

all'attribuzione dei due affreschi: accanto al Ritratto Sacrati è bene considerare anche quello splendido ritratto che è il S. Giuseppe della tavola di Stuttgart, più vicino nel tempo a questi affreschi che non la tela di monaco, e certamente più vicino spiritualmente a questa umanità tanto più vera e serenamente pensosa. Quanto al modellato appiattito e ai rigorosi profili del secondo riquadro, non mi pare necessario spostare verso il 99 la datazione della "Famiglia Sacrati", pur tanto affine, sia per le considerazioni fatte in confronto alla tavola berlinese, sia per quanto ho già detto circa la discontinuità di questo pittore tanto sensibile alle suggestioni culturali dell'ambiente in cui si trova ad operare. Se questi affreschi sono suoi, il chè pare probabile, almeno sulla base del disegno, la vicinanza di Baldassarre, il ritrovarsi a Ferrara sono elementi più che sufficienti a giustificare un ritorno ai modi della giovinezza, arricchiti però da un realismo più cordiale quale aveva maturato a Bologna. Di qui alla metafisica astrazione della tela di monaco e ben accettabile il divario di una decina di anni. C'è da pensare poi che la presenza d'Antonio accanto a Baldassarre - sempre che si accetti l'attribuzione di questi affreschi - non sia un fatto casuale, ma la riresa di una collaborazione di antica data il chè servirebbe ottimamente a far luce sugli inizi del nostro pittore all'epoca del Ritratto Correr.

LA "SACRA FAMIGLIA COL S. GIOVANNINO" DEL MUSEO DI STUTTGART
(Tavola 96 x 75 cm.)

A Luigi Coletti, come abbiamo visto, spetta il merito di aver recuperato per primo nel nostro secolo (e con tempestività, devo dire, visto che la tavola di Berlino sarebbe andata distrutta meno di 20 anni dopo) la figura d'Antonio Leonelli. In un tedesco impossibile, dalle cadenze medicevali, riunì attorno al quadro di Berlino sia il Ritratto Sacra che la Sacra Famiglia col S. Giovannino, che allora si trovava a Parigi nella raccolta Spiridon attribuita al Palmezzano (16).

"...La prima impressione fa pensare, a causa di sicure caratteristiche esteriori, ad un pittore della provincia veneziana, ad un successore della tendenza di Antonello ed Alvise, come al Valenziano. Ma un più preciso esame ci porta nell'Emilia ed il paragone con la Sacra Famiglia di Antonio da Crevalcore in Berlino non lascia alcun dubbio che i due dipinti siano della stessa mano. Soprattutto la composizione nasce, quantunque cambiata, dai medesimi elementi, ed è identica nello spirito della eletta ed umile preghiera del S. Giuseppe. Inoltre l'effetto del rilievo viene raggiunto nel medesimo modo attraverso il contrasto delle carnagioni chiare contro lo sfondo scuro; le medesime fronti nei bambini, larghe, alte, piatte e un po' rientranti, la medesima bocca stretta della Madonna, proprio il medesimo viso sia nel Gesù del quadro di Berlino che nel piccolo S. Giovanni di Parigi. Infine i dettagli ornamentali sono singolari ed identici: la piccola corona di edera là, di ciliegie qui, la croce del S. Giovannino con il nastro in metà accuratamente annodato come una cravatta, diritto in un irrealle, miracoloso equilibrio. Notiamo lo stranissimo mantello del Gesù di Berlino che ritroviamo nel S. Giovanni di Parigi. Il colore della Sacra Famiglia Spiridon è vistosamente metallico. Il pittore si compiace della dura policromia dei co-

lori messi uno accanto all'altro e che egli colloca il più possibile negli abiti. Davanti allo sfondo scuro, d'indaco, si alza la cortina di damasco rosso, il mantello azzurro della Madonna è foderato di verde sulla veste rossa, il mantello di Gesù è verde-giallo, quello del S. Giovanni giallo foderato di rosso, il mantello di S. Giuseppe è rosso foderato di verde su di una veste gialla che mostra una fodera scarlatta. Il Crevalcore ama dare forma più vicina a questo quadro che non a quello di Berlino, ricerca l'originalità, ma senza stravaganza. C'è ancora qualcosa della nervosità del Tura, ma qui più leggera ed elegante solo più per amore della moda, che fa ballonzolare il S. Giovannino ed irrigidire le dita della Madonna, che si arrabatta con i mantelli dei bimbi, con i loro orli sottili e vetrosi, le pieghe piatte, stirate, ma senza la plasticità del grande Ferrarese....

Nel gioioso insieme del quadro la figura della Madonna, nella sua ieratica serietà è bella. Tra il quadro della Collezione Spiridon e quello del Museo F. Friedrich ve n'è uno che appartiene a quel gruppo di dipinti degli Este che il Venturi (Storia dell'Arte Italiana) assegna ad un anonimo allievo del Tura, alla cui formazione anche Cossa ha contribuito. Anche qui ritornano i ciondoli leggeri, i medesimi mazzolini di piccole pere, come nella Sacra Famiglia Spiridon, il volto della sposa è identico a quello della Madonna di Berlino e a quello della Madonna Spiridon. La madre posa le mani sulle spalle del figlioletto col medesimo gesto tenero e amorevole con cui la Madonna di Parigi guida il Gesù Bambino con la punta delle dita; la mano sinistra del fanciullo del ritratto di Monaco ha l'anulare e il medio artificiosamente congiunti ed è identica alla mano sinistra della Madonna di Parigi. Il modellato in tutti e tre i dipinti è pulito e chiaro, un po' meno sicuro e un po' meno fermo negli altri due che nel quadro di Parigi, il chè fa

supporre un influsso veneziano cui anche in Francia un poco sottostava. Questo dipinto ci mostra l'ultima produzione dell'artista che, secondo il catalogo berlinese lavorò tra il 1480 e il 1525. Abbiamo dunque riunito attorno ad Antonio da Crevalcore piccolo nucleo di opere. In ognuna di esse troviamo nei dettagli ornamentali accuratezza ed abbandono...." Il Coletti nota poi il cardellino con la spiga di miglio che egli considera alla pari degli altri particolari del dipinto: un momento di bravura e non un simbolo che sta al posto della firma. Evidentemente non gli era noto il manoscritto dell'Oretti. In confronto alla tavola berlinese quest'opera mostra una maggiore padronanza della composizione, più semplice e sicura: il Crevalcore è riuscito a conciliare la sua scarna ed essenziale immaginazione geometrica con gli altri troni della Vergine ai cui lati si dispiegano i Santi; l'architettura, così importante nei dipinti del Costa e del Francia prima del confronto con le tele del Perugino che giunsero a Bologna, è ridotta a due gradini che conducono alla Vergine e al parapetto posteriore che, come nel S. Francesco, serra in un unico blocco la figura su cui si incentra la composizione. Questo tipo di soluzione può trovare un parallelo nella "Madonna in trono col Bambino, Santi e Angeli" segnata "CRISTOPHORI 14. Caselli.99. Opus." (nella Regia Galleria di Parma), in cui il trono di Maria e il tappeto che da esso scende fino a terra costituiscono l'asse su cui si innestano trasversalmente le parallele degli Angeli e dei Santi. Il fatto che il Caselli sia artista assolutamente diverso comporta circa il periodo in cui venne adottato questo modulo compositivo: intorno al 1499. Si può condurre un altro parallelo con le opere dello stesso periodo del Temperello. La sicurezza dell'impaginazione attenua ed in parte assorbe discontinuità anche qui presenti ma in misura minore che nella Sacra Famiglia di Berlino. E' chiaro che il Crevalcore non è pittore del movimento;

quando si cimenta nell'impresa di conferirlo alle sue figure giunge a risultati bizzarri. Il S. Giovannino ondeggiava aggrappato all'asta della Croce che gli dà un illusorio equilibrio, non meno "miracoloso" di quello del nastro che si arriccia più in alto; par quasi protomanierista in quell'eccessivo divaricarsi delle gambe e reclinarsi all'indietro e di lato della testa. I due fanciulli - è evidente il chiasmo nella figura di Gesù - sono condotti su modello franciano, mentre il S. Giuseppe, ancora una volta figura più notevole del quadro, è costruito con grande plasticità e trova un parallelo solo nelle terracotte bolognesi nello scorcio del secolo. E' come ho già detto, uno splendido ritratto condotto sulla traccia di un robusto realismo che ci fa riandare alle parole dei commentatori contemporanei, solo che qui l'immobilità statuaria non è più sinonimo del "non dare il fiato". La figura è ancora isolata in uno spazio impenetrabile, ma il primitivo negare la vita nel punto stesso in cui il Crevalcore ritrae con la maggiore verità possibile una forma capace di contenerla, quel vuoto quasi allucinante, cede il posto ad una pacata e segreta armonia interiore.

La Madonna, pur con minore intensità, è partecipe della stessa vita del S. Giuseppe. In questa figura Antonio riesce a operare una vera e propria sintesi tra i suoi modi e le esigenze iconografiche del tempo: regale e sereno, senza leziosità, presiede alla scena con la stessa fermezza di un elemento architettonico.

Gli elementi ornamentali, su cui si è fermato a lungo il Crevalcore, hanno, come nella "Famiglia Sacrati", il compito di centrare perfettamente la rappresentazione; la studiatissima natura morta formata dal candeliere con la candela accesa e dal frutto rotondo sono un altro saggio di quella poesia delle cose che il Crevalcore sentì profondamente e che resta sempre alla base della sua vocazione di pittore.

IL "SAN FRANCESCO" DEL MUSEO DELL'UNIVERSITA' DI PRINCETON
(Tavola cm. 77 x 58)

Questo dipinto su tavola di modeste dimensioni, fu acquistato una decina di anni fa dal Museo dell'Università di Princeton con l'attribuzione ad Alvise Vivarini secondo una perizia condotta da Lionello Venturi per conto di Alberto Pani nella cui collezione, prima a Parigi, poi a Città del Messico, stava il S. Francesco, prima di passare a J. McFadden a New York e di lì, come ho detto, nella celebre Università del New Jersey. Il Pallucchini, in nota al suo studio sui Vivarini (33) scrisse che "nonostante i caratteri affini ad Alvise", doveva trattarsi di un'altra personalità "nell'orbita di Antonello da Messina".

Il Prof. Zeri, con la sua brillante analisi su questo dipinto prima sconosciuto alla letteratura artistica, ha riportato il S. Francesco nel giusto ambiente culturale attribuendolo con sicurezza ad Antonio da Crevalcore.

La potenza straordinaria di questo dipinto lo colloca immediatamente lontano dall'orbita dei Vivarini: nessuna comunanza tra questa violenta immagine e i busti raffinati e sottili, quasi traslucidi, in cui Alvise ritrae il Santo d'Assisi, la mano protesa a reggere in punta di dita un esile giglio. Unico tramando culturale può essere il parapetto da cui si affaccia il Santo, ma si tratta soltanto di una coincidenza di mezzi, volti, nei due casi, a diversi fini espressivi.

Lo Zeri rileva la straordinaria violenza d'impatto con questa strana immagine, lontana dalla iconografia tradizionale; il S. Francesco resta di solito una figura di secondo piano, mentre qui nella posizione delle braccia, in quell'allargare le mani rattrappite a mostrare le stigmate, "sembra alludere alla comunione con il Redentore del Deesis".

L'immagine si staglia nitidamente sul cielo aperto, sul paesaggio basso sull'orizzonte e dolcissimo, in parallelo con quei gran Santi che levano le loro figure statuarie accan-

to alla Vergine Annunciata nei due quadri del Francia, quello con il S. Girolamo e il Battista e quello datato 1500 con i SS. Giovanni Evangelista, Francesco, Bernardino da Siena e S. Giorgio, nella Pinacoteca di Bologna.

Lo Zeri addita, come possibile antecedente del dipinto, il S. Vincenzo Ferrer al centro della pala Griffoni, oggi smembrata, che si trovava in S. Petronio. Non si può prescindere sia dalla lezione del Francia che da quella del Cossa e di Ercole per intendere l'ambiente culturale in cui fu concepito questo dipinto. I nortati bolognesi sono ripensati in chiave ferrarese e convergono qui a creare una strana immagine, arcaica e modernissima a un tempo: il Crevalcore raggiunge una sintesi mirabile nell'assoluta padronanza dei mezzi espressivi. La tonaca rigida che nelle linee verticali e nella plastica diretta delle pieghe delle maniche ricorda sia la terracotta che le tarsie bolognesi del primo 500, imprigiona la figura in una simbolica croce. Si osservi il foro ritagliato nel metallo della tonaca,stellare, come quelli nelle mani del Santo, un particolare che, astratto dal resto del dipinto, ci porta alla pittura dei nostri giorni.

La corda del cinto è tesa al massimo contro le pieghe incomprimibili, si annoda con movimento largo, strisciante, come permeata da una vita vegetale. Le mani e la testa emergono dalla tonaca che non dà loro agio di ulteriore movimento, patetiche quasi fino al grottesco in quell'analisi allucinante delle singole vene, del sangue a piccole gocce come perle infilate, le dita rattrappite nello sforzo di divaricarsi e volutamente sbagliate ad accentuarne il violento espressionismo. Il Pathos della figura culmina nella descrizione della testa, appena inclinata, che ricorda fortemente quella della S. Caterina Berenson, però con una maggiore accentazione plastica, con maggiore umanità. Il pittore indugia su ogni minimo elemento: sui peli della barba, sui

capelli a produrre un verismo che contrasta con la potente stilizzazione dei lineamenti, delle rughe che non sono plasmati con le due mani nella creta.

Riaffiora, potente, "l'aspetto tipico più importante del pittore, la sua remota obiettività applicata allo stesso modo alle persone e alle cose, viventi e inanimate", ma qui tutto sottoposto alla volontà di una comunicazione immediata con lo spettatore, in un prepotente urto emotivo che superi l'oggettiva solitudine esistenziale, pur sempre presente e limpida contemplata. In virtù di questa nuova posizione umana, il S. Francesco si classifica come opera più matura rispetto alla remota immagine della S. Caterina. Dietro il Santo le nuvole chiare e allungate, il paesaggio d'acque su cui galleggiano piccole barche dalla vela latina, ha una dolcezza serena che fa tornare alla memoria i versi di Auden:

"Quanto a sofferenza non si sbagliavano mai,
I Vecchi Maestri: come carivano bene
La sua posizione umana; come accada
Mentre qualcun altro mangia o apre una finestra o cammina

ignaro per la sua strada;.....

Sulla destra appare una cittadella murata da cui emergono un campanile, tetti e facciate di case imbevuti di luce, piccole figure di armati, rese con straordinaria freschezza. Sulla sinistra, lungo il sentiero cammina un uomo con la falce preceduto da un piccolo cane. Qua e là si levano alberi dalla chioma abbondante e dal fusto sottile. Lo Zeri notò che il paesaggio "rappresenta scarsamente il territorio della Verna": Forse qui ha un significato mistico, in diretto rapporto con il salmo 27°, perfettamente leggibile sul libro aperto: "Ad te Domine clamabo, Deus meus,..... ne adsimilabor descendantibus in lacum"; la figurina dell'uomo con la falce e la distesa lagunare dietro il Santo può essergli stata suggerita da quelle parole, anche

se la trasposizione mistica è resa con la delicatezza e la discrezione degli "Antichi Maestri", tale da non turbar la pace dello sfondo e da essere captabile solo dopo una attentissima analisi dei particolari.

Lo Zeri colloca il S. Francesco prima della Sacra Famiglia di Stuttgart che egli ritiene l'opera più tarda del maestro, ben addentro al cinquecento. Ma, si osservi l'impaginazione dei due dipinti: il S. Francesco, bloccato tra i due parapetti non più in funzione ornamentale ma di sostegno della figura, quasi la base di una statua, è una soluzione molto più semplice di quella adottata nella tavola di Stuttgart, dove compaiono due gradini a condurre alla Vergine, dove è ancora presente la tenda su fondo scuro, oltre ai due pendenti laterali di preziose ciliege e perine.

Nella tavola di Princeton il paesaggio è interamente scoperto e ha una importante funzione poetica, più moderna, che non ad esempio, nel Ritratto Sacrati. Se esiste una linea di continuità nella pittura del Crevalcore, essa è riscontrabile con sicurezza solo nelle partiture architettoniche che si semplificano via via dalla "finestra aperta" ai gradini che conducono alla Madonna, fino ai due parapetti che sostengono il S. Francesco. La composizione è qui tutta impegnata sulla verticale del Santo continuata dal libro e dal tappeto e sulle parallele dei due davanzali: è lo stesso schema della "Sacra Famiglia" rispetto alla quale questa tavola sarà un poco posteriore: dei primi anni del 500 dunque.

MADONNA E BAMBINO, SFONDO DI PAESAGGIO

(tavola cm. 68 x 60)

Questa tavola fu attribuita ad Antonio Leonelli dal Prof. Longhi in una perizia condotta per conto di privati; fu messa in vendita nel 1954 dall'antiquario milanese Canessa; la ritroviamo nel 1971 nella Collezione G.M.M. il cui catalogo è presentato dal Prof. Volpe. L'Ing. Bargellesi ritiene che si trattì di una conia; in verità vi sono parti che lasciano dubbiosi, soprattutto la zona del paesaggio condotta sommariamente, senza quella freschezza e precisione da miniaturista che conosciamo come tratto caratteristico del Leonelli. Certo quei cipressi spettinati e appuntiti, quegli alberi dalla chioma rotonda, le colline a pan di zucchero sul fondo non sono cosa sua. Può darsi che, come è accaduto alla Sacra Famiglia di Berlino, il paesaggio sia stato rifatto da un'altra mano, qui certamente meno abile. Non so se questa tavola abbia subito restauri o puliture; la zona più convincente è quella delle gambe del Bambino; le due aureole non sono originali: già abbiamo visto come il Leonelli amasse ridurle ad un sottilissimo filo d'oro, tale da non turbare la geometria della costruzione. Sono strane anche le esili colonnine che spartiscono il paesaggio, forse un mal riuscito tentativo del Crevalcore di andare incontro alla moda architettonica del tempo scontrandosi dalla chiara ed essenziale partitura geometrica che contraddistingue la sua produzione. In confronto alla giovanile dolcezza di questa Madonna, più raffinata e colta di quelle che conosciamo - e anche per questo non molto convincente -, il Bambino, pur nell'impianto franciano in tutto simile a quello del Gesù di Stuttgart, conserva la solita durezza ferrarese. La mano della Vergine che regge un bocciolo di rosa finemente descritto, presenta la solita, innaturale convergenza del medio e dell'anulare. Il cardellino con la spiga di miglio, più flessuoso e vivace di quello del quadro

Spiridon, potrebbe essere un piccolo capolavoro di quella pittura "al naturale" ricordata dal Casio e dagli altri contemporanei. Questi ed altri elementi come la scalliera preziosa a piccoli specchi di marmo incorniciati dalla pietra chiara, assegnano questo dipinto al Crevalcore. Il Prof. Zeri pone questo dipinto prima della S. Caterina Berenson che egli data, verso il 1490. L'impaginazione del dipinto, la scalliera di marmo che occupa più di metà del fondo fanno pensare ad una data non molto anteriore al 1500, per la già accennata affinità del Fanciullo con quello della tavola di Stuttgart. L'impressione generale sul dipinto, per le molte discordanze ed incertezze, è che si tratti di un pezzo "di antiquariato", che non ci può dire molto sulla qualità del pittore.

"MADONNA" DELL'ACADEMIA ALBERTINA DI TORINO

Sfogliando il libro di A. Venturi: "La pittura del 400 nell'Emilia" mi cadde sotto gli occhi la "Madonna col Bambino" dell'Accademia Albertina di Torino, una piccola tavola che non mi parve affatto nei modi del Maineri cui è attribuita. Per lunga tradizione anche grazie ad una scritta che doveva trovarsi nel cartiglio, mentre oggi, con tutta la buona volontà di dare questo dipinto al Maineri si riesce a stento a decifrarvi un "Parmensis". Si tratta di una strana tavola in cui una Madonna affatto cinquecentesca si accampa su di uno sfondo di paesaggio che ricorda le tarsie del primissimo cinquecento bolognese. Il cardellino con la spiga di miglio identico a quello della Sacra Famiglia di Stuttgart mi mise in forte sospetto, decisi così di andare a vedere il dipinto. La tavoletta (cm. 48 x 38) è stata certamente segata ai lati: l'uccello vi compare solo per metà e il manto della Vergine è incompleto sulla destra. Supponendo una larghezza maggiore di circa 4 cm. per ciascun lato, la tavola risulterebbe pressoché quadrata, il che è impensabile in un dipinto del primo cinquecento: sarà stata segata anche in basso, e sul davanti figurava forse una seconda balaustra di pietra chiara parallela a quella posteriore, come nel S. Francesco. Purtroppo il gruppo della Madonna col Bambino è restauratissimo quasi illeggibile. Si vedono diverse mani di colore sulla piega del manto foderato di verde attorno al collo. Il vanno rosso è velato da una vernicietta color carminio, traslucida, che falsa il colore sottostante. Tutta la zona della mano e del panneggio attorno alla testa del Fanciullo è stata chiaramente aggiunta e certo da una mano inesperta: attraverso piccole screpolature dell'informe pasta chiara che compone le dita, affiora l'azzurro dell'acqua del fossato. Era tanto sbilanciato il Fanciullo in quel suo rialzare la testa da richiedere un supporto che ne giustificasse il movimento?

Ancora: la testa della Madonna e quella di Gesù hanno subito diverse puliture che hanno praticamente messo a nudo la scagliola del fondo. Su questo supporto sono state operate aggiunte e "abbellimenti", le pennellate sono chiarissime, specie nella testa di Gesù. La zona attorno al viso della Madonna è stata ridipinta: appare coperta da alcune mani di colore e non ha la precisione di tutto il resto del paesaggio; è probabile che sia stato modificato il disegno della guancia. I capelli sono resi con scarsa cura.

Si osservi questo dipinto in parallelo con la Madonna Canessa: a parte una lievissima accentuazione del tre-quarti, la positura è la stessa così come la linea che fluisce dalla testa della Vergine alla spalla. Quanto al paesaggio, tutto definito da elementi verticali e orizzontali, mi pare molto improbabile che il Mainieri potesse piegarsi a tanta geometrica semplicità, così come trovo impensabile che il Mainieri che operò nella stessa città del Crevalcore, (nel 1494 gli fu affidato il compito di portare a termine una pala commissionata ad Ercole de Roberti), mettesse accanto alla Madonna, in chiara posizione di simbolo-firma proprio un cardellino con la spiga di miglio. Antonio Leonelli doveva avere una certa fama a Bologna soprattutto come pittore di frutti, fiori, animali, uccelli: possibile che un artista contemporaneo e rinomato, che certo ebbe modo di vedere i suoi dipinti, operasse coscientemente un falso?

Albertina Ghislieri a proposito di questa tavola scrive: "Recentemente ripulita presso l'Istituto Centrale del Restauro, è una devota Madonnina del parmense Mainieri, firmata "Franc....Mainerius....fecit", in un paesaggio a tratti lombardo, bergognonesco: accanto agli inserti pazienti, di un gotico ancora internazionale, gli uccelli ed i cerbiatti in primo piano, se ne porrà l'attenzione sui particolari per un più anerto commento: case a lume solare in ambiente natu-

rale, e, a collocare la tavoletta col carattere di un ex-voto, un cavaliere minutissimo a destra, a sinistra una donzella alla finestra del maniero di cui s'intravvede la sagoma del ponte levatoio rialzato; più in alto una serie di statue classiche e di erbe fini; un paesaggio a tratti lombardo nella sostanza della ripresa luministica e non nella mera trasposizione iconografica; un attacco, se si vuole, nei rossi dei panneggi ed in certe asprezze, al Moroni, ed ancora al Montagna giovane (essendo il quadretto databile circa il 1490), da cui il pittore trae la composizione come nella Madonnina di Zagabria, indugiandovi con una lieve illuminazione dei volti di esatta intonazione parmense, in contatto con il Grimaldi e il Coltellini, ma con una fermezza di tratto che era tipica del Bianchi - Ferrari". Non mi pare che nel piccolo cavaliere debba vedersi un carattere di ex-voto del quadretto, così come mi pare che "il paesaggio al naturale di Stampo Bergognonesco" sia qui più apparente che irreale: quel cortiletto spoglio e chiuso, le linee durissime dell'architettura, le acque traslucide (dell'esatta tonalità appena cinerina del quadro Correr) mi sembra indichino tramiti culturali ben più complessi. Il Crevalcore, lo vediamo nella piccola Denosizione di Ferrara, non era digiuno di pittura lombarda - è già che si parla di quella tavoletta si confronti il cavaliere sulla destra, lungo il sentiero sulla collina, con quello che appare in questo dipinto -. La parte destra del paesaggio è certo molto diversa dal castello che si leva sulla sinistra (la fuga della cinta muraria doveva terminare contro un supporto che la bloccasse sul davanti del quadro: forse una continuazione della cornice su cui poggia l'uccello.) ma lo splendido particolare delle case - quella in primo piano, dalla prospettiva lievemente distorta a mostrare allo spettatore la meraviglia di quella parete serena imbevuta di sole, sembra un pensiero di Morandi - quelle case, dicevo, sono

assolutamente simili a quelle che il Crevalcore dipinse nel mirabile sfondo del S. Francesco. Quanto al colore, si nota una differenza tonale abbastanza notevole tra la Madonna, lievemente rosata, e il colorito osseo del paesaggio, certo molto più ferrarese che lombardo.

Mi auguro che l'estrema problematicità di questo dipinto porti ad una analisi tecnica, e non solo estetica, più approfondita, mentre fino ad oggi ogni giudizio si è adagiato sulla base della discutibile descrizione sul cartiglio, che può benissimo essere stata rifatta od aggiunta dalla seconda mano che è intervenuta sulla Madonna e sul Bambino, lasciando fortunatamente intatto il paesaggio.

Potrebbe così chiarirsi una nuova fase, la più tarda, della pittura del Leonelli.

LA "SACRA FAMIGLIA" DI STRASBURGO

Annoto qui, a puro titolo informativo, che questa tela della Galleria di Strasburgo era data nel vecchio catalogo del Museo ad Antonio da Crevalcore sia la morbida tenuta che nel suo scostarsi di lato pare trascinare sulla sinistra tutta la composizione sia i panneggi, sia quel nodo delle mani - la zona più notevole del dipinto, - che la tipologia dei personaggi ed infine il paesaggio nulla tengono del Crevalcore ma rientrano invece nei modi di Antonio Vivarini cui la tela è ora attribuita.

Buganini Silvestro

Per concludere dunque il discorso su Antonio Leonelli, o meglio su ciò che di lui si conosce, propongo qui la possibile collocazione delle sue opere:

- 1478c. - Ritratto Correr
- 1486c. - Compianto della Pinacoteca di Ferrara
- post 1488 - Famiglia Sacrati
- 1490c. - S. Caterina Berenson
- 1490/92 - Il Ritratto di giovane con la corazza (da escludere)
- 1493 - Sacra Famiglia di Berlino
- post 1493 - Madonna Canessa
- 1499 - Affreschi dell'Oratorio di S. Maria della Scala
- 1500c. - Sacra Famiglia di Stuttgart
- primo decennio del 1500: S. Francesco Princeton
- primo decennio del 1500: Madonna dell'Albertina.

NOTE AL TESTO

- 1) Achillini : " Il Viridario..." Bologna 1513. per la stampa di Girolamo Plato de Benedictis. Pag. 188 (raro c.76. Biblioteca Universitaria di Bologna).
- 2) Casio De Medici Girolamo: "Libro intitolato Cronica ove si tratta di Epitaphii: di Amore : e di Virtute" MDXXV (raro A.36 e raro B.47 della Biblioteca Universitaria di Bologna)
- 3) Fra Leandro Alberti : "Storia d'Italia" pag.304.
- 4) Archivio Segreto Estense (A. per materie) : "Antonio Cantore anno 1480. c.122:
" Antonio Cantore del N.S. dedi a di 4 di zugno soldi uno, denari sei marchesani como apare al giornale...Et dedi soldi quindexe marchesani posto che elli li débba haver per una sua rasone levata dal (libro antico?)
- 5) Documento dell'Archivio Gonzaga di Mantova pubblicato dal Venturi in "Archivio Storico dell'Arte" anno I°; luglio 1888. Fascicolo VII:
"Ex.sa et Diva Patrona Salute.
Per non manchar di fede mando tutte le cose promese et in primis le olive quali serano godute per amor mio, ulterius il quadro de la Madalena facto per Lorenzo de Credi et uno quadro pieno de fructi facto per Antonio da Crevalcore tra nui in questo exercitio singularissimo ma asai più longho che la natura....Il discipulo del Franza finì la Madonna comendata asai da questi nostri.V.Ex.la vedrà et mostrerà et piacendoli harà per l'ora a mandarli tanti scudi quanto pesa. La manifatura é judicata meglio de dieci ducati, quella farà quanto li parerà et io lo farò restar contento....
V.Ex. non s'incomodi del denaro che a tutto farò provisione: a la quale ex corde mi racomando et sempre felix valeat.

Bononiae die XV aprilis 1506

Ex.se D.V.

Affectionatissimus Servitor Hieronimus Casini

- 6) Oretti Marcello: "Notizie de Professori del Disegno cioè
pittori scultori ed architetti Bolognesi
e de forestieri di sua scuola....."
(Mss. N° B.123 della Biblioteca Comunale
dell'Archiginnasio di Bologna)
- 7) Bargellesi Giacomo: "Notizie di opere d'arte Ferrarese"
S.T.E.R. Rovigo 1955 .Cap. VII. Nota N°10
- 8) Francesco Filipuini e Zucchini: " Miniatori e pittori a
Bologna" Documenti del sec. XV
Accademia Nazionale dei Lincei. Fonti e docu-
menti inediti per la Storia dell'Arte.
Roma 1968.
- 9) Bumaldo : " Minarvalia" pag. 243
- 10) Masini Antonio di Paolo: "Bologna perlustrata...."
Bologna MDCL . per la stampa di C.Zenero.
Pag. 738(Biblioteca Universitaria di Bolo-
gna: A.II.00.VII.27)
- 11) Malvasia Carlo Cesare :"Felsina Pittrice.Vite de' Pittori
Bolognesi".in Bologna MDCLXXVIII .Pag.25
(Biblioteca Universitaria di Bologna :
A.IV.Q.IX.2¹)
Idem in :"Felsina Pittrice"...Bologna 1678
Pag.31 . (Biblioteca dell'Archiginnasio
17.R.V.9.11.)
- 12) Orlandi fr. Pellegrino Antonio: "Abecedario Pittorico"
Bologna per Costantino Pisarri sotto le
Scuole . MDCCIV. Pag. 81 .
(A.M.AA.II.18. Biblioteca Universitaria di
Bologna). Idem nelle altre edizioni:
Edizione di Bologna del 1719 , Pag 78
" " Venezia " 1753 " 69
" " Napoli " 1763 " 70
" " Firenze " 1788 " 101
(L'Abecedario Pittorico dell'Orlandi riman-
da al fol. 614 dell'edizione bolognese del

1666 della "Bologna Perlustrata" del Masini: in questa è segnato il 1490 come data in cui fioriva il Leonelli; nell'edizione del 1650 la data è il 1480; evidentemente c'è stato un errore di stampa nell'edizione più recente. Di qui l'errore cronologico, attraverso l'Orlandi, è passato nei commentatori successivi.

- 13) Oretti Marcello: "Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da Pittori e Scultori nelle sue opere" (Mss. B 111 della Biblioteca dell'Archiginnasio)
"Cognomi e soprannomi dei Professori delle Belle Arti" (Mss. B 108 della Biblioteca dell'Archiginnasio) In entrambi i manoscritti l'Oretti cita il Crevalcore ribadendo diverse volte: "soleva marcare le sue pitture con un Gardellino con una spiga di miglio in bocca".
- 14) Se ne trova cenno in: Malcom Easton "The Taddei Tondo" (Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 1969. Pag. 391-392)
- 15) Roberto Longhi: "Officina Ferrarese" pag 43
- 16) Luigi Coletti: "Uber Antonio da Crevalcore" Belvedere 1928. fascicolo 67. Pag. 9-11
- 17) G.Bargellesi: "Due ritratti in cerca d'autore" Rivista di Ferrara. Maggio 1934.
- 18) Herbert Cook: "Further Light on Baldassarre d'Este" The Burlington Magazine. Giugno 1915. Pag. 228
- 19) Venturi A.: "L'Arte" 1908. Pag. 324
- 20) Roberto Longhi: "Officina Ferrarese"
- 21) Roberto Longhi: "Vita artistica" 1926. Pag. 136
- 22) G.Bargellesi: "Notizie di opere d'arte Ferrarese" S.T.E.R. Rovigo 1955. Cap. VII. Pag. 37-39

- 23) Andreas Pigler: "Ein Ferraresisches Bildnis" Pantheon dicembre 1931 .Pag 484
- 24) Aug. Mayer : " Das Ferraresische Bildnis des Meisters A.F. im Museum Correr " Pantheon .Dicembre 1929 Pag. 573
- 25) F.Zeri:" An addition to Antonio da Crevalcore" The Burlington Magazine . 1966. Pag 422.
- 26) Ranieri Varese: "Lorenzo Costa" Ed. della Cassa di Risparmio di Ferrara . 1967
- 27) Laderchi: "Catalogo della Galleria Costabili" I. 1838
Pag. 27-28
- 28) Fei:"Catalogo..." 1878. Pag. 53, № 123
- 29) Reggiani : "Guida..." 1919 . Pag. 62
- 30) Magrini : "Catalogo..." 1926. Pag. 74 , №171
- 31) Catalogo della Mostra Ferrarese del Rinascimento. 1933
Pag. 66
- 32) A.Venturi : " Storia dell'Arte Italiana" Vol.VII
- 33) Pallucchini: "I Vivarini" 1962 .Pag.87
- 34) M.Calvesi : " Nuovi affreschi Ferraresi nell'Oratorio della Concezione ".(I ,II) Bollettino d'Arte 1958
- 35) A.Ghislieri : " Una revisione nella Galleria della Accademia Albertina di Torino" Bollettino di Arte . 1958