che in Verona stessa. Il che non significa, ben inteso, che la corte ghibellina del "gran Lombardo che in sulla scala porta il santo augello" non sia stata (Cangrande tuttavia morì nel 1329) una delle più ricche, più fastose, più colte, più veramente cortesi ed ospitali d'Italia: basterebbe ricordare che vi fu accolto, pare per tre anni, Dante, che dedicò a quel principe il Paradiso e a Verona lasciò la sua discendenza, attraverso il figlio Pietro; e Giotto, oltre ai numerosi esuli ghibellini tra cui Ugucione del Faggiola, Farinata

degli Uberti ecc.; ai rapporti ch'essa corte ebbe con le maggiori d'Italia e d'Europa, favorendo gli scambi anche d'opere d'arte e di artisti. Non tuttavia col Duca di Berry, come qualche studioso par accennare, se non altro per ragioni di cronologia, perchè Jean le Magnifique duc de Berry visse poco meno d'un tre quarti di secolo - morì nel 1416 - dopo il signore di Verona. E' vero che ebbe presso di se, in funzione di bibliotecario un miniatore veronese, Pierre da Verona o Pietro Raponda, il quale, insieme col milanese Giovanni Alcherio ed altri che vedremo ebbe tra i numerosi consiglieri artistici per le sue veramente favolose raccolte; ma nessuna indicazione evidentemente si può trarre di qui sul costituirsi di un'"Arte scaligera": questi contatti vanno messi sul conto degli scambi che avvennero, in piena fioritura del gotico internazionale, tra i vari "centri" d'Europa: scambi d'opere e di artisti agevolissimi, poichè quegli artisti parlavano tutti, seppure con intonazioni o cadenze diverse, la medesima lingua. La corte del Duca di Berry fu senza dubbio tra cotesti "centri" uno dei più poliedrici, dei più aperti ad ogni possibile afflusso e forse non si vide mai una figura più singolare di questo signore, la cui passione per le opere d'arte e gli oggetti belli e di pregio toccò addirittura il fanatismo; lo fece caricarsi di debiti, giunse a fargli trascurare gli affari dello stato, come si trae per es. anche dall'episodio riferito dalla Froissart (nel 1409 egli lasciò senza riceverla per tre settimane, un'ambasciata inglese a passeggiare davanti al suo castello di Mahun sur Jèvre entro il quale s'era chiuso col pittore-scultore André Beanneveau, tanto forte era "sa fantaisie de tous jours faire ouvrer de tailles et de peinture". E per avere opere nella sua raccolta ed artisti al suo servizio non badava certo da che luogo provenissero (oltre che da varie parti di Francia, anche da varie parti d'Europa); e non rifuggiva dai mezzi più strani pur di trattenerne cote sti artisti con se: nel 1408 per es. sequestrò nel suo castello di Estampes una ragazza minorenni di Bourges, per riservarla ad un pittore tedesco "qui besognoyt pour lui en son hostel de Vincastre"; fece assolvere un miniatore, Jacquemart de Hesdin, implicato in un assassinio, solo perchè lo considerava artista eccellente.

Di più; la passione insaziabile di Jean le Magnifique di raccogliere, accumulare, covarsi gli oggetti graziosi e le opere d'arte nei suoi vari castelli o nelle sue numerose residenze, lo portarono a compiere azioni che oltrepassano i limiti di ciò che diremmo indiscrezioni per toccare quelli del furto vero e proprio: come nel caso di quel tabernacolo d'oro, il "Gioiello del monte Calvario", che l'inventario dei beni del Duca redatto nel 1413 dichiara tranquillamente essere stato "prins en la Sainte Chapelle du Palais à Paris". Ma avremo occasione di riparlare più a lungo di questo singolare personaggio e della sua splendida corte, che, raccogliendo opere ed artisti d'ogni parte d'Europa, fu un vero crogiuolo, forse il maggiore nei primi anni del Quattrocento, dell'arte gotica internazionale. Ne ripareremo particolarmente quando tratteremo di quel capitolo di quest'arte, così importante anche per Verona il quale proprio nei registri del Duca di Berry appare per la prima volta indicato col nome, che poi rimarrà nella storia dell'arte, di ouvrage o ouvrage de Lombardie. Ora conviene esaurire, fin dove possibile, il problema dell'"arte scaligera". Nell'impossibilità, che ho già rilevato, di dare a questa un contenuto concreto (cioè di mettere insieme un gruppo di opere connesse in ambito di cultura qualificato) nel campo della pittura veronese della prima metà del Trecento, s'è fatto appello alla scultura presente a Verona in questo tempo, e soprattutto a due opere, che contengono brani di valore artistico notevolissimo: le tombe di Cangrande e di Mastino II. Il più deciso assertore di tale "ricorso alla scultura", il Fiocco, scrive per es. anche nell'introduzione (dal titolo "Arte scaligera") alla recentissima mostra di Verona (p. XIV sgg.) "la nuova Verona nell'arte... con le Arche Scaligere di Cangrande (+ 1329) e di Mastino II (+ 1351) a pro il cammino fiorito che da Altichiero arriva, attraverso all'incantevole Stefano, a quel massimo troviero del gusto cortigiano che fu il Pisanello E' sopra la base fondamentale delle sculture scaligere o sulla base delle pitture di Altichiero, che l'arte della città dell'Adige poté per un secolo grandeggiare, come la voce più nostra e più alta del momento fiorito detto internazionale" etc.

Questo generoso tentativo di impostazione storiografica veniva

a seguito di precedenti ricerche del Fiocco (1), durante le quali egli aveva prospettato le grandi linee di una "storia della scultura veronese del Trecento", che giova riassumere. Egli accoglie l'opinione già espressa dal Baroni ed ormai condivisa si può dire dalla totalità degli studiosi, che le due Arche Scaligere, di Cangrande e di Mastino II, siano state eseguite entrambe a poca distanza di tempo, vivente lo stesso Mastino II, che certo provvide ad erigere la sua tra il 1340 e il 1351, anno della morte. Attribuisce la prima Arca ad un "Maestro della tomba di Cangrande": un veronese il quale si sarebbe ispirato ad esempi toscani: per il monumento equestre, al Guidoriccio di Fogliano di Simone Martini (2) (intorno al 1328: assunto come termine post quem per l'opera scaligera); mentre nei rilievi del sarcofago "echeggia chiaramente il contorno mistilineo messo in voga da Andrea Pisano, che nel 1330 compiva le bronzee famose porte del Battistero di Firenze". L'Arca di Mastino sarebbe "dello stesso preciso indirizzo e forse dello stesso autore". In mezzo a sculture, veronesi non tradizionali, e ad altre di diversa origine (specie lombarda - campionesi -; veneziana: per es. il pulpito di Barnaba di Morano in San Fermo, del 1396, eseguito da Antonio di Mestre, ecc.) cotesto gruppo delle due Arche spicca nettamente per originalità e per forza, e assicura, secondo il Fiocco alla scultura veronese del Trecento una posizione di ugual livello a quella in cui fu posta la pittura dall'opera di Altichiero.

Sull'argomento - in particolare sulla statua equestre di Cangrande - è ritornato poi l'Arslan (3): il quale, dopo aver rilevato anch'egli l'eccezionalità di quest'opera - per la quale egli

(1) Un libro recente sulle "Arche Scaligere" in "Arte Veneta", IX

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

(3) La statua equestre di Cangrande, in "Miscellanea Mistrorigo" pp. 83 sgg.

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

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

della Galleria Lichtenstein di Vienna, legate alle sculture della tomba Baroncelli in Santa Croce) e poi, con disegno del tutto identico a quello della tomba scaligera, nell'architrave - tra l'altro, firmato dall'artista e datato 1347 - del portale di Santa Maria di Brera, a Milano.

Accettata - come mi sembra per tante ragioni ragionevole - l'ipotesi già dal Baroni e poi dal Fiocco che il mausoleo di Cangrande sia stato eretto dal successore, non si vede dunque perchè non si possa pensare ad una precoce azione dello stesso Giovanni di Balduccio sull'esecuzione dei rilievi delle arche, tanto ~~che~~ di Cangrande (ma qui rimane, di originale, pochissimo,) quanto di Mastino. E che cosa, infine costringe davvero respingere con tanta sicurezza e decisione l'attribuzione a Giovanni da Campione e aiuti (diciamo all'"impresa Giovanni da Campione") dei rilievi di coteste arche? Non s'è lasciato imporre Roberto Longhi - ancora una volta d'una acutezza di giudizio semplificatrice -, il quale non ha temuto di affermare: (catalogo mostra di Milano XXV) "... la scultura lombarda o "campionesa".... con l'estro bizzarro ed esotico di Giovanni da Campione aveva frattanto dato l'avvio a quei miracoli di immagine e realtà che cresceranno nelle Arche Scaligere di Verona - dove è il più grande sculture del secolo negli altorilievi dell'arca di Mastino II -" Ciò che ha messo in imbarazzo gli studiosi, è stata in realtà l'eccezionalità della statua equestre di Cangrande; e soltanto di questa. Il rimanente delle sculture scaligere, specie di coteste due arche, costituisce un gruppo abbastanza omogeneo: giacchè anche la figura giacente di Cangrande, oltre s'intende le due di Mastino (tutte evidentemente della stessa mano) derivano da quel grande esempio: già l'aveva notato il Baroni a proposito dell'arca di Mastino "edizione riveduta ed ampliata del Can Grande"... "tale imitazione è maggiormente palese nella fermissima bloccata statua giacente Quanto alla statua equestre che si erge al sommo della piramide, essa ha tutta la durezza di una replica non più sostenuta da una sottile eleganza lineare, ma macchinosa e rugginosa di grevi ferramenta gittate sul malcerto manichino:.. etc.". E invero, ripeto, il complesso delle due arche, fatte eseguire da Mastino II prima della metà del secolo,

probabilmente nel decennio tra il '40 e il '50, rivela omogeneità di cultura e può benissimo essere posto sotto l'insegna della "impresa Giovanni da Campione": impresa che, tra i numerosi tagliapietra affiliati, ne aveva senza dubbio taluno particolarmente sensibile agli apporti pisani - specie di Giovanni di Balduccio che, come s'è visto, era in terra lombarda ormai da un decennio e più - . Al maestro maggiore - ed imprenditore - vale a dire allo stesso Giovanni da Campione - (a proposito del quale è da rammentare la non trascurabile opinione del Meyer - Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento, - ch'egli avrebbe collaborato con Giovanni di Balduccio nell'arca di San Pietro Martire) andranno assegnati col Longhi, i celebri rilievi dell'arca di Mastino : così decisamente lombardi da preludere, con tutta evidenza, ai gruppi di Palazzo Ducale a Venezia (Adamo ed Eva; Ebbrezza di Noè, etc.) opera certa di lombardi della cerchia di Matteo Raverti.

Sembra dunque molto probabile che Mastino II, venuto in animo di dedicare al suo grande predecessore, Cangrande, ed a se stesso ancor vivo nel sacrum di Santa Maria Antica i mausolei degni dell'importanza attribuitasi, si sia rivolto all'impresa allora più accreditata : quella dei campionesi (egli poteva infine considerarsi signore di mezza Lombardia); la quale del resto a sua volta aveva messo a proprio frutto esperienze romaniche e protogotiche veronesi, particolarmente avvertibili nei portali di S. Maria Maggiore di Bergamo. Le sculture di questi - e s'intende essenzialmente di quello nord - sarebbero a mio avviso linguisticamente immotivate se non le pensassimo frutto di una recentissima, direi immediatamente precedente esperienza veronese da parte del maestro che vi si firma due volte : sulla mensola di sinistra del grande arco del protiro, con la data 1351, e sulla mensola di base della statua equestre di S. Alessandro, con la data 1353. Già aveva notato il Baroni che "il protiro bergamasco deriva immediatamente da quello del duomo di Verona, come provano abbondantemente gli sguanci a colonnine tortili o spinate, a pilastrini a spigolo smussato per ricavarvi figurette allungate, e lo stesso ampio schema struttivo a grande arco frontale a tutto sesto con leoni stilofori : tutto ciò in marmo rosso veronese ... che ... la vivace cornice con allineamento di animali in caccia è

calcata sullo stampo dei fregi che adornano alcune arcate esterne della cripta di San Zeno, creazione di maestro Adamino da San Giorgio etc." Per concludere che l'esperienza romanica veronese va accolta come nucleo formativo dell'arte di Giovanni da Campione. Se poi consideriamo il San Alessandro a cavallo, e lo paragoniamo cogli esemplari lombardi precedenti (per es. con la statua equestre di Oldrado da Tresseno in Palazzo della Ragione a Milano, o col San Martino e il mendico del Municipio di Treviglio) ci appare evidente che il cavaliere bergamasco non può discendere, per rami diretti da cotesta "tradizione" romanica lombarda: per eseguirlo, Giovanni da Campione ha avuto manifestamente nell'occhio un altro e diverso esemplare, il quale secondo me non potè essere che la statua equestre di Cangrande della Scala.

I rapporti tra i due cavalli vicini, il veronese e il bergamasco, sono stati del resto notati da tempo e da parecchi; ma interpretati di solito nel senso di uno sviluppo del monumento veronese rispetto al bergamasco: nel Cangrande "per lo più si riconosce un raffinamento formale del motivo suggerito dal "Sant'Alessandro" a cui perciò sarebbe data una certa precedenza cronologica" (Baroni, loc.cit. 51). Io penso invece che il rapporto debba essere nettamente invertito.- Ciò sembra adombrato dallo stesso Baroni quando osserva che, rispetto alle arche veronesi, a Bergamo sembra sia "segnato un ulteriore passo verso l'articolazione decorativa intesa a movimentare il piano etc.". E del resto, la stessa cronologia comparata è a favore dell'inversione. Abbiamo visto infatti essere opinione più fondata e più condivisa che le arche scaligere di Cangrande e di Mastino II siano state eseguite pressochè contemporaneamente, vivente ancora Mastino II, il quale certo fece erigere la sua tra il 1340 e il 1351, anno della morte. Abbiamo visto anche che il S.Alessandro di Bergamo è firmato e datato esplicitamente MAGISTER JOHANNES FILIUS MAGISTRI VGI DE CAMPELEONO FECIT HOC OPUS MCCCLIII: fu fatto quindi almeno tre anni dopo l'opera ordinata da Mastino II a Verona. Credo che da tutto ciò si possa trarre, logicamente, la conseguenza, che Mastino affidò all'"impresa Giovanni da Campione," nel decennio tra il '40 e il '50, il compito di erigere in Santa Maria Antica la tomba sua e del suo grande zio. La struttura architettonica delle due arche,

le statue giacenti, i rilievi dei sarcofagi e dei timpani, la stessa statua equestre di Mastino sono appunto opera di cotesta impresa: il risultato artistico è, s'intende, più o meno accelerente in ragione delle varie mani di lapicidi o "spaccapietra" che vi collaborarono : alcuni di cotesti sono più tradizionalmente lombardi (romanici); altri si dimostrano più sensibili agli apporti gotici, specie tedeschi; altri ancora mostrano di aver appreso a loro modo, sia nel disegno che in un certo gusto da orafo, la lezione dei pisani da tempo attivi in Lombardia, specie, s'è visto di Giovanni di Balduccio - che non è da escludere sia stato, in qualche momento, anche aggregato, alla potente corporazione - ; alla mano stessa del grande maestro Giovanni da Campione, nella sua più felice maturità, vanno ovviamente assegnate le parti migliori, e specialmente gli altorilievi dei timpani dell'arca di Mastino. Compiuta l'opera poco avanti il 1350, l'impresa campionesa passò, probabilmente nello stesso anno, a Bergamo: dove nei portali di Santa Maria Maggiore mise a frutto, oltre al materiale (marmo di Caprino) anche, come s'è visto le esperienze formali tesaurizzate a Verona.

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

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

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

Siamo d'accordo; e ciò porta, evidentemente, a datare la statua equestre di Cangrande, non già al tempo della costruzione dell'arca - al tempo di Mastino II -, ma ad epoca anteriore, il cui limite estremo non sia molto lontano dall'anno della morte del grande scaligero; il 1329. Giova qui rammentare che già il Mayer - nei suoi studi sulla scultura lombarda, ancora certamente validi nelle loro linee generali, ancorchè ovviamente corretti e da correggersi in molti particolari, usciti negli ultimi decenni del secolo scorso - e particolarmente in Lombardische Denkmäler (pp. 84-85) aveva espresso il dubbio che la statua equestre di Cangrande avesse fatto parte integrante fin dall'origine dell'intero monumento funebre del

grande Scaligero. Questo secondo lui, avrebbe avuto in un primo tempo un fastigio di copertura di carattere più ovvio e tradizionale : simile al ciborio che, per es., copre l'arca Castelbarco. La statua equestre sarebbe stata aggiunta in un secondo tempo : presumibilmente quando i resti di Cangrande - che, secondo Meyer all'atto del decesso, erano stati deposti in quello che correntemente si ritiene il sarcofago di Alberto I della Scala, morto nel 1301 - furono trasportati, poco prima del 1350, nel nuovo, più ricco e monumentale mausoleo fatto erigere da Mastino II per onorare degnamente il suo grande zio.

Sebbene questa ipotesi sussidiaria del Meyer non sia - se non altro per ragioni di stile, che fanno ritenere che il sarcofago in parola sia effettivamente quello di Alberto I - accettabile, o infine inverificabile, sta il fatto che la salma di Cangrande dovette essere sicuramente deposta in qualche luogo nel Sacrum di Santa Maria Antica : non potè rimanere per vent'anni insepolta. E qualunque sia stato il luogo e il modo di cotesta prima sepoltura, non è pensabile, data la singolare importanza del signore defunto, ch'essa non avesse un qualche carattere monumentale. La cosa più ovvia da supporre è quindi che la statua equestre facesse parte di quel primo monumento funebre di Cangrande. Questo, con ogni probabilità avrà avuto la struttura architettonica delle tombe a baldacchino o a ciborio : un tipo di tomba di tradizione antichissima (non sarebbe difficile risalire ai suoi incunabuli, ancora nel mondo pre-cristiano), adottato per la tomba più importante dell'intera cristianità, quella voglio dire - vuota - s'intende, dello stesso Gesù Cristo nel Santo Sepolcro di Gerusalemme, e insieme, legato alla ancora più antica tradizione dei mausolei principeschi. Si capisce quindi come esso sia stato ripreso, nel Medio Evo per tombe di principi, o di personaggi illustri a questi equiparati per importanza : per es. nei sepolcri degli ultimi principi normanni e di Federico II a Palermo; o, nell'Italia del nord, nelle tombe dei Doria a San Fruttuoso di Portofino. Si capisce anche, - per dare un esempio che abbiamo sott'occhio - che quando nel 1280 i padovani credettero di aver rintracciato le ossa del fondatore della loro città, Antenore, le abbiano poste sotto una struttura a tiburio di questo tipo: la cosiddetta tomba di Antenore, appunto,

che potete vedere in piazza della Prefettura. Per una estensione di valore pure comprensibile, Bologna crebbe nella sua piazza le tombe dei principi-fondatori della sua Università, cioè dei glossatori: la più sviluppata fra coteste, e già con modi gotici: quella di Rolandino de' Passeggeri (+ 1300) è strutturata come un'edicola, con un doppio ordine di colonne, che sorreggono una alta copertura a piramide: essa appare come il più vicino antecedente - ch'io ricordi, almeno - del tipo architettonico delle tombe scaligere. Se pensiamo che il primo sepolcro di Cangrande avesse una struttura rispondente a questo tipo, non è fuori luogo supporre che il ritratto del defunto a cavallo vi fosse situato sotto l'arcata maggiore del "ciborio" - press'a poco com'è il Sant'Alessandro a Bergamo. E' da pensare che quando poi, circa vent'anni dopo, Mastino fece inalzare il nuovo mausoleo, conservò in esso, sviluppandolo, il "tipo" dell'arca a ciborio: vi è infatti una linea continua di sviluppo in coteste arche successive, nelle quali il "tipo" della tomba a ciborio viene conservato nelle sue strutture architettoniche fondamentali, e soltanto viene articolato, impreziosito, arricchito di elementi decorativi: fino all'ultima delle tombe scaligere, la più fastosa, ma anche la più trita, la più soggetta alla tardogotica "maladizione de' tabernacolini": quella eseguita per Cansignorio da Bonino da Campione e aiuti. - E infine si può facilmente comprendere che Mastino, nell'ordinare il nuovo mausoleo, di forma più grandiosa, più ricca e più "moderna" del suo grande predecessore e zio, non abbia voluto che un così potente e vivo ritratto di questo a cavallo andasse distrutto: ed abbia sollecitato l'impresa, cui commise l'opera, affinché trovasse la maniera di usufruirlo. - E, mentre lo schema della tomba, sebbene più adorno, rimaneva quello tradizionale - quello, per intenderci del glossatore Rolandino a Bologna - volentieri s'immagina che l'idea" davvero singolare di servirsi di quel cavallo che avanzava, mettendolo a coronare l'ultimo fastigio, a sommo degli spioventi del tetto del baldacchino innalzati fuor di misura a mo' di cuspide, sia stata un'originale trovata dello stesso Giovanni da Campione - che sappiamo essere stato uomo, ed artista, bizzarro ed estroso. S'intende poi che le grandi arche successive, di Mastino e infine di Cansignorio, accolsero e sfruttarono cotesta trovata, che, -

per l'eminenza in cui poneva la figura dominatrice dei defunti - dovette andare a genio agli Scaligeri, i quali non peccarono certo per modestia. A conforto di quest'ipotesi sta, oltre a quanto s'è ragionato dianzi, non solo il fatto che l'idea ha appunto tutta l'aria d'una "trovata", d'una soluzione escogitata per accordare elementi preesistenti; ma anche il fatto che il monumento equestre di Cangrande non è scolpito in modo da presupporre una veduta da lontano e dal basso : com'è invece il caso ovvio, e già notato anche da altri, della statua di Mastino II (e di quella - quasi gemella - del Sant'Alessandro di Bergamo): eseguita dopo la "trovata" dell'arca di Cangrande e sull'esempio di questa; ma evidentemente secondo un disegno che ne prevedeva fin dall'inizio la posizione eccelsa.

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

intorno al 1330 di uno scultore toscano o educato in Toscana (della maniera di Andrea Pisano), al quale si dovrebbero non solo i rilievi dell'arca, ma anche la statua equestre di Cangrande. E' tuttavia significativo che l'autore di quest'ultima ipotesi, l'Arslan, nell'intenzione di sorreggerla ovviamente con dati di cultura figurativa toscana presenti nelle sculture scaligere, limiti i suoi confronti ai soli rilievi dell'arca (i cui fiocchi accenti toscaneggianti son, come s'è visto spiegabili con la componente pisana, immessa presumibilmente da Giovanni di Balduccio nella cultura dei tagliapietra dell'"impresa Giovanni da Campione") mentre non porta alcun confronto toscano - nè è possibile portarlo - proprio col brano senza dubbio più insigne, più espressivo, più caratterizzato, più originale - oltre che più vistoso, dell'intero complesso : intendo naturalmente la statua equestre di Cangrande. Per la quale, ripeto, non è possibile istituire alcun utile paragone con sculture toscane della prima metà del Trecento: e non soltanto paragoni puntuali ; ma nemmeno di generico linguaggio : essendo chiaro che (per usare categorie generiche e imprecise, ma utili a semplificare il discorso) l'"idealismo" formale dell'arte trecentesca toscana non solo degli scultori eredi di Giovanni Pisano, ma anche di pittori senesi come Simone Martini (il Guidoriccio già evocato ma con riserva dal Baroni, (loc.cit.pag. 52): " caso mai un articolato senesismo tipo Guidoriccio da Fogliano, rimpolpato con la realistica schietta esuberanza vitale dei Giullari di Can Grande") (e ripreso con maggior decisione dal Fiocco - loca citt. es. "Arte Veneta" IX, 229 -) è toto coelo diverso dal "naturalismo" puntuale, acuto, improvviso di questo singolarissimo ritratto.

Il quale anzitutto è, malgrado certe desinenze, di struttura ancora fondamentalmente romanica; ma non certo romanica veronese, o nemmeno, più generalmente, italiana. Di qual "nazione" sia stato cotesto grande e anonimo scultore ci è impossibile precisare e in fondo è di scarsa importanza. Più utile invece è cercar di riconoscere da quale cultura il suo linguaggio, il suo stesso atteggiamento - quasi espressionistico - di fronte ai dati dell'esperienza, discendano. E mi sembra abbastanza chiaro che cotesta cultura è quella del grande romanico tedesco : del Duecento tedesco. La corrente di stile che approda al cavallo di Cangrande, allo Zackenstyl

dei lombi taglienti, come lamine metalliche che s'accartocciano, della bulinata gualdrappa; all'instabilità del piglio fermato dallo scatto del gesto, allo stesso sorriso (poco meno celebre di quello della Gioconda) del cavaliere, è quella che parte non solo semanticamente dal famoso cavaliere di Bamberg (intorno al 1235), trapassa, circa un vent'anni dopo, nel primo monumento equestre del medioevo : il cavaliere di Magdeburgo, e nelle sculture di Bassenhein (dove il San Martino a cavallo ha già la forza icastica del Cangrande).

Come è stato giustamente osservato (1) "a questi grandi scultori di Germania, dopo il talento complesso, e di cultura fin troppo variabile dell'Antelami, noi non possiamo contrapporre, o forse aggregare, ma in tono un pò minore, che i maestri lombardo-lucchesi del San Rogolo o del San Martino : poco più tardi, alla pari, soltanto Nicola Pisano. Ma non basta: chè, subito accanto, ancora in Germania, scoppia per dir così il genio del cosiddetto Maestro di Naumburg"; forse il più grande, certo il più nuovo scultore del Duecento".

Altre osservazioni giovano al nostro problema. Paragonare il maestro di Naumburg con Giotto "può valere soltanto per la scala della grandezza, ma egli parla una lingua ormai diversa, da lui stesso inventata e di una tale inedita aderenza a un naturale schietto e grandioso da cader fuori del tempo...." "Con un senso di presa sulle cose, sui gesti e i sentimenti poco meno diretto, Giotto pensa tuttavia che ad essi occorra dar norma, calibrarli entro le scatole mimiche degli affreschi, e lasciare che la regola dia non più che l'allusione di un destino drammatico che li trascende ed appunto, "goticamente" oltre il limite. Il metodo insomma è già, analogicamente classico e formale, il fine alluso è medioevale". La stessa fondamentale differenza di sentimento o di lingua, che divide il maestro di Naumburg da Giotto, separa la statua di Cangrande dall'opera degli scultori italiani in genere e toscani in specie, e tanto più, se la loro lingua è colta e impregiata, come quella di Andrea Pisano. Lo scultore del ritratto equestre del gran Lombard

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

do è l'ultimo, forse, di cotesti grandi romanici tedeschi. Il sorriso di Cangrande ha lo stesso timbro di quello di Reglinda (e già delle Vergini folli di Magdeburgo), la gualdrappa del suo cavallo ha la taglionza delle vesti di Uta, l'onda e la frecciatura del manto di Wilhelm von Kaumburg.

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

Che un maestro di cotesta "scuola", fosse o non fosse di nazione tedesca, potesse trovarsi alla corte ospitale di Cangrande, e soggiornarvi, e vedere quel principe vivo sul suo cavallo, e così ritrarlo, non sarebbe cosa da far meraviglia. Già la via della Magna era aperta da secoli per Verona, dove fluiva per così dire con l'acqua del suo fiume, giù per la Venosta e la Val d'Adige. A lasciar gli incunabuli, dopo i longobardi e i carolingi, anco ottoniani: il portale maggiore di San Zeno non aveva accolto nei suoi ricomposti battenti, e tutt'ora accoglie, un capolavoro della scultura in bronzo germanica, eseguito a mezzo il secolo XII da artisti magdeburghesi - tra i quali è possibile si ci ingegni a riconoscere Richwin, o Weismuth, o maestro Abraham? - Ed in sculture veronesi del Duecento, specie tardo, o del primo Trecento, già il Meyer - seguito ai nostri giorni dalla De Maffei - ha ravvisato contatti con oreficerie romane; o, per scendere più innanzi nel secolo, nelle rudi sculture da S. Giacomo

di Tomba, Arslan ha notato "il riaffiorare addirittura ... di tipi che rimandano alle sculture del duomo di Bamberg" (statua del portale dei principi e del coro). Nè sarebbe difficile, avessimo il tempo, rintracciare altre vene di metallo tedesco entro il conglomerato, piuttosto eterogeneo dell'arte veronese del pieno medioevo.

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

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

E insomma io non credo si possa accogliere l'idea di una filiazione neppure filologica secondo una genealogia concretabile nello stemma: maestro delle Arche - Altichiero - Stefano - Pisanello. Nemmeno nel Trecento - come in ogni altro secolo del resto - Verona ebbe una sua propria originale e grande scultura. E del resto, pur

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

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

ALTICHIERO

E' estremamente improbabile che la "formazione" di Altichiero sia avvenuta nell'ambito di un'autoctona "arte scaligera", della quale infine non è possibile accettare l'esistenza.

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

A Padova egli appare già un maestro : e famoso : egli vi giunse dunque dopo aver fatto prove insigni altrove, ovviamente in Verona sua patria; ma in questa città non soltanto non v'è nulla di lui; di sicuramente attestato intendo, anteriore alla sua venuta a Padova; manca qualsiasi ricordo anche del solo suo nome, dopo quello del '69. Giacchè la notizia del Vasari, che parla di lui



Non toglie, che noi si debba ammettere ch'egli si sia formato a Verona - dove, come s'è visto, la sua presenza è attestata nel 1369 - : forse svezato all'arte, se anche suo padre Domenico fu, come sembra, pittore, da questo; ma, a giudicare dai caratteri dell'opera sua accertata, non certo a seguito di un Turone; ma presu^unibilmente nell'ambito di artisti immigrati, tra i quali poteva ben essere taluno di quella "fronda giotteca" partita da Firenze, e attiva in quegli anni nella prossima Lombardia.

Lo stesso Giusto de' Menabuoi dovette passare, proprio nello strettissimo giro d'anni in cui Altichiero è documentato a Verona, da quelle parti. S'è visto, l'anno passato, che il polittico di Giusto, del 1363, che aveva al centro la Madonna Schiff, fu ordina^uto, come appare dalla scritta che lo sigilla, da suor Isotta de Terzago : località non lontana da Milano. Di più, il trittico, fir^umato da Giusto e datato 1367, alla National Gallery di Londra, ha

una scritta a tergo, nella quale si è letto - ed io stesso nel mio libro su Giusto de' Menabuoi e l'Arte del Trecento, del 1944, davo questa lettura come la più probabile - "Iustus pinxit in Archà (Arquà)": donde si deduceva ovviamente che Giusto nel '67 doveva essere già a Padova e già introdotto presso il Signore da Carrara, la cui moglie - e poi grande protettrice del pittore - Fina Buzzacarini, e in particolare il padre di questa Arquano, avevano ad Arquà terre e ville - nelle quali del resto passò gli ultimi anni della sua vita un altro grande ospite dei Carraresi, il Petrarca. Ma poi, nel 1951, il Davies, preparando il suo nuovo e accuratissimo Catalogo della Galleria Londinese, ha decalcato e ricostruito con maggior esattezza la scritta, che ormai sembra doversi leggere : "Iustus pinxit in Mediolano". Il pittore fiorentino era dunque ancora a Milano nel '67; ma nel '70, anno documentato per la decorazione della cappella Cortellieri agli Eremitani, era sicuramente già a Padova. Il suo passaggio dalla Lombardia a Padova è dunque fissato, ormai al di là di ogni ragionevole dubbio, su questo spazio di tre- anzi più precisamente di poco più che due anni : poniamo, a prenderla larga, tra gli ultimi mesi del '67 e i primi del '70: Verona è sulla strada tra Milano e Padova; e a Verona sappiamo, da documenti, era ancora, nel '69, Altichiero. Che alquanto dei toscanismi che ritroviamo nelle sue pitture gli derivino da Giusto già in Verona e dai suoi amici toscano-lombardi, non farebbe alcuna meraviglia.

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

Forse, dell'ancora misterioso, anzi del tutto tenobroso periodo dell'attività di Altichiero a Verona prima della sua venuta a Padova sono - unica opera per la quale posso consentire all'attribuzione della Vavalà - gli affreschi votivi scoperti in Castelvecchio nel 1924 - 26 : che sono un preludio certo al grande poema padovano, e attestano quanto Altichiero debba soprattutto a Tomaso da Modena; ma anche quanto sensibile egli sia stato ai modi, tra fiorentini e senesi, degli affrescanti lombardi tra il '60 e il '70. Singolare è il recupero, qui, di una monumentalità, d'un senso di saldezza corporea, di un largo, spazioso equilibrio dimensionale, che vanno ancora più innanzi sulla via aperta da Tomaso da Modena; sulla via intendo della decantazione del tritume aneddotico del goticismo tardo trecentesco non ancora "internazionale"; ma già illustrativo o per così dire arboristico, che aveva omai corso anche nell'Italia, almeno del Nord.

Ma v'è anche, specie nel colore, un "gusto" che discende dalla luminosa trasparenza delle vetrate; ed è, dunque, propriamente, gotico. E quando s'abbia nell'occhio l'intonazione verdina di quegli affreschi, e quella loro gamma, per intenderei, alla Rouhault, apparirà semplice e legato il trapasso alle lunette con Storie di San Giacomo nella Cappella entro la basilica del Santo di Padova: la cui decorazione, ovviamente scendendo dall'alto al basso - per non "allumacare" di colaticci le pitture al di sotto - dovette cominciare proprio di qui. Poi, nella zona di sotto, Altichiero dipinse, la grande Crocefissione; ma, nel frattempo, aveva ben considerato gli affreschi di Giotto agli Scrovegni, e aveva preso contatto con la cultura pittorica locale, padovana,

Mi mancherebbe il tempo di riprendere ora il problema delle due cappelle del Santo - che ho trattato con qualche ampiezza nel corso dell'anno passato; debbo tuttavia ricordare che anche in queste opere, una delle quali almeno : la Crocefissione in San Felice, bene documentata - la figura di Altichiero non cessa d'essere problematica : per la malgrado tutto persistente difficoltà di scindere a taglio netto la sua "parte", da quella dei suoi collaboratori e in special modo, di Avanzo. La difficoltà è data, soprattutto, dal fatto, che tanto, come s'è visto, di Altichiero, quanto come vedremo di Avanzo, non possediamo opere sicure al di fuori di cotesti cicli nei quali essi lavorano insieme; non abbiamo dunque un punto di riferimento stilistico esterno preciso, al quale rifarci, per procedere con qualche tranquillità alla distinzione. Come vi ho detto l'anno passato, dalla mostra di Milano e di Verona, e dagli studi pubblicati in quelle occasioni, ci si poteva augurare uscite se qualche barlume di chiarimento su questo "distinguo", ovviamente fondamentale - anzi, pregiudiziale -. Invece, purtroppo, non ne è uscita che una maggiore confusione; almeno ad opera di un gruppetto di studiosi, i quali mostrando più sufficienza che cultura, hanno creduto di far gli originali riportando indietro di più che cinquant'anni lo "stato" del problema : hanno volutamente trascurato tutto il lungo e faticoso lavoro compiuto dalla critica dalla fine del secolo scorso ad oggi per giungere ad una possibile distinzione, appunto, di personalità, entro i due grandi cicli ; e con ciò si sono preclusa la via di capire, non soltanto, s'intende, la pittura padovana e in genere del Veneto orientale della seconda metà

del Trecento, e l'Avanzo; ma anche, sostanzialmente, lo stesso Altichiero, e la pittura gotica veronese, fino a Pisanello : e di conseguenza sono arrivati a fare di quella, e di Pisanello nodesimo, un capitolo marginale, una sorta di aggregato della per essi grandissima pittura lombarda del periodo. Per coloro, il pittore Avanzo non esiste, o esiste tutt'al più come modesto anzi impersonale aiuto di Altichiero nelle decorazioni delle due cappelle del Santo. Partendo da questa indistinzione, essi han potuto passare allegramente a, come si dice, recuperi; ad aggregazioni al nome di Altichiero di opere non solo mediocri ma disparate: il che prova quanto di gratuito vi sia in sedicenti "scoperte" siffatte, alle quali manca il sostegno di una sia pure ipotetica ma coerente ricostruzione del "mondo poetico", e puranco linguistico, degli artisti. La pittura di Altichiero è offerta come un piatto di sapore ambiguo, a guarnizione del quale si esibisce una coroncina di quei fondi di bodega - anzi di retrobodega - d'antiquarii, che sono perpetuamente in cerca d'autore (fino a che non brilli il "fiat lux" di cotesti "esperti", s'intende): tavolette patetiche, che mostrano al più un fioco riflesso dell'uno oppure dell'altro, dei maggiori artisti che collaborarono agli affreschi padovani. Sicchè si son visti porre indistintamente sotto il nome di Altichiero (o, per prudenza, della sua "cerchia") per es. un trittichetto di raccolta privata americana, di pittura assai povera, il cui accento tra altichieresco e giustesco e il tritume delle linee consentirebbe tutt'al più un avvicinamento a Jacopo da Verona; s'è vista attribuire allo stesso Altichiero la fievole Madonna in tondo degli Eronitani, esaltata come opera di qualità altissima (per la quale già A. Venturi aveva fatto il nome di Avanzo, ed io avevo precisato doversi piuttosto alla scuola dell'Avanzo); ad Altichiero si sono date, come già ho ricordato, le miniature dei codici parigini del De Viris Illustribus - e via enumerando. Il "recupero" più interessante è stato forse quello di quattro tavolette con storie di un Santo, pubblicate dal Longhi e dallo Zerri in "Paragone" (nov. 1958) ed assegnato ad un veronese seguace di Altichiero della fine del Trecento: ma si tratta di pittura chiaramente padovana, certo nella scia dell'arte di Avanzo, e non immune da influssi del primo Rinascimento fiorentino - tipo Dello Delli -: da porsi dunque già nel Quattrocento ingrediente.

Ma continuare nelle numerazioni sarebbe eccessivo: bastando questi esempi a dar prova della gratuità dei giudizi che partano da una postulata e inarticolata simbiosi, rifiutando di accertare la presenza di almeno due pittori profondamente diversi ne' due cicli di San Felice e di San Giorgio al Santo: cioè cercando vanamente di annullare i risultati del faticoso ma necessario lavoro di distinzione compiuto dagli studiosi di questo mezzo secolo, fino alla "messa a punto" di Coletti, e poi di me stesso.

Perciò capite che non posso risparmiar a me o a voi almeno un cenno : riassuntivo sul problema degli affreschi delle due cappelle. E, in primo luogo, di quanto se ne conosce, storicamente, attraverso i documenti e le notizie dei vecchi scrittori : i quali, - anche questo senza importanza? - sono unanimi nell'attribuirli alle mani di due pittori, considerati di pari eccellenza: Altichieri e Avanzo; sebbene

possa non esservi concordia nel precisare la parte dell'uno, o dell'altro.

Ma rifacciamo un po' di cronologia comparata, anzitutto sui documenti. La cappella di San Giacomo, poi detta di San Felice, cominciata a costruire nel 1372 per conto di Bonifacio Lupi di Soragna (il documento del contratto tra questo marchese e Andriolo de Sanctis per la costruzione e la decorazione scultorea è appunto di quell'anno) fu terminata di decorare nel 1379 : in quell'anno, s'è visto, Altichiero riceve il saldo definitivo: 792 ducati "per ogni raxon ch'aveva a fare". Nessun documento esplicito per Avanzo; ma una nota del 1377 ricorda un pagamento a certo "magistro Jacopo... dipictore": non è da escludere che costui fosse Jacopo d'Avanzo. Stando ai soli documenti, tuttavia, è da ritenere che le pitture di San Felice siano, fondamentalmente, di Altichiero.

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

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

Anzitutto, dalla scritta. Nel 1837 il Foerster - che era professore di disegno a Monaco di Baviera - ottenne di poter pulire gli affreschi della cappella di San Giorgio. Il marchese Selvatico - un benemerito non solo per lo studio, ma per la stessa conservazione dei monumenti padovani : si deve a lui per es. se la cappella di Giotto esiste ancora : ci avevan già messo il piccone per de

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

Abbiamo visto del resto, che le decorazioni pittoriche delle due cappelle dovettero essere press'a poco contemporanee, con una precedenza, non molto forte tuttavia, di quelle di S. Felice. Questa contemporaneità più o meno, mise in imbarazzo quei critici che partivano dal presupposto che il vero, grande e in fondo unico maestro delle due cappelle fosse Altichiero. Lo Schubring, per es., il quale, appunto per sorreggere la sua ipotesi panaltichieresca arrivò a strani giochi d'equilibrio, e fu costretto a supporre - del tutto gratuitamente, s'intende, perchè non c'è nessun documento in proposito - che Altichiero avesse cominciato a dipingere la lunetta in alto sulle pareti di San Felice; poi fosse passato nell'Oratorio di San Giorgio, dove avrebbe eseguito la decorazione del soffitto e i riquadri superiori delle pareti; poi quando Raimondino morì, Bonifacio, approfittando della morte del fratello, avesse richiamato Altichiero in San Felice, dove egli avrebbe dipinto la Crocefissione e il quadro votivo. Nel frattempo, in assenza di Altichiero impegnato nella cappella accanto, Avanzo avrebbe continuato la decorazione dipingendo la scena del sogno, ecc. Ma tutto ciò, evidentemente, è troppo fondato su ipotesi inverificabili, e troppo romanizzato. E' facile a Coletti, per es. far giustizia di tali fantasie, osservando : "se Altichiero è il pittore della Crocefissione in San Felice; se Altichiero dipingeva nella cappella di Raimondino fino alla morte di questo, cioè fino al 30 novembre 1379, se Altichiero riceve il saldo del suo lavoro nel 1379 (non sappiamo in che giorno, ma vogliamo concedere al 31 dicembre) Altichiero avrebbe dovuto inventare, disegnare e dipingere la grandiosa Crocefissione in un solo mese d'inverno. Il che è assurdo".

Coletti ha ragione : un'opera come quella ha bisogno di parec

chi mesi; e nel pieno dell'inverno non si può dipingere a fresco, perchè l'intonaco, che dev'essere mantenuto umido appunto per potervi dipingere con la tecnica del buon fresco, gela. Ma infine poi, quel che decide è l'analisi stilistica: la quale convince o dovrebbe convincere anche il più sprovveduto dei critici del fatto che la personalità d'artista dominante nelle pitture di San Felice non può essere quella che dà il tono alle pitture di San Giorgio: non può essere soprattutto, quella che s'afferma in maniera così evidente anzi prentoria proprio nel riquadro dei Funerari di Santa Lucia, dove si trovava quella firma - Avancius - : e negli altri di stile strettamente affini a questo.

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

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

Oltre a questo dipinto, sicuro perchè provvisto di firma autografa, abbiamo qualche notizia su di lui, tratta da documenti. Nel 1375 egli fa da testimone in un atto; nel 1377 viene pagato, insieme con un altro pittore, Bernardo; il sarto Lanzellotto, Giovanni delle Armi e Jacopo spadaio, lire 63 e soldi 16 per certi lavorucci fatti in occasione del Palio corso il 20 giugno di quell'anno; il 13 aprile del 1384 è saldato con 7 lire bolognesi per la fattura di uno smalto dipinto, da porre nella Loggia. Tutte queste notizie sono bolognesi. La notizia della sua morte avvenuta il 21 gennaio 1416 appare invece in un manoscritto del Seminario Patriarcale di Venezia.

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

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

Ora conoscete ormai le date delle pitture dei due Oratorii padovani: vanno, complessivamente dal 1372 al '79: esse quindi sono anteriori alle prime modeste cose artigianali attestate per Jacopo

Avanzi bolognese : e qui, il nostro Avanzo risulta, dall'opera, un pittore formato, maturo, di larghissimo respiro; e, dalle notizie storiche, risulta messo alla pari - come il solo collaboratore degno di essere ricordato - col grande Altichiero. Inoltre, è da tener presente che a quella data, Avanzo aveva già dipinto altrove qui a Padova altri grandi cicli d'affreschi ora scomparsi, in competizione coi maggiori pittori del suo tempo : non era dunque un giovane alle prime armi.

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

Il Toesca, per dar corpo a quell'identità, da lui postulata, attribui allo Jacopo d'Avanzi bolognese anche l'affresco di uno dei riquadri delle storie di Mosè nella Chiesa di San Apollonia a Mezzaratta. Gli affreschi di questa interessante chiesa, susseguitisi in tempi diversi, presentano un problema piuttosto ingarbugliato: le fasi del lavoro si possono tuttavia così, brevemente, riassumere: Intorno al 1345 vi lavora Vitale degli Equi - il più grande pittore del Trecento bolognese - con un collaboratore, già presente a Pomposa nel '40 : è quegli che firma Jacobus la "probatica Piscina". Non è costui, s'intende, Jacopo Avanzi : è ormai provato da tempo che si tratta di Jacopino di Francesco dei Bavosi, il quale si trattiene, a Mezzaratta fino al 14 giugno del 1366 - come attestato da documento che lo nomina insieme a Simone dei Crocefissi -. Frattanto, tra il '50 e il '60, un altro pittore, con ogni probabilità Cristoforo da Bologna, dipinge le Storie di Giuseppe. E infine, verso l'80 Jacopo di Paolo affresca le Storie di Mosè (oltre a dipingere la pala d'altare). Egli ha con sé un collaboratore : e questo potrebbe ben essere Jacopo degli Avanzi, il quale, abbiamo visto dai documenti di quegli anni e fino al 1384, non solo era a Bologna, ma era ancora un modesto probabilmente giovane garzone. (E non si riesce a capire come Toesca abbia potuto pensare ch'egli potesse essere contemporaneamente a Mezzaratta come aiuto di Jacopo di Paolo, e qui a Padova come maestro di fama: gli anni infatti sono i medesimi). Ad ogni modo, a questo garzone di Jacopo di Paolo si dovrebbe l'esecuzione, a Mezzaratta, del riquadro con la Strage degli Ebrei: una pittura che presenta veramente qualche somiglianza con la Crocefissione Colonna, onde l'ipotesi che autore ne sia Jacopo degli Avanzi bolognese risulta abbastanza attendibile. Ma rimane ancora più perentoriamente riconfermata l'impossibilità che costui sia l'Avanzo che, nello stesso tempo affresca l'Oratorio di San Giorgio a Padova. Basta considerare quanto stipata, violenta, espressionistica, sia la pittura di Mezzaratta; quanto povero il suo colore, tenuto su una gamma che ha due tinte fondamentali : un blu stridente ed un rosso acceso; e quanto invece siano spaziate, calme, limpide, le pitture dell'Oratorio di San Giorgio, dove il colore è luminoso, nitido, graduato: basta pa

ragionare quegli strani ceffi di Mezzaratta coi ritratti così posati sereni - davvero i più bei ritratti del Trecento - e così dipinti, soprattutto, della pittura di Padova. Qualche rispondenza di accento, estremamente generica tuttavia, risuona negli uni e negli altri affreschi: ma sono dati di cultura pittorica comuni, possiamo dire, a tutta l'Italia del nord: e se taluno, sottolineando oltremisura, vorrà trovare in cotesti accenti un timbro d'origine bolognese, dovrà tuttavia ricordarsi che la componente emiliana - dall'avvento dei giotteschi romagnoli e dagli apporti di Tomaso da Modena in poi - è piuttosto ovvia nella cultura pittorica padovana; e poteva essere ravvivata da un probabile passaggio - supposto infatti dal Longhi - di Jacopo di Paolo a Padova. -

S'ha dunque, a ragion veduta, da escludere l'origine bolognese del nostro Jacopo d'Avanzo: altrettanto e forse più di quella veronese. S'è fatta poi ancora l'ipotesi ch'ei fosse veneziano; infine il Gerola ha supposto ch'egli provenisse da Vicenza, riprendendo un suggerimento già avanzato dal Gonzati ma poi lasciato cadere. "Sta il fatto" - scriveva Gerola raccogliendo notizie edite dal Pulicis (*Fragmenta historiae vicentinae*, in Muratori, *Res. Ital. Script. XIII*) e poi dal Barbarano (*Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza, 1649-1762*, voll. V pag. 19 sgg.: e anche verbalmente riferitagli da Sebastiano Rumor, che trovò il documento nell'Archivio Vescovile vicentino) - "che la testimonianza di un cronista contemporaneo ci assicura come la chiesuola di San Vincenzo in Vicenza fosse dipinta nel 1379 per Avancium Vicentinum.... e che un'ancona nella Cappella di San Tomaso nel Duomo della stessa città portava la firma Avantius de Sanno (1380 de mense Octob., Presb. Angelus fabricator Huius Cappellae fecit Anconam de suis propriis bonis et Avantius de Sanno pinxit) Che cosa significhi quell'appellativo, se pure è esatto, non consta. Ma l'ancona non esisteva più già nella metà del secolo XVIII, mentre in un documento del 1389 viene esplicitamente ricordato un Avantius pictor q. Leonardi, civis vicentinus." Questa ipotesi dell'origine vicentina voglio dire, di Avanzo: la quale vedo ripresa, anzi data come cosa indubbia, dall'Arslan è certo, tra le enumerate dianzi la meno debole; sebbene non sia stato finora riconoscibile in Vicenza, tra le pitture che si possono situare negli anni tra il 1379 e il 1389, nei quali è documentata la presenza colà, di un Avanzo pittore, la mano di colui che dipinse per es. i Funerali di Santa Lucia in San Giorgio. Vi sono a Vicenza degli affreschi, in Duomo, certo di questo tempo, i quali risentono fortemente della maniera di Giusto de' Menabuoi o di Jacopo d'Avanzo padovano; ma, oltre ad essere di qualità inferiore rispetto ad ambedue, irrigidiscono, tanto nel disegno che nel colore, cotesto "linguaggio medio" corrente a Padova. Vi è anche dello stesso pittore, nella lunetta nord dell'atrio della chiesetta del Monte di Pietà, una Deposizione, i cui toni con profeti sono evidentemente esemplati su quelli di Giusto de' Menabuoi sulla tomba da Vigonza al Santo (che è del 1380 circa: questi dunque dovettero essere di qualcosa più tardi); ma, anche qui, si tratta di una pittura impoverita e irrigidita. Tali opere vicentine dunque, con altre del tempo, che ad esso si potrebbero aggiungere attestano solo questo: che la cultura pittorica di Vicenza negli ultimi decenni del Trecento non ebbe una fisionomia propria, autonoma, nè persona

lità artistiche di grande rilievo: in sostanza fece tutt'uno con quelli di Padova: forse ne fu un riflesso, certo ne impoverì i dati. Sicchè, quando pure si potesse avere la certezza - che finora tuttavia non si ha affatto - che Jacopo d'Avanzo collaboratore qui di Altichiero fu per nascita vicentino, ciò non potrebbe dirsi nulla, nei riguardi della sua formazione d'artista.

Non si vede dunque perchè non si debba credere questo pittore, padovano; secondo quella che infine è, tra tutte le ipotesi, la più ovvia, visto ch'egli lavora a Padova; e di Padova lo ritiene la maggioranza dei vecchi scrittori. E, come già ho cercato di dimostrare in quel mio vecchio libro, e mi illudo con dati e considerazioni di peso - che non sono stati, comunque, confutati da altri che si occuparono dopo di me dell'argomento - dovunque egli fosse nato, fu padovano per educazione pittorica. E' opportuno ricordare infatti che, a differenza delle altre città del Veneto: di Vicenza, per es., o della stessa Verona - dove fino ad Altichiero non troviamo che quadri votivi, povere enumerazioni di figure di Santi e di devoti (il solo ciclo narrativo che conosciamo è quello, assai slogato e modesto tuttavia, della vita di S. Francesco in San Fermo: eccezione che conferma la regola) Padova tenne fede per tutto il secolo alla tradizione fondata da Giotto, di una vasta e complessa pittura monumentale, a grandi cicli d'affreschi, svolti su intere pareti in una "narrazione" continua, coerente, articolata. V'erano qui gli affreschi di Giotto non solo nella cappella degli Scrovegni e al Santo, ma, di questo carattere appunto, nella sala della Ragione; poi quelli de' Romagnoli, e quelli di Guariento agli Eremitani e altrove, e v'erano le chiese e le cappelle interamente dipinte da Giusto de' Menabuoi. La grande e complessa reggia dei Carraresi, aveva le sue innumerevoli Sale decorate d'affreschi di cotesto carattere: a stare, non solo alle descrizioni dei vecchi storici, ma ai documenti pubblicati da A. Gloria, v'erano tra l'altro in questo palazzo-castello "una sala colorita ad animali, altra raffigurante fatti storici di Tobe, una terza vecchia ed una quarta nuova con le pareti coperte dalle immagini di uomini illustri; e molte camere adorne di altri dipinti, siccome quelle dette di Nerone, dei Carri, di Ercole, di Camillo, dei Quadri, di Lucrezia, dell'Inferno, e altre chiamate delle Armi, delle Navi, delle Brentelle, dei Cinieri, la residenza degli Ufficiali, dei Prestatori, dei Consiglieri, etc." E' veramente difficile trovare nel Trecento altre città, e non solo nel Veneto, che fossero altrettanto ricche di cicli pittorici di un tal carattere - per intenderci - monumentale o narrativo. (E per alcuni di questi è fatto dagli antichi storici, esplicitamente il nome di Avanzo. Leggiamo ad esempio il Michiel: "Nella sala dei Giganti, secondo el Campagnola, Jacopo Davanzo dipinse a man manca la captività de' Giugurta e el trionfo de' Mario, Guariento padovano li XII Cesari a man destra, e li lor fatti"; ed anche il particolare ricordo - come abbiamo visto, del Vasari, il quale pur equivocando tra il palazzo scaligero e la reggia Carrarese, attribuisce ad Avanzo una parte non inferiore, anzi superiore a quella di Altichiero in quelle decorazioni (i "trionfi bellissimi, e con tanto artificio e buona maniera, che ... il Mantegna li lodava come pittura rarissima..."; e più innanzi, parlando delle pitture "in casa de' Conti

Soronghi": "ma di tutta l'opera, quella di Jacopo Avanzi fu tenuta la migliore") avrà pure, ritengo, un qualche significato, almeno quale riflesso della fama di eccellenza, ch'ebbe questo artista). -

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

Frattanto, per quel che riguarda Avanzo, io, nel mio libro su Giusto de' Menabuoi, ho messo insieme, credo, un numero abbastanza fitto di dati, i quali provano che la sua formazione filologica avviene precisamente nell'ambito di quella tradizione monumentale e narrativa di cui dicevo, caratteristica di Padova; e che innumerevoli "precedenti" anche puntuali del suo linguaggio sono facilmente reperibili nella cultura pittorica locale: specie in quella che si matura intorno al Guariento; anche al di fuori dei due grandi cicli del Santo, ho potuto riconoscere la mano d'Avanzo per es. in un bel affresco del Salone; nel ritratto del Petrarca qui nella nostra Sala dei Giganti; e la mano dei suoi diretti scolari in varie pitture senza nome: agli Eremitani, a San Rondetto, ecc.

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

E in ogni caso, anche lasciando da parte la questione, in fondo secondaria, del nome: non c'è dubbio che nell'Oratorio di San Giorgio dipinga un artista che sicuramente non è Altichiero, pure essendo altrettanto grande di lui: Un artista che raccoglie, mette a frutto, potenzia le qualità migliori della "scuola" trecentesca padovana. - La quale scuola - è necessario precisarlo, perchè giova al nostro problema di distinguere, che è problema fondamentale d'ogni critica - non è per nulla, nel Trecento, consonante con quella di Verona o, più in là, della Lombardia; ma rivela affinità incomparabilmente maggiori con l'arte della terraferma veneta orientale: da Treviso fino al Friuli. Gli esempi di Tomaso da Modena specialmente avevano qui dato frutti, forse un po' appartati, certo ben diversi da quelli della "hofische Kunst" lombardo-veronese; avevano maturato un linguaggio di carattere meno aulico, più immediato e "borghese" di sostanza più romanica che gotica. Mi piace ricordare un'ipotesi del Coletti; il quale considerando le pitture con Storie della Passione nella chiesa di Santa Lucia a Treviso vi ha ravvisato

un linguaggio in qualche modo intermedio tra quello di Tomaso da Modena a Treviso, e quello di Avanzo negli affreschi di San Giorgio a Padova, per giungere infine a supporre, che l'autore di quelle pitture trevisane possa essere lo stesso Jacopo Davanzo - in un momento ancora giovanile e immaturo, s'intende -. L'ipotesi è inverificabile, e suona alquanto temeraria; non toglie, ch'essa contenga un'intuizione critica interessante e acuta. Che Avanzo si sia educato a Treviso, non direi; ma che la cultura pittorica padovana della seconda metà del Trecento sia nutrita, non certo di succhi veronesi o lombardi, ma della stessa linfa che nutre quella di Treviso; è conclusione criticamente e storicamente concreta - e si vorrebbe fosse servita a diradare, almeno, un po' della nebbia di confusione di taluni recenti revisori.

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

In Altichiero infatti anche le architetture hanno carattere gotico, fantasioso, féérique: sono castella remote in solitudini inaccessibili, al limite di ombre altissime, fredde, incastonate su montagne favolose, astratte o inabitabili come cristalli. Invece gli scenari di Avanzo, vasti e calmi, d'una misura quasi rinascimentale, vengono affabilmente innanzi a contenere la folla, alla quale si mescolano con una agevolezza familiare, con una cordialità propiziatoria: edifici "realistici" d'una civiltà urbana e socievole - diciamo pure: non di corte, ma "borghese" - costruiti per gente che si conosce e

si incontra per i proprii negozi; ed è solita passeggiare liberamente sotto quegli archi e quelle logge, e sembra appena uscita dalla messa della domenica. Questi borghesi padovani han poco a che fare coi cavalieri trasognati e araldici che assistono alla Crocefissione di San Felice o fanno omaggio alla Vergine castellana nella lunetta sulla tomba Cavalli in Santa Anastasia a Verona: questi, sono persone d'alto lignaggio, figure che starebbero bene in una lassa di Chretien de Troyes o di Christina de Pisan: già degli "erranti", che fin nei loro colori preziosi mostrano di vivere nella "dimensione" dell'avventura e dell'amore caratteristica del romanzo cavalleresco; mentre quelli sono artigiani, mercanti, dottori, soldati, che non sognano certo avventure ma stanno coi piedi sulla terra: impongono la loro presenza vivace, quasi petulante, e si muovono davanti e dentro quelle architetture con un'agevole festolezza, che si riflette nella loro plasticità concreta, ma mosca e articolata; e nei loro colori variati, ma solidi e vivi.

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

Non sarà mai possibile, ritengo, capire davvero - ed anche soltanto sul piano filologico - l'arte di Altichiero, e quindi nemmeno la pittura che da lui discende fino al Pisanello - senza dare la dovuta considerazione al fatto, che Altichiero stette, a quanto sicuramente sappiamo, circa quindici anni a Padova, e vi lavorò, e si immerse in quella sua cultura pittorica: così ricca, così matura, così caratterizzata nel senso che s'è detto. Non sappiamo quale pittore veramente egli fosse prima di venire a Padova: i frammenti di Castelvecchio, cui già ho accennato come alla sola opera possibile di Altichiero anteriore alla sua partenza da Verona, sono soltanto un'ipotesi

zioso finchè si voglia, ma troppo incline a compiacenze aneddoti che poco consistenti; e insomma a sventare il pericolo di lasciarsi sedurre da quella che potremmo chiamare la "maladizione dei taccuini" nella quale doveva finire per arenarsi l'"ouvrage de Lombardie".

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

Dopo la stagione se non grande, almeno ricca e fiorita - ravvivata tuttavia a ventate successive, da continui apporti toscani - della pittura a fresco lombarda della prima metà del Trecento protrattasi al più nei due primi decenni della seconda metà - sembra che i pittori di Lombardia si racchiudano nei loro studioli a decorare di miniature libretti di preghiera o romanzi, o a dedicarsi alle raccolte botaniche o zoologiche dei "Taccuina sanitatis", lasciando le grandi pareti di chiese e palazzi quasi del tutto in mano a scultori e cornici - che le copriranno da capo a fondo della loro maladizione di tabernacolini : fino a che, sul finire del secolo non s'aduneranno tutti o quasi - salvo qualche preziosa eccezione, che vedremo, - per mettere in piedi quell'enorme, confusa, spropositata macchina, che fu la "fabbrica del duomo". E Bonino da Campione è forse il primo che portò a Verona, in assenza di Altichiero, le avvisaglie di cotesto mirando lombardo. Altichiero comunque, lasciata la casa che ancora nel 1388 abitava a Padova in contrada di San Daniele, e rientrato dunque in patria non prima di quell'anno, ebbe modo di dipingervi l'ultima opera che di lui conosciamo : l'affresco in Sant'Anastasia, coi componenti della famiglia Cavalli davanti alla Vergine. La data di quest'affresco non è sicura; essa in ogni caso dev'essere anteriore alla morte di Federigo Cavalli (1390), perchè la pittura non incornicia, come è sembrato a taluno, la tomba di questo; ma, al contrario, è il

sepolcro che è stato sovrapposto, anzi inserito nell'affresco guardandolo in parte: sicchè è ovvio concludere che la pittura sia stata eseguita prima del sepolcro, quindi prima della morte di Federigo Cavalli, quindi prima del 1390. Non sappiamo però quanto tempo prima. Le opinioni degli studiosi in proposito sono ancora una volta discordi, e non starò ad enumerarle: in breve, si dividono in due: quella di coloro che pensano che l'affresco Cavalli sia stato dipinto molto tempo prima dalla morte di Federigo, cioè del '90; anzi prima ancora che Altichiero lasciasse Verona per Padova; e quella di altri che invece ritengono la pittura eseguita dopo il ritorno di Altichiero in patria. Personalmente, condivido questa seconda opinione. I sostenitori della prima puntano soprattutto su certa esilità e vacuità formale di queste figure rispetto a quelle dei cicli padovani; ma certa superficialità della composizione, i cui elementi, piuttosto che essere graduati in uno spazio in profondità, si susseguono quasi paratatticamente in una spazialità per così dire addizionale: ciò che dà all'insieme una profilatura araldica. Ma è chiaro che questo è precisamente il senso dello spazio di Altichiero (della stessa struttura, vedremo, di quello che realizzerà, con mezzi più immaturi, il Pisanello): e che lo si ritrova, identico, negli affreschi della cappella di San Felice: quelli che sono di Altichiero, ben inteso, come, specificamente, la Crocefissione e la Battaglia di Clavigo: onde il trovare qui nell'affresco Cavalli uno "spazio" meno prerinascimentale e più araldico, insomma più gotico, è probabilmente suggerito proprio da quella indistinzione - criticamente funesta, come s'è detto - tra la "parte" di Altichiero e la "parte" di Avanzo, nei due cicli padovani. Inoltre: se, come s'è visto, e come tutti gli studiosi ammettono, la lunetta sulla tomba Dotto agli Eremitani era la prima opera dipinta da Altichiero qui a Padova, appena giuntovi da Verona intorno al 1370, risulta chiaro anche dal più rapido confronto, che il pittore non poté avere eseguito l'affresco Cavalli prima di questa lunetta, che rivela un linguaggio più immaturo e ancora privo, per così dire, di padovanismi. Tra la lunetta Dotto e l'affresco Cavalli c'è di mezzo, precisamente, l'esperienza delle decorazioni del Santo. Infatti, anche i colori non sono quelli brillanti e smaltati d'ascendenza fiorentina (abbian detto, tipo Giotto) della tomba Dotto: sono intonati su pallidi grigi e rosa e violetti, e bianchi con lievissime velature gialle, e chiari verdi acqua: i colori medesimi della pittura di Altichiero in San Felice. E la figura del santo cavaliere appiedato, in una preziosa veste araldica, che accompagna i defunti Cavalli dinanzi alla Vergine, che li accoglie come una castellana accoglie il cavaliere errante al ritorno dalle sue avventure -; e le figure di questi, inginocchiati quasi a ricevere "l'accolade" di una celeste in vestitura; eran già apparse nelle immagini di re Ramico e dei suoi cavalieri, nelle scene del Sogno e della Battaglia di Clavigo nella cappella di San Felice. In più, v'è un elemento, esteriore finchè si voglia, ma abbastanza significativo - che non ricordo tuttavia sia stato rilevato da altri studiosi - : la loggia che fa sfondo alla scena dei defunti inginocchiati e dei loro santi accompagnatori nell'affresco Cavalli, riflette evidentemente l'architettura della stessa cappella di San Felice al Santo, costruita per Bonifacio Lupi da Andriolo de Sanctis: il che sembra dia un'ulteriore prova del

fatto che l'affresco veronese fu eseguito da Altichiero dopo l'esperienza padovana. Di più, il baldacchino sotto il quale sta il trono della Vergine, e gli angeli che stanno ai piedi di questo, puntano manifestamente verso forme di gotico internazionale, e preludono a forme degli immediati seguaci di Altichiero: come Martino e lo stesso Stefano ai suoi esordii. Onde penso sia ragionevole credere che l'affresco Cavalli sia stato dipinto da Altichiero subito dopo il suo ritorno da Padova quand'egli prese contatto con la cultura artistica della sua città, allora dominio dei Visconti e già aperta all'onda di influssi tardogotici provenienti dalla Lombardia; e subito lo sensibilizzarono a certa preziosità miniaturistica, che è infine l'aspetto più positivo del tardogotico lombardo; ma gli fecero dimenticare il saldo impianto monumentale della forma; l'ampiezza, la solennità, il largo respiro spaziale dell'ambiente architettonico, da lui appresi e fatti propri, a suo modo, durante il soggiorno padovano.

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

GLI SCOLARI DI ALTICHIERO. MARTINO DA VERONA

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

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

Dai documenti pubblicati dal Sineoni (1910) e dagli studi della signora Sandberg Vavalà, possiamo farci un'idea, se non certo completa, almeno sufficiente della vita e delle opere di questo piccolo maestro. Martino da Verona, figlio di un Alberto da Ponte pietra, firmava "Opus Martini", nel 1396, gli affreschi intorno al pulpito di San Fermo Maggiore. Era allora intorno ai trent'anni; giacchè dal suo testamento, che porta la data del 27 settembre 1412, possiamo trarre che egli dovette nascere negli anni tra il 1365 e il '70. Morì sicuramente dopo questa data del 27 settembre; ma prima del 20 ottobre dello stesso 1412: perchè, come s'è visto, a quella data si stende l'inventario dei beni ch'egli aveva lasciato in eredità. Poco più di un decennio innanzi di morire, precisamente nel l'anno 1400, Martino fu a Rovereto, dove, nella chiesa di Santa Barbara - poi ricostruita e dedicata a Sant'Osvaldo - sopravvisse fino al 1788 un suo affresco che portava la firma "Martino" e la data 5 agosto 1400. A quella data, il pittore doveva essere giunto da poco in Trentino: visto che nel 1399 - 1400 abbiamo notizia di lui a Verona, dove gli era nato un figlio, Zenone - che fu anch'egli pittore, seguace del padre: non del tutto ignoto alla storia dell'arte veronese -; e, a sua volta, padre di pittori. V'è poi una lacuna di sette anni; fino a che lo ritroviamo, il 16 giugno 1408, di nuovo a Verona, dove rende testimonianza; e ancora, sempre a Verona, partecipò ad un estimo nel 1409.

Scomparsi gli affreschi trentini tuttavia, l'unico punto stabile per ogni tentativo di ricostruzione della personalità del pittore Martino è dato dagli affreschi intorno al pulpito di San Fermo. Partendo di qui, s'è potuto mettere insieme un catalogo, sufficientemente attendibile, delle opere dell'artista.

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

E' chiaro comunque che Martino deriva da Altichiero: più specificamente dall'ultimo Altichiero, quello dell'affresco votivo Cavalli in Sant'Anastasia che abbiamo visto dovette essere dipinto poco innanzi il 1390, e dove già abbiamo notato caratteri talmente vicini a quelli che saranno poi tipici di Martino, da indurre a pensare semmai l'opera altichierese sia stata terminata dallo scolare. Morto frattanto, nel '90 Federigo Cavalli, e murata la sua tomba su quella parete guardando in parte l'affresco di Altichiero, Martino dovette ricevere l'incarico di curarne la decorazione - o vi dipinse la "Madonna con angeli musicanti", che ancor oggi si vede. Dipinse inoltre, nella cappella Cavalli, il "Miracolo di San Eligio". Opera che si lega alla precedente e va assegnata, secondo me, allo stesso tempo, cioè a

non molti anni dopo il 1390. Martino infatti vi si rivela ancora molto legato al maestro tanto che il Berenson ha creduto di poter assegnare il dipinto ad Altichiero stesso (1932 e 1936) - cui l'ay vicinarono anche il Van Marlo (1924) e il Toesca (1951). - Ma giu stamente la signora Sandberg Vavalà ha osservato che si tratta del lavoro di un discepolo, facendo il nome - tra tutti il più probabi le - di Martino. Dello stesso tempo, giovanile, è la Madonna in tro no : affresco votivo sulla tomba Bevilacqua nella cappella Pellegrini in Sant'Anastasia : siamo sempre negli anni tra il 1390 e il '95 (la Vavalà infatti osserva : "questa tomba non è datata, ma sarebbe difficile, causa la rassomiglianza con l'altra tomba Pellegrini, del 1392 riportarla molto indietro al 1390" aggiungo, che bisognerà por tare gli affreschi di qualche anno più innanzi di tale data, consi derando il rapporto con la decorazione di Martino sulla tomba di Federigo Cavalli - 1390 -).

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

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

In quest'opera per così dire centrale della sua breve attività, Martino appare già sensibilizzato al "gotico internazionale"; ne fanno

fede i troni elaboratissimi, la minuzia descrittiva delle figure, ed anche l'incisività della linea, che comincia a frammentare, a corrodere l'integrità formale, la grandiosità "monumentale" di Altichiero: caratteri che si ritrovano anche in altri affreschi attribuiti a Martino e che possiamo pertanto assegnare proprio agli ultimi anni del secolo: il "Giudizio Universale" sul coro di Santa Eufemia a Verona, l'"Incornazione della Vergine" e l'"Annunciazione" a Santo Stefano; l'"Annunciazione" nella chiesa della Trinità e la tavoletta Cannon ora a Princeton, attribuite dalla Vavalà (1929). Dopo l'esecuzione di queste opere, probabilmente, cade il viaggio e forse soggiorno del pittore in Trentino (affreschi firmati e datati 1410 in Santa Barbara a Rovereto: perduti). E' assai difficile accertare se questo viaggio abbia messo Martino in contatto con l'arte atesina, e con le possibili venature di gotico austriaco o boemo che doveva cominciare a filtrarvi; ancor più difficile stabilire se e in quale misura coteste supposte "influenze" abbiano potuto agire sulla "evoluzione" dell'arte sua. Certo è che l'ultima e senza dubbio anche la migliore delle sue opere, attesta lo sviluppo di modi linguistici già affermati in pittura, secondo ogni probabilità antecedenti: specie nel "Giudizio" del Coro di Sant'Eufemia. Questa ultima opera di Martino è, già lo si è detto, la decorazione a fresco intorno alla tomba di Barnaba da Morano in San Fermo. Opera databile con sufficiente sicurezza, giacché i documenti pubblicati dal Simeoni (1910) provano che il giurista compì gli ultimi pagamenti nel 1411 - quando dunque la pittura era già terminata. - E del resto, nell'ottobre del 1412 Martino era già morto. -

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

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

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

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

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

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

Si tratta del problema dell'affresco votivo ritrovato nel 1895 dietro una tomba, nell'atrio d'uno dei portali che s'aprono sul fianco del Duomo di Santo Stefano a Vienna. Strappato dal muro, fu trasportato nel Museo Civico viennese, dove ancora si trova. Rappresenta una "Madonna col Bambino", seduta su un elaborato trono, adorata da un offerente inginocchiato, che le viene presentato da un Santo Abate (probabilmente Antonio). L'affresco è mutilo: non è impossibile che anche dall'altra parte del trono della Vergine vi fosse in origine un altro offerente, accompagnato dal suo santo protettore.

L'opera fu resa nota da W. Suida, prima nel quarto fascicolo degli Österreichisches Kunstschatze e poi ripubblicata dallo stesso in "Dedalo" VII, 1927 con un commento piuttosto vago: "dallo stile si

può presumere venisse dipinto, evidentemente sul luogo, intorno al 1390 da un pittore dell'Italia superiore, proveniente dalla scuola dell'Altichieri e dell'Avanzo": opinione echeggiata più tardi dal Coletti (I Primitivi - I Padani III, pagg. 47-94).

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

La pittura di Vienna tuttavia, sia o non sia identificabile la figura dell'offerente in quell'ultimo degli Scaligeri, il quale ad ogni modo sappiamo fece ancora due tentativi, ambedue falliti per rientrare in città: uno col fratello Antonio nel 1409; l'altro, con l'appoggio di truppe ungheresi, che aveva assoldato, nel 1413, - è schiettamente veronese; anzi, altichieresca^{non}: deriva voglio dire, dalla generica cerchia dei pittori operanti a Padova nelle due cappelle del Santo; (il cosiddetto binomio Altichiero-Avanzo, cui è stata, per la solita deprecata indistinzione, avvicinata) ma, propriamente, dal solo e tipico Altichiero. E si può precisare ancor più: dall'ultima opera che conosciamo di cotesto pittore: l'affresco votivo sopra la tomba Cavalli in Sant'Anastasia. L'orante inginocchiato di Vienna è con tutta evidenza, parente strettissimo dei defunti della famiglia Cavalli, anch'essi inginocchiati in preghiera e presentati dai loro santi protettori alla Vergine nella pittura di Verona, e la Vergine stessa, è un riflesso, una variante di quella del dipinto Cavalli. Anzi, è proprio questo brano di pittura - la dolce Madon

na, un poco protesa verso l'offerente, col suo paffuto bambino: seduta sul suo ricco trono, alto sopra lo zoccolo a due gradini sovrapposti, dall'ondulante profilo mistilineo - quello che più manifestamente e più puntualmente apparenta l'affresco di Vienna a quello di Verona. Il quale fu dipinto da Altichiero come s'è visto, poco innanzi il 1390: non solo; ma abbiamo notato come sia proprio il particolare della Madonna e del suo trono, e degli angeli intorno, sotto un baldacchino che parrebbe esemplato su un tabernacolo dell'arca di Cansignorio eseguita dagli ultimi Campionesi, che ci fa avvertiti dell'adesione, o almeno dell'interesse del vecchio Altichiero, tornato a casa da Padova, per forme d'un gotico più fiorito: interesse che ci è sembrato un po' strano in un maestro già vecchio, e dal carattere formale che gli conosciamo: talchè siamo arrivati a chiederci semmai in questo tratto - che in qualche modo discorda dall'ampia, spaziosa e ritmica "monumentalità" pienamente altichieresca dal tratto diverso anche per colore: quello dell'aperta aula che ospita gli offerenti - non sia intervenuto, a dare una mano al vecchio maestro, uno scolaro più giovane: più "aggiornato" ai modi tardogotici ma anche di più certo respiro: infine, Martino stesso. Nell'affresco votivo di Vienna, comunque, ritroviamo il preciso "punto di stile" della Madonna nell'affresco votivo Cavalli: con, tutt'al più, una leggera accentuazione gotico - fiorita nella minuzia dell'architettura del dossale del trono: non tale tuttavia, da indurre a credere che l'opera sia stata eseguita alquanto dopo il 1390, e, in ogni caso, non certo da Stefano: la cui pittura, come vedremo, non serba quasi più nulla del fare di Altichiero: le cui architetture, in particolare - divenute esilissime, filiformi, quasi spettrali, come si vedrà da disegni o anche da affreschi - appartengono a tutt'altra pittura a tutt'altro clima; sì da non mostrare quasi alcun rapporto con i dossali e i baldacchini delle Madonne di Sant'Anastasia e della chiesa di Santo Stefano.

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

Nelle scarse notizie che c'è stato possibile raccogliere su questo

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

Quest'opera, ad ogni modo, è una prova di più di quanto osservavo dianzi: cioè del viaggio verso nord, risalendo il corso dell'Adige e raggiungendo anche Vienna, e Praga, e della diffusione lassù, nella seconda metà e fino agli ultimi anni del Trecento, di forme della cultura pittorica maturatasi nel Veneto : a Padova e poi, dopo il ritorno di Altichiero in patria, a Verona. Cotesto passaggio sembra essere, almeno fino alla fine del secolo, a direzione unica, dal sud verso il nord : se infatti possiamo accertare da Trento a Bolzano a Vienna a Praga la presenza di opere e di influssi di Tomaso da Modena, di Guariento, di Giusto de Menabuoi, di Altichiero, e infine possiamo supporre un'andata di Martino a Vienna, non abbiamo invece finora alcun indizio di un'onda di ritorno : vale a dire, non riscontriamo la presenza di dati di linguaggio pittorico derivati dal Tirolo o dall'Austria o dalla Boemia nella cultura artistica del Veneto, fino alla fine del Trecento. Questo influsso del nord verso il sud comincerà a farsi sensibile soltanto a partire dai primi anni del nuovo secolo. In particolare, e per concludere, nel caso di Martino : non soltanto l'affresco ch'egli, con ogni probabilità, dipinse a Vienna è totalmente veronese, e non rivela un sia pur minimo interesse, da parte dell'artista che l'esegui, per la cultura pittorica locale, austriaca; ma neppure le opere che più tardi egli dipinse a Verona denotano un assorbimento di modi gotici austro-boemi, o tirolesi o atesini.

Non che Martino sia stato insensibile alla moda gotica internazionale, ormai ai suoi ultimi anni diffusa anzi dilagante anche in tutta l'Italia settentrionale; ma cotesto goticismo fiorito li deriva esclusivamente dalla Lombardia. Riassumendo dunque concluderemo che per modesto che sia, Martino mostra d'essere stato, come Jacopo da Verona, soltanto un pedissequo seguace di Altichiero: se nell'affresco del 1396 intorno al pulpito di San Fermo egli è sembrato addirittura risalire attraverso Altichiero, agli esempi di Tomaso da Modena in San Nicolò di Treviso, già nel Giudizio in Sant'Eufemia, e più chiaramente nella sua ultima pittura in San Fermo, databile al 1410, mostra il suo impegno di aggiornarsi al gotico internazionale probabilmente attingendo a miniature lombarde della cerchia di Giovannino de Grassi: questa internazionale adesione lo porta ad alleggerire e insieme a rendere più brillante il colore; ma soprattutto a sciogliere la linea dalla fermezza "monumentale" ch'es

sa aveva in Altichiero per farla più fluida ed elegante, per dare ad essa un'accezione propriamente gotico-internazionale, forse aprendo, in questo la via al ben più grande Stefano - sebbene i rapporti di dare e ricevere tra Martino e Stefano siano tutt'altro che pacifici. - Ciò è fra l'altro indicato dall'oscillazione attributiva dello stesso Miracolo di San Eligio, che per es., il Fiocco ha tolto a Martino per assegnarlo a Stefano, di cui definirebbe il momento iniziale. Ma non sembra ipotesi accettabile, lo stile di questo pittore è in netto contrasto con quello che conosciamo di Stefano. E' da pensare piuttosto che, se vi fu un contatto tra i due questo sia da ravvisare non in un'opera così primitiva e ancora quasi immune, linguisticamente, da "internazionalismo" gotico, ma nell'ultima, in ogni senso più matura, più aggiornata, cromaticamente e linearmente più sciolta.

E sarà ad ogni modo più prudente, ritengo, non lasciarsi indurre nella tentazione di voler dare un preciso nome di maestro ad ogni pittura; e riconoscere, sebbene genericamente, l'avvento a Verona del gotico-propriadamente - internazionale agli albori del Quattrocento : avvento che, in questa sua prima fase; appare sollecitato quasi esclusivamente dai prossimi esempi dell'"ouvrage de Lombardie" (si ricordi ancora tra l'altro che Verona in quegli anni fa parte del dominio dei Visconti).

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

SS. Trinità S. Ubaldo S. Domenico		
San. Francesco	Natività	San. Vittore

TRITTICO NATIVITA'

Padreterno o Annunciazione		
San. Giov. Battista	San. Sebastia- no	S. Antonio Abate

TRITTICO S. SEBASTIANO

Madonna tra Angeli		
San. Giov. Battista	San. Lorenzo	San. Domenico

TRITTICO S. LORENZO

Cristo passo e Angeli		
San. Gerolamo	Madonna	San. Ludovico

TRITTICO DELLA MADONNA