

SU GIUSTO DI GAND

(Tavv. 65-71).

In un libro recente su *Giusto di Gand*¹⁾ J. Lavalleye si propone, come dice egli stesso nell'*Introduzione*, di studiare la vita e l'opera di Josse van Wassenhove, di ricercare e di analizzare le opere del suo soggiorno in Fiandra, di situare il pittore nella «evoluzione della scuola fiamminga» isolando la sua personalità pittorica, e osservandone le dipendenze da Jan van Eyck e da Dieric Bouts, le sue relazioni con Hugo van der Goes, e di fare infine una revisione del problema Giusto-Melozzo-Berruguete. Si propone anche di «descrivere» l'ambiente artistico di Urbino, e di «caratterizzare le grandi correnti» della pittura italiana della seconda metà del '400. Conclude confessando che il lavoro che presenta lo trascina ad esaminare molti problemi generali, e che la sua opera costituirà un capitolo della storia dell'arte internazionale.

L'assunto non era, come si vede, modesto: e l'ottimismo dell'A. si scorge bene dal piglio con cui esso viene esposto. Ma già fin dalla prefazione alcune espressioni sintomatiche tradiscono il carattere schematico e di recapitolazione scolastica che è proprio di tutto il libro; tale sospetto è confermato dalla lettura del primo capitolo, dedicato, per non venir meno alle suddette promesse, alla pittura fiamminga in Italia nel secolo XV. Approfondire oltre alle solite passive formule e alle cosiddette «linee generali» problemi come questo, che trattano di rapporti complicati e delicati fra artisti di diversi paesi, mi pare sia cosa particolarmente difficile. Bisogna sapersi opportunamente liberare, anzitutto, dalle secche di una congerie di fatti, che devono essere considerati come aventi valore puramente indicativo, in margine all'arte; sapere sceverare fra loro quelli che sono estranei ad essa, e di conseguenza non farsi prendere la mano da troppi documenti o cifre assunte nella loro grezza accezione: cose che trascinano insensibilmente verso la statistica storicamente e criticamente meno significativa.

Questo peraltro ha continuato a fare il Lavalleye, il quale si è preoccupato più di volere

constatare tali rapporti, basandosi su documenti, testimonianze ecc., da tempo note, che non di cercare di chiarirli veramente, svolgendoli e approfondendoli sulle opere d'arte. In tal modo perciò ha posto ancora una volta quasi esclusivamente la questione sulle relazioni commerciali fra i due paesi, e sulle conseguenti ordinazioni di opere fiamminghe da parte di banchieri italiani, sull'amore della borghesia italiana per tali opere e sull'ammirazione retorica che loro tributavano i nostri scrittori, sulle collezioni dei principi, e altrettali argomenti; che naturalmente nessuno pensa di trascurare, ma che sono evidentemente ben lontani dal porgere il menomo aiuto sul problema intrinseco e concreto della relazione fra le espressioni artistiche italiane e fiamminghe, quali unicamente e fuori astrazione ci appaiono nelle opere d'arte.

Sotto tale aspetto, di un'utilità molto relativa sono anche gli elenchi sul tipo di quelli redatti dal Müntz fin dal 1885-90, e di quelli più recenti del Libaert: che ci documentano quanti artisti fiamminghi furono in Italia nel XV secolo. Questi elenchi, ai quali il Lavalleye dà tanta importanza, per non dire unica (ritenendo con la citazione di tali elenchi il problema non già posto, ma risolto), nella maggior parte dei casi - quando cioè non coinvolgono anche cantori della cappella papale, o simili emigranti menomati - non fanno che riesumare dai polverosi documenti dove dormivano forse fiduciosi di una onesta e naturale dimenticanza, nomi di artisti (e pochi sono poi i veri artisti, rispetto ai semplici artigiani, vetrai, incisori, tappezzieri, scrivani, stampatori, ecc.) che rimangono per noi quasi sempre puri e pallidissimi nomi, muti testimoni di un orientamento, o di una moda, le cui cause e ragioni più profonde non possono essere ricercate nè spiegate in loro e nel loro numero soverchio, ma in quei veri pochi artisti che la promossero.

Si è indotti allora a rendersi conto di tali rapporti studiando prima di ogni cosa i possibili scambi fra Roger van der Weyden e i ferraresi, fra Hugo van der Goes, il Ghirlandaio

1) J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, Louvain, 1936.

e Piero di Cosimo (indagine già egregiamente svolta dal Mesnil, il cui studio: *L'influence de la peinture flamande en Italie au XV^e siècle*, e il cui libro: *L'art au sud et au nord des Alpes à l'époque de la Renaissance* il Lavalleye mostra di non conoscere né curare) e più tardi fra altri fiamminghi e fiorentini, quali per esempio Mariotto Albertinelli nelle sue opere giovanili (mi sembra di scorgere non pochi elementi di ascendenza davidiana nei laterali del tabernacolo Poldi-Pezzoli).

E allora s'incontrano problemi come quello della formazione del Tura e del Cossa:²⁾ ma sembra che questi non interessino il Lavalleye, il quale, proprio quando la questione andrebbe un poco non dico approfondita ma impostata, prende la scorciatoia dei luoghi comuni, e nonostante i propositi magni annunciati nella prefazione, se la cava con frasi che sembrano tolte da un manuale primario.

Ecco qualche esempio: Hugo van der Goes «suscitò l'ammirazione entusiastica dei pittori toscani... è stata notata l'influenza del maestro di Gand sul Ghirlandaio, su Piero di Cosimo e anche su Leonardo da Vinci». E, riguardo al van der Weyden «...notiamo con mons. Vaes e l'Hoogewerff, che le opere di Ruggero conservate alla corte d'Este impressionarono i maestri ferraresi, quali Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti...». Del resto è meglio che l'A. non tenti neppure di oltrepassare tali genericità, se deve accettare idee senza fondamento come quella dello Habicht, il quale afferma avere la *Deposizione* del van der Weyden agli Uffizi influenzato la *Crocefissione* di Giovanni Bellini nel Museo di Pesaro. Inutile mi pare il continuare nelle esemplificazioni: le frasi riportate danno un'idea sufficiente del tono e dei contributi di questo capitolo, che forse era inutile scrivere. E all'esposizione vacua e scolastica non può essere nemmeno di scusa lo spazio dedicato all'argomento, tutt'altro che scarso, perché si tratta di una ventina di pagine.

²⁾ Un dipinto che per i suoi evidentissimi elementi cosceschi e vanderweydiani testimonia chiaramente dell'adozione di motivi fiamminghi da parte di pittori ferraresi è l'*Adorazione dei Magi* della raccolta Harrow a Londra, che però offre anche parecchi riscontri con le opere di Ludovico Urbani (vedi Tav. 69, fig. 9).

³⁾ Va qui ricordata la piccola tavola del Museo di Palazzo Venezia attribuita a scuola napoletana, che invece il Longhi giustamente ritiene di un pittore avignone, interessante anche per l'ambientazione architettonica e prospettica molto italiana (vedi Tav. 65, fig. 2). Sempre a proposito dei contatti fra l'arte italiana e straniera, ricordo un'opera superba, che spiace sia passata finora quasi inosservata: il grande *Cristo benedicente*, proveniente dalla chiesa di S. Giustina a Padova, ora

Inoltre l'A., che procede nella sua indagine suddividendola secondo le regioni italiane toccate dalla cultura artistica fiamminga, non dedica neppure un cenno alla Liguria e al Piemonte. Erano pur sempre forme di origine fiamminga e vaneyckiana quelle che arrivavano nella prima attraverso Nizza, per tramite dei grandi pittori di Aix, della Borgogna e di Avignone³⁾ che certo le avevano latinizzate, romanzate in Provenza e nelle province affini, e trasmesse in queste nuove redazioni ai pittori liguri e mediante essi ai piemontesi.

Dalla terraferma invece verso la metà del secolo giungeva a Genova Giusto d'Alemagna, e dal mare più tardi lo spagnolo Bartolomeo Bermejo, che firmò il bellissimo trittico di Acqui, e dovette operare nello stesso tempo la *Santa* (fig. 4) già nella collezione Somzée di Bruxelles, ora nel Museo Gardner a Boston; e la diretta formazione fiamminga e vaneyckiana di questo pittore - visibilissima nel S. *Michele* della collezione Wernher a Londra - è dimostrata nel trittico di Acqui dal pannello figurante le *Stimate di S. Francesco*, derivato dalle composizioni dello stesso soggetto di Jan van Eyck a Torino e a Philadelphia.⁴⁾ Spessissimo del resto la Spagna, come in maggiori proporzioni nel caso della pittura napoletana della prima metà del secolo XV, fu mediatrice all'Italia di forme fiamminghe. E benché questo fatto, già da noi soggetto di molti studi (rammentiamo per esempio quelli del Bottari, pubblicati anche in questa rivista) sia uno degli episodi più chiari e importanti dei rapporti pittorici italo-fiamminghi, il Lavalleye non ne fa parola.

Molti certamente furono i pittori spagnoli che nella seconda metà del secolo intrapresero il viaggio in Italia. Per non parlare di quelli che fecero di Napoli e della Sicilia una provincia pittorica catalana, va ricordato il misterioso maestro Alfonso di Spagna⁵⁾ che lavorava a Belfiore nel 1450 per un compenso superiore a quello ottenuto dal Van der Weyden, e che è

alla Ca' d'oro, che fu pubblicato dal MOSCHINI (*Boll. d'Arte*, 1929-30, p. 172) come opera d'arte fiamminga del secolo XV. La bellissima tempera dimostra invece di essere stata dipinta nella Germania del sud, agli inizi del secolo XV; si notino i chiari e importanti rapporti con Conrad Witz. (Tav. 65, fig. 1).

⁴⁾ Ricordo anche la ancor poco nota *Madonna in trono fra angeli con due donatori* della Corporation Art Gallery di Birmingham (lascito W. Scott) importante perché prossima di tempo a queste opere citate, e anche per la sua provenienza dalla Sardegna (come tutta la coll. Scott). L'opera fu attribuita giustamente al Bermejo da A. B. Chamberlain, in *Burlington Magazine*, aprile 1909, p. 50 (con riproduzione).

⁵⁾ ROBERTO LONGHI, *Officina Ferrarese*, p. 160, n. 34.

stato identificato dal Longhi con l'autore della tavola col *Martirio di S. Medin* nel Museo di Barcellona, facente parte di un polittico eseguito, pare, nel 1473 per S. Cugat de Vallès: dove lo stesso Longhi fa notare « il misterioso accordo di spirito nordico ed italiano ». Era almeno da rammentare quel Salvatore di Valencia privato di Pio II, che lavorava a Roma in compagnia di Benozzo nel 1458, e secondo il Longhi dovette trasmettere ad Antoniazio Romano la magnificenza opulenta degli estofadi a oro nella *Madonna* di Rieti, del 1464, opera primitiva del maestro romano.

Ma l'artista che per particolari ragioni, e per l'essere così intrinsecamente legato alla corte urbinata, avrebbe dovuto riscuotere la massima attenzione da parte del Lavalleye, è indubbiamente Pedro Berruguete. A questi, e precisamente al suo soggiorno italiano, il Longhi ha attribuito una *Madonna* del Museo di Berlino (già ritenuta dal Berenson probabile opera dello Scaletti) che, se da una parte offre convincentissimi riscontri con il *retablo* di S. Tomaso di Avila, ci testimonia dall'altra, per l'evidenza degli elementi ferraresi, specie nel fondo, di un viaggio a Ferrara dello spagnolo, che secondo il Longhi potè avvenire prima della dimora urbinata. A mio parere, dato che il Berruguete cominciò la sua operosità ad Urbino verso il 1474 come aiuto di Giusto, e che nel quadro berlinese s'incontrano, per esempio nell'architettura, elementi lombardi, e per la vicinanza con le opere spagnole, la dimora a Ferrara dovrebbe essere situata dopo l'attività urbinata. L'attribuzione della *Madonna* di Berlino al cosiddetto Scaletti fu certamente dovuta alle affinità che il dipinto berlinese presenta con la *Madonna e santi* di Dublino, assegnata allo Scaletti dal Toesca. La rettifica del Longhi ha il valore di aver precisato strettamente l'unico possibile riferimento della *Madonna* berlinese; a me poi non par dubbio che si tratti per le due opere di una stessa mano, cioè di un artista probabilmente spagnolo, che certamente lavorò in Romagna in contatto stretto con l'arte ferrarese, come si deve dedurre dall'imprestito dal pseudo Scaletti dei due angetti musicanti di schiena nella *Madonna* di Dublino. Questo artista fu Pedro Berruguete, o un altro pittore spagnolo che, nonostante le profonde affinità, deve essergli distinto? Lascio in sospeso la questione, per quanto propenda per la seconda soluzione, dopo la rivelazione della *Pietà* di Brera (fig. 15) da parte del Longhi, e il ri-

conoscimento di un'altra opera certa e coeva, che più oltre presento, il *San Sebastiano* della Galleria di Urbino (fig. 16). Inoltre, per altro verso, un'opera che conferma il problema qui illustrato, e a mio parere fa gruppo con le due citate di Berlino e di Dublino, la sconosciuta *Madonna del Soccorso* nella Chiesa di Valverde presso Imola⁶⁾ attribuita tradizionalmente a un Vivarini non specificato, aiuta a comprendere la differenziazione (Tav. 68, fig. 8).

Un'altra opera problematica da considerare era senza dubbio la *Madonna col bambino e S. Caterina della ruota*, acquistata nel 1935 dalla National Gallery di Londra, e attribuita a un *Maestro Paolo*, nome di puro contrassegno: (Tav. 68, fig. 7), opera assai importante anche perchè mostra chiari addentellati (si veggano soprattutto le architetture del fondo e l'arcone di primo piano) sia con la *Madonna* berlinese, sia con le opere del Maestro del Cavaliere di Montesa, specie con la *Annunciazione* di quest'ultimo già a Monaco (vedi ill. in MAYER, *Gesch. der Span. Malerei*, p. 116). Questi ravvicinamenti, mentre inducono a riporre in discussione l'ipotetica attribuzione del Mayer a Rodrigo de Osona della bella *Adorazione dei Magi* di Harris a Londra (assai diversa e con scarsissima comunicazione con le opere sicure dell'artista a Valencia e a Londra, National Gallery) anch'essa così italianizzante, tanto da ottenere uno sbocco quasi piemontese-lombardo, mostrano senza dubbio come gli scambi fra le province catalane e valenzane e l'Italia siano stati, pronuba la simpatia per l'arte fiamminga, assai più frequenti e fecondi di quanto non si possa pensare di primo acchito. E tralasciando Rodrigo de Osona il vecchio, che nel *S. Narciso* di Valencia dimostra di avere assunto totalmente le prospettive invasature spaziali italiane, pure riempiendole di episodici e gustosamente puntuali assembramenti fiamminghi, va ricordato in particolare il Maestro del Cavaliere di Montesa, che nelle tre opere note, la *Madonna* di tal nome del Prado, l'*Adorazione dei Magi* nel Museo Bonnat di Bayonne (Tav. 66, fig. 3) e la suddetta *Annunciazione* già a Monaco, oltre che mostrarsi il più elevato qualitativamente fra tutti questi italianizzanti, l'unico degno di stare a paro col Berruguete, presenta in modo spiccato e non equivoco la sua dipendenza da Cosmè Tura, in forme e con accenti caratteristici che fanno ricordare da vicino alcune soluzioni di un maestro che pure dal Tura (e non dal Mantegna, come è stato anche di recente in-

⁶⁾ *Guida Pittorica di Imola* dell'Abbate VILLA (1794), con note e aggiunte di G. GAMBETTI, Bologna, 1925, p. 52.

genualmente ripetuto dal Salvini) cavò gli elementi più determinanti del suo linguaggio: Michele Pacher. E per confermare come sia storicamente esatto questo intreccio internazionale intorno all'opera del Tura, mi è gradito di poter rendere nota la luminosa attribuzione del Longhi al Pacher di un ritratto lungamente e senza fondamento ritenuto del Crivelli, poi di un ferrarese intorno al 1450, della cerchia dei miniatori di Borso.⁷⁾

Tornando poi al Berruguete, era necessario, in uno studio che lo riguardava tanto da vicino, considerare con maggiore prossimità e adeguazione di quanto non sia stato finora fatto, il famoso *ritratto di Luca Pacioli* della Galleria di Napoli, proveniente da Urbino. Come è noto, esso reca sopra un cartiglio una iscrizione: *Jaco. Bar. Vigenis 1495*. Tale iscrizione determinò la attribuzione a Jacopo de Barbari, che non è in alcun modo sostenibile, anzitutto per motivi di stile, e in secondo luogo perché, come già ebbe a dimostrare il Gronau, Jacopo de Barbari non poteva avere 20 anni nel 1495.⁸⁾ Comunque la stranezza della data non colpisce soltanto nella relazione alla cronologia di Jacopo; ma anche e soprattutto intrinsecamente. Perché un tal ritratto dove così vivo e fresco si scorge l'imperio delle forme franceschiane e melozzesche, non può per nessun verso essere datato oltre il 1475-80, specie quando si pensi (come si deve pur fare dati gli attacchi esclusivi più che persuasivi che il ritratto dimostra con l'ambiente urbinato) che al 1495 nessuno ad Urbino o in altre regioni mostra di aver conservato così limpido e pieno quel carattere che è invece talmente conseguente e proprio della attività pittorica alla corte di Federico. Fatto sta che il *Ritratto*, nel modo come ora ci appare, è discontinuo e sconnesso: nessuno potrà pensare come cosa agevole e di immediato credito che la figura di giovane a destra appartenga alla stessa mano e allo stesso momento stilistico e di gusto, nel quale è stata concepita e realizzata la figura del frate.

È anzi a questa sola figura del giovane ignoto, che conviene la data indicata nel cartiglio: per i caratteri di quella *koinè* veneto-emiliana sulla fine del secolo, che si trova spesso analoga anche nel Palmezzano (al quale pensa il Longhi per il ritratto giovanile). La *Mostra della pittura romagnola* aiuterà certamente a chiarire anche questo problema: per parte mia ritengo che il Pacioli (si osservino le mani, così vicine a quelle

dipinte dal Berruguete in alcuni degli *Uomini famosi* dello Studiolo, alle *Arti liberali*, o a quelle di Federico nella pala di Piero della Francesca a Brera; la resa carnosa ed elaborata delle epidermidi; la fortissima e quasi programmatica geometrizzazione delle forme — maniche, tavolo, stromenti, compasso — culminante nell'esponente quasi ostentato del poliedro a sinistra) non possa essere distaccato dal momento in cui Pedro Berruguete giunse all'apice della sua esperienza italiana, compiuta, ripetiamo, in forme tutte urbinati (Tav. 69, fig. 10; Tav. 70).

Ma torniamo al Lavalleye. Dopo un capitolo sulla *biografia* di Giusto, nel quale compendia diligentemente tutti gli elementi positivi e pacifici intorno alla vita del pittore, entra nell'argomento dell'attività sicura di Giusto in Italia, e dedica un capitolo di 36 pagine alla *Comunione degli Apostoli* di Urbino. Dopo un cappello sulla Confraternita del Corpus Domini, che, come ogni genere di digressione, è carissimo all'A., il quale si mostra felice non appena gli si presenti l'occasione di espor cose inutili, irrilevanti ed estranee all'argomento, l'A. comincia col parlare della predella di Paolo Uccello, premettendo poche ma succose osservazioni sull'artista, che per la loro peregrina originalità ed efficacia, mi sembra bene riferire, almeno in piccola parte. Si apprende, per esempio, che la *Battaglia di S. Romano* si conserva «in frammenti»; che la predella urbinata per «quella cura di restar fedele alle regole della geometria elementare (*sic*), riduce al minimo l'espressione dei sentimenti sponzanei», perché Paolo Uccello è «un tecnico severo e secco, senza sentimento»; le scene della profanazione dell'ostia mancano «di vita e di espressione...» «il rogo emette esili fiammelle, invece di formare un vero braciere!» L'ultima produzione di Paolo Uccello «rivela la stanchezza», «colpisce per la mancanza di espressione»; ma il Lavalleye sa da par suo giustificare tali difetti e tale decadenza: per Paolo ci volevano battaglie, cavalli, mischie, scene di violenza e di guerra, non poteva adattarsi a soggetti religiosi, dove era necessario esprimere «con intensità contenuta sentimenti profondi e molto delicati!» Tale corpulento materialismo e tale piattezza non hanno bisogno di commento, per la loro stessa evidenza e pochezza:

⁷⁾ L. VENTURI, *Italian Paint. in America*, Tav. 372; G. FIOCCO, *Portraits a. d. Emilia; Pantheon*, 1932-X, p. 341.

⁸⁾ GRONAU, *Per la storia di un quadro attr. a J. de Barbari*, in *Rass. d'Arte*, 1906, p. 28.

e di tali osservazioni è infarcito con abbondanza generosa tutto il volume.

Ma per rendersi pieno conto della prolissità vana e della scolasticità schematica e sterile del procedimento critico — se così si può dire — del Lavalleye, basta esaminare la struttura del capitolo (32 pp.) riguardante la *Comunione*, distinto per paragrafi inventariali: Data di esecuzione, Autore, Luogo di conservazione, Dimensioni, Stato di conservazione e restauri, Descrizione (capillarissima quanto a tutte le esteriorità: 10 pagine!), Stile: Realismo e idealismo (basti l'enunciato, per far comprendere il tono di queste pagine), Composizione generale, Disegno e colorito, L'opera e la tradizione fiamminga, L'apporto italiano, L'iconografia (al qual proposito va notato che il Lavalleye arriva fino a dire che il Barocci, nella *Cena della Minerva*, avrebbe imitato la composizione di Giusto!).

Col medesimo sistema tanto prolisso e faticoso quanto poco redditizio s'intrattiene sulle opere della giovinezza fiamminga di Giusto. La *Adorazione dei Magi* Blumenthal, molto boutsiana, ammessa già dal Demonts e dal Friedlaender, può essere assegnata a Giusto, benché mi paia di qualità superiore alla *Cena degli Apostoli*; il *Trittico con la Crocefissione* nella cattedrale di St. Bavon a Gand, studiato dal Winkler che per primo lo attribuì a Giusto, è da ritenere dell'artista; infine la *Crocefissione* del bar. Descamps a Bruxelles — l'unico positivo apporto di questo libro — è anch'essa un'opera assai notevole, e presenta caratteri post-vanderweydiani e boutsiani comuni a molti pittori fiamminghi secondari di quel periodo: Van Ouwater, per esempio, che nella *Risurrezione di Lazzaro* del Kaiser Friedrich Museum⁹⁾ presenta tante affinità con la nostra *Crocefissione* da far pensare ad una identità di mano fra i due dipinti. L'A. non manca di vedervi « una cura di esprimere il dolore, la pietà, e l'amore, con una delicatezza che Bouts ha sempre ignorato »: base di identificazione, come si vede, tutt'altro che esente da dubbi. La *Adorazione dei Magi* dell'ex collezione E. Odier, pubblicata come opera di Giusto di Gand dal Conway,¹⁰⁾ che il Lavalleye non esita a giudicare una replica molto tarda, mi sembra (almeno dalla fotografia) un'opera autografa di Giusto, vicinissima alla *Adorazione* Blumenthal, e prelude negli angeli alla *Cena* di Urbino. In quanto ai rapporti fra Giusto e la pittura fiamminga, il Lavalleye non esita a dichiarare che

questi impressionò in modo profondo e determinante Hugo van der Goes: il che pare tutt'altro che certo, anche per la maggiore statura e individualità di Hugo; d'altronde si nota in tutto il volume che esaminiamo la tendenza scoperta a mettere sullo stesso piano i due maestri di così dispari valore.

Dopo una considerevole digressione geografico-climatico-storica su Urbino e dintorni, e un'altra ancora più diffusa su Federico da Montefeltro considerato come uomo di guerra, come politico e come umanista, (la sua maschera è ravvicinata a quelle di Beethoven e di Napoleone!, vedi p. 152), il Lavalleye si addentra alla fine nella controversa questione dello Studiolo di Urbino. Dopo l'immane lunghissima descrizione (che supera perfino quella del Bombe), l'A. rifiuta le ipotesi riguardanti Melozzo e Giovanni Santi, e attribuisce risolutamente tutta la serie a Giusto di Gand; infine discute a lungo, per quanto con scarsi mezzi, l'ipotesi che ammette la partecipazione di Pedro Berruguete alla esecuzione degli *Uomini famosi*, delle *Arti liberali*, del *Ritratto di Federico e Guidubaldo* a Urbino, e della tavola di Windsor.

Comincia intanto con una inesattezza, dicendo che la ipotesi berruguetiana fu espressa per la prima volta dal Gamba, mentre invece risale, come è noto, al Longhi, che, se la pubblicò soltanto nel 1927 nel suo libro su *Piero della Francesca*, l'aveva formulata nel 1920, e ne aveva data comunicazione orale a Juan Alende-Salazar, come appare chiaramente nell'articolo di questi su Berruguete in Italia.¹¹⁾ La induzione puramente stilistica del Longhi trovò la sua conferma nelle conclusioni, fondate sui documenti, del Salazar.

Dirò subito che è assurdo il sostenere che il Berruguete non abbia partecipato in alcun modo all'esecuzione dei *Ritratti* dello Studiolo, come asserisce il Lavalleye, o affermare addirittura che egli non sia mai stato in Italia. Documenti, e quel che più conta, argomenti stilistici, ce lo provano: rammento che già nel Baedeker per la Spagna del 1900 lo Justi, fondandosi esclusivamente sulle opere spagnole del Berruguete nel Prado, ad Avila e a Perades de Nava, aveva formulato l'ipotesi di una primitiva formazione italiana dell'artista, sotto Melozzo e Signorelli: segno di quanto le forme urbinati fossero chiare e leggibili nei dipinti spagnoli; altro elemento probatorio in questo senso doveva necessariamente essere ritenuto il fatto che il Berruguete

⁹⁾ Vedine illustrazione in *Burlington Magazine*, vol. 40, 1922, p. 120.

¹⁰⁾ Cfr. *Burlington Magazine*, vol. 48, 1926, p. 30.

¹¹⁾ In *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, p. 133.

tra il 1483 e il 1495 aveva dipinto nel *Sagrario* del Chiostro della Cattedrale di Toledo, *affreschi* - ignoti alla Spagna fiammingante - ora perduti.

Il documento citato dal Pungileoni¹²⁾ secondo il quale un Pietro Spagnolo pittore lavorava ad Urbino nel 1477, il frammento di Pablo de Céspedes (che era in Italia, come ha provato il Mayer, già nel 1545, e non ai primi del '600 come dice il Lavalleye) che specifica aver un pittore spagnolo in un camerino del Duca dipinto una serie di *Uomini famosi*, il testo spagnolo infine letto dal Longhi, e trascritto dall'Allende Salazar, nel libro tenuto da *Alberto Magno*, sono prove che, anche da sole, non possono essere distrutte o superate con la leggerezza che dimostra nel controbatterle il Lavalleye. Il quale a proposito del documento trasmessoci dal Pungileoni dice che è impossibile dargli credito, perché tale documento non si ritrova più negli archivi urbinati, e ne è quindi limitata la certitudine dalla mancanza di verifica.¹³⁾ Molto facile perciò, ma destituito di ogni valore dimostrativo, è asserire che l'accurato Pungileoni possa esser sospettato o di volontario errore, o peggio di conscia falsificazione: e infatti non si capisce perché avrebbe dovuto inventare l'attività urbinata di un pittore spagnolo: o vogliamo sospettarlo di aver fatto - impossibilmente - da sé il percorso critico di un secolo dopo all'incirca, indovinando una questione solo spiegabile nei nostri tempi sottili, dopo tante scoperte e chiarimenti, coi nuovi mezzi ed esigenze della nostra mentalità; o addirittura di aver voluto diabolicamente imbrogliare le carte ai critici, o meglio ai non-critici, futuri? L'unica cosa sensata, anzi, che si possa dire a questo proposito, è questa: che l'assoluto e non sospettabile *disinteresse*, mancanza di motivazione del Pungileoni, è la migliore garanzia della sua veridicità e della autenticità del documento che - rimasto morto, improduttivo e inefficace fino alla scoperta del Longhi dell'identità fra l'autore delle pitture dello Studiolo e delle pitture spagnole - parla di un pittore Pietro spagnolo ad Urbino.

Il Lavalleye cita come esempio di sbaglio, analogo a quello che secondo lui avrebbe fatto il Pungileoni, quello di Michelangelo Dolci, che parla di un *Giusto di Guanto pittore spagnolo*. Ma a parer mio tale sbaglio non fa che convalidare la nostra tesi: ché certamente il Dolci avrà raccolto la notizia di un pittore spagnolo che lavorava nello Studiolo con Giusto fiammingo,

e avrà confuso, nella sua ignoranza, facendo dei due tutt'uno.

Quanto poi al frammento di Pablo de Céspedes, che si trova trascritto in appendice al *Dizionario* del Cean-Bermudez, e che è la fonte che parla più chiaro, il Lavalleye dice che è posteriore di un secolo e più all'avvenimento, e che l'autore avrà attribuito al Berruguete quanto fu invece dipinto da Giusto di Gand. A parte che questo ragionamento appaia tutt'altro che convincente, perché non si spiega come mai proprio a proposito di Urbino il Céspedes dovesse rammentare l'attività di un pittore spagnolo, se questi non vi fosse in realtà mai stato; a parte che il Céspedes parla appunto dei *Ritratti* e non della *Cena degli apostoli*; non sarà opportuno e ragionevole pensare, con molta maggiore verosimiglianza storica, che in Spagna e in Italia ancor nel secolo XVI negli ambienti artistici interessati si conservasse la memoria dell'attività di un pittore spagnolo nello Studiolo di Urbino?

Il modo poi con il quale il Lavalleye cerca di giustificare la presenza di parole e frasi castigliane nel libro tenuto da *Alberto Magno*, è talmente forzata, lambiccata e barocca, che non varrebbe la pena di prenderla in considerazione, se non presentasse un tipico esempio del rigore scientifico con cui tutto il libro è condotto. Comincia infatti con l'enumerare le diverse qualità del santo, fra le quali pone in particolare evidenza il fatto che egli fu eruditissimo commentatore di Aristotile. Ci insegna poi che i manoscritti di questo « importante filosofo » erano pervenuti nel XII e XIII secolo in Europa pel tramite della Spagna arabizzata; gli eruditi perciò dovevano leggerli nella lingua nella quale loro pervenivano (in arabo o in spagnolo?). Alberto Magno, ci dice l'A., fu particolarmente famoso per i suoi attacchi contro i commentatori arabo-spagnoli di Aristotele, e specialmente contro Averroè, capo, c'insegna il Lavalleye, del movimento antiscolastico (e qui lunga e scolastica digressione sull'averroismo, Alessandro IV, Sigieri di Brabante ecc., e su altre cose avvenute intorno al 1270). Ora, quando Giusto di Gand, nel 1475-76 circa, dipinse il ritratto di *Alberto Magno*, negli ambienti intellettuali italiani del tempo, secondo il Lavalleye, avrebbe dovuto sussistere ancora l'eco di tali medievali discussioni e controversie, come erano state vive a Padova nel secolo XIV, con Elia del Medigo e simili. Eppure quel che ci resta di vive memorie della nostra rinascenza, tenderebbe a far cre-

¹²⁾ *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822, p. 99.

¹³⁾ Così anche SERRA, *L'Arte nelle Marche*, p. 318.

dere che gli uomini di cultura del tempo fossero in tutt'altre faccende affaccendati! Ma Giusto di Gand, fedelissimo allo « spirito realista » della sua razza, si sarebbe rivolto al « consigliere teologico » che l'A. gli suppone al fianco (e che gli avrebbe dunque suggerito anche le figure di Vittorino da Feltre, del Petrarca ecc., e i loro attributi circostanziati?) per porre sulle ginocchia del modello che fungeva da *Alberto Magno* un libro *storicamente adeguato* alla figura e alla funzione tenuta dal teologo e campione dell'ortodossia nella lontana lotta contro gli averroisti. Pare la storia di frate Cipolla.

Tralasciamo per ora i confronti stilistici suggeriti dal Longhi, dal Hulin de Loo, dal Gamba e dall'Allende-Salazar, tra le opere certe di Berruguete in Spagna e i nostri *Uomini famosi*, e limitiamoci a dare un cenno di analisi comparativa dei *ritratti*, per accertarci se sia vero quanto asserisce il Lavalleye, e prima di lui il Friedlaender, l'Hoogewerff, A. Venturi ed altri, che cioè i *ritratti* presentano unità di concezione, di stesura e di esecuzione. Mi pare che ad un attento esame questa tesi non sia facilmente sostenibile. Si notano fra alcuni di questi ritratti differenze marcate di esecuzione e di tecnica, tali da giustificare l'ipotesi della partecipazione di due personalità. Bisogna premettere però che una netta distinzione dei *ritratti* in due gruppi si rende difficile, dato che si tratta di due artisti — ammessa la partecipazione del Berruguete — di una educazione figurativa per certi aspetti sostanzialmente uniforme; che avevano fatto in patria esperienze analoghe, e che si trovavano in un atteggiamento inizialmente comune di fronte alla pittura italiana del '400. Senza contare che, lavorando così vicini, sia pure per poco tempo, ad un'opera che per il suo carattere non voleva soverchie discontinuità, ebbero probabilmente possibilità e agio di scambi reciproci.

D'altra parte l'elemento principale che c'induce all'ipotesi della partecipazione di un altro artista, e ci aiuta nella netta distinzione, è la grande differenza di qualità fra alcuni dei ritratti; differenza che è stata notata del resto quasi universalmente da chi si è occupato di tale questione.

Confrontiamo ora per esempio l'*Ippocrate* con il *Pio II*. Si scorge nel primo con chiara evidenza che tutto l'interesse dell'artista era concentrato su questo punto: dare al dipinto una solida intelaiatura architettonica, coordinandone tutti gli elementi rispetto a una funzione puramente costruttiva e prospettica. A questa sua intensa e prevalente preoccupazione

soccorrevano i piani adoperati con singolare, ostentata insistenza, i sussidi a volte un po' facili della prospettiva geometrica, il sacrificio (in questo caso almeno, per quanto in altri non si avveri) di ogni puntuale indugio ocularmente fiammingo per conseguire una sintesi formale basata su spazio e volume. E a dimostrare come questo tipo di visione e di realizzazione fosse recentemente apparso alla mente dell'artista che aveva fatto un così diverso tirocinio, sta, mi pare, la stessa insistenza con cui accentua tali modi espressivi, presentati talora in forma un po' esterna e semplicistica, quasi accademica. A chiarimento di questo ho detto, si noti come ostentatamente i piani ben definiti formati dalla mano e dal libro siano usati per il suggerimento spaziale di due diverse direzioni, fungendo nello stesso tempo per concludere la serrata e delimitata composizione.

Tali intenti sono invece completamente assenti dall'interesse dell'autore del secondo *ritratto*, che si mostra indifferente al problema della coordinazione di linee e di piani rispetto a una visuale unitaria e costruttiva, sì che la composizione ne risulta distesa e successiva, svolta secondo un ritmo meramente grafico: si osservi infatti come i valori figurativi dell'opera si accentrino con indugio esclusivo nel disegno tagliente e calligraficamente decorativo.

Nè sarà più favorevole all'ipotesi dell'unità di esecuzione il confronto fra l'*Omero* e l'*Euclide*, che pur potrebbero trarre in inganno per una apparente somiglianza tipologica. Per non parlare anche qui della differenza nell'impianto strutturale e prospettico (e sarebbe sufficiente additare il rigoroso libro di *Omero* e per contrario lo sghembo e appiattito pugillare di *Euclide*, oppure il diverso ritmo delle mani, là opposte in scansioni di piani, qui rabescate e andanti), a rivelarne la essenziale diversità è sufficiente osservare l'accento diverso assunto dai valori luminosi nei due ritratti: funzionale e costruttivo nel primo, completamente casuale e descrittivo nel secondo. Un confronto anche più evidente per distinguere i due esecutori, sarà tanto più facile coglierlo quando ci si trovi dinanzi a una soluzione materialmente identica: si osservi allora come sia diversamente, anzi oppostamente risolto il gesto assolutamente uguale delle mani del *Duns Scoto*, e quello del *Boezio* (vedi figg. 13 e 14). Queste differenze, come si vede (e ci risparmiamo dall'insistere, rimandando per una analisi più estesa al *Catalogo della Mostra d'Arte romagnola*, steso da Cesare Gnudi), riguardano proprio la « concezione e la tecnica », e sono così accentuate, in questi ri-

tratti esaminati, e più o meno in altri, che ci permettono di dividere, con le riserve che diremo sotto, la intera serie in due gruppi. I caratteri infatti che abbiamo accennato nell'*Ippocrate*, nell'*Omero* e nel *Boezio*, sono prevalenti nel *Platone*, nell'*Aristotile*, nel *S. Girolamo*, nel *Tolomeo*, nel *Cicerone*, nel *Seneca*, nel *Mosè*, nel *Salomone* (fig. 11; è il capolavoro della serie, il più vicino alle *Arti Liberali*, insieme col *Bartolo*), nel *Virgilio*, nel *Vittorino da Feltre*, nel *Solone*, nel *Bartolo* (fig. 12). Invece i caratteri indicati come propri e distinti dell'autore del *Pio II*, dell'*Euclide* e del *Duns Scoto* (così boutsiano anche nella tipologia), affiorano o prevalentemente o totalmente negli altri ritratti della serie: *S. Gregorio*, *S. Ambrogio*, *S. Agostino*, *S. Tomaso d'Aquino*, *Bessarione*, *Pietro d'Abano*, *Alberto Magno*, *Sisto IV*, *Dante*, *Petrarca*. In tutti questi ritratti — per quanto anche in quelli del gruppo precedente se ne collegano riflessi e affioramenti — almeno l'impianto disegnativo, l'intelaiatura e l'impostazione andamentale delle figure appartengono a Giusto di Gand, e hanno perfetto ed esauriente riscontro con la *Cena degli Apostoli*. Peraltro, quando si scenda ad esaminare con più capillare attenzione la stesura e l'esecuzione pittorica, anche in questo secondo gruppo ci incontriamo in soluzioni che sono caratteristiche dei ritratti del primo. Si osservi per esempio la densa e opulenta luminosità del piviale del *S. Gregorio* e del *S. Ambrogio*, l'estofado del *S. Agostino* simile a quello dell'*Omero*, la testa del *Bessarione* (ma anche lo scarto spaziato delle gambe) che ha tanti riscontri nelle opere spagnole, ecc. Quanto all'*Alberto Magno*, ci pare che in certo modo quest'opera fornisca la chiave della complessa operazione donde sono scaturiti tutti i ritratti della serie: infatti non si può negare che l'impianto della figura, la sua ambientazione spaziale, tanto simile a quella del *Duns Scoto* e del *S. Tomaso d'Aquino*, appartengano a Giusto: e si osservi anche l'allampanamento boutsiano delle forme, il grafismo insistito e quasi reticolato della linea (che trova riscontri nella *Cena* e in altri molti *Uomini famosi* di Giusto). Ma la prova palmare e quasi materiale della partecipazione del Berruguete, si trova poi nelle pagine del libro, sulle quali si leggono quelle rivelatrici parole castigliane. Inversamente, si osservi una figura in cui si dimostra più viva

ed esplicita, oltre che la partecipazione, la modificazione, l'accentazione berruguetiana, il *Mosè*: l'impianto primo, e quasi sarebbe da dire il tracciato originario di Giusto traspare ancora lampante nella mano che accenna alle tavole, la quale ripete, invertita, quella contante del *S. Tomaso d'Aquino*.

Questi rilievi cavati esclusivamente da una analisi intrinseca delle forme presenti nella serie dei ritratti, si conciliano poi perfettamente con quanto è dato pensare sulla attività di Giusto e del Berruguete a Urbino. Infatti Giusto, compiuta la *Cena degli Apostoli*, imprese, probabilmente ideandone solo l'insieme, la decorazione dello Studiolo del Duca. Fu allora che il giovane Berruguete giunse ad Urbino: e cominciò probabilmente come aiuto del maestro fiammingo, del quale si perde ogni memoria e notizia, notiamolo, dal 1475, ultima data di pagamento della *Cena*. Nel silenzio dei documenti, la serie dei ritratti, formalmente esaminata, documenta essa stessa sulla progressiva prevalenza dell'attività del Berruguete nell'opera. Dopo la decorazione dello Studiolo, il Berruguete imprende la decorazione della Biblioteca, databile dopo il 1476, e che dovè esser compiuta verso il 1480, nella quale svolge ulteriormente, recandole alla loro pienezza, quelle premesse italianizzanti, melozziane, che si notano in modo così evidente nei più personali degli *Uomini famosi*, come il *Boezio*, il *Salomone*, il *Bartolo* e l'*Ippocrate*. Tale rinnovamento mosso dall'esperienza melozzesa si rivela soprattutto nel monumentale sottinsù delle *Arti Liberali*, per il quale si comprende come si sia potuto pensare alla mano di Melozzo stesso, o almeno a un suo cartone. Peraltro la perfetta unità d'opera di tali figure, la continuità e la connessione stilistica con la quale esse sono svolte, e inoltre le conseguenze strette che dimostrano di avere sui dipinti spagnoli, ci fanno scartare l'ipotesi melozziana.

Per altri problemi connessi con la figura e l'attività del Berruguete in Italia, si rimanda a quanto è stato detto a pag. 111. Prima però di uscire dall'argomento, ritengo utile far cenno di due opere che completano l'attività urbinata di Pedro Berruguete. La prima è la *Pietà* di Brera, proveniente dalla Chiesa della Carità di Venezia,¹⁴ già ritenuta opera di Giusto di Gand dallo Schmarsow (come il Lavalleye ignora) e

Per l'occasione che mi si porge, desidero richiamare l'attenzione sopra un grande pannello attribuito a Pedro Berruguete nella Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia: di un seguace molto vicino del maestro, che esaspera e assottiglia le forme delle tavole di Avila.

¹⁴ Attribuita a Bartolommeo Vivarini, a Liberale da Verona, a scuola veronese, a scuola veneta. Cfr. C. RICCI, *Catalogo della R. Galleria di Brera*, Bergamo, 1907, p. 60; MALAGUZZI-VALERI, *Catalogo della R. Galleria di Brera*, Bergamo, 1908, p. 82; ed. 1913, idem.

recentemente riconosciuta come opera di Pedro dal Longhi (Tav. 71, fig. 15): il dipinto è databile immediatamente prima della partenza del Berruguete dall'Italia per la Spagna, e costituisce il nesso più preciso e palese con i dipinti eseguiti in Castiglia. Questa rettifica del Longhi ha condizionato l'attribuzione del *San Sebastiano* della Galleria Nazionale di Urbino (Tav. 71, fig. 16), che si mostra all'altezza delle *Arti Liberali*, è dipinto con la stessa opulenta scioltezza di pennellata del *Ritratto di Federico e Guidobaldo*, e chiarisce fino a che punto, nell'ambiente urbinato, il Berruguete avesse identificato il suo gusto con quello di Piero e di Melozzo, e differenziato profondamente il suo stile da quello univocamente fiammingo di Giusto.

Il Lavalleye, che tratta di queste questioni urbinati con la stessa prolissa superficialità che abbiamo avuto agio di sperimentare, vuole spiegare le radicali differenze che si notano fra la *Comunione degli Apostoli*, unica opera sicura di Giusto, e le successive opere attribuitegli, come manifestazione « di una evoluzione rapida e straordinaria ». Ma basta uno sguardo alla *Cena* per accorgersi della insostenibilità della tesi. Quest'opera, finita dopo quasi quattro anni di soggiorno in Italia, e forse non di sola permanenza a Urbino, dimostra di essere tanto fuori della cultura e del gusto contemporaneo italiano, quanto se fosse stata dipinta a Guanto o a Bruggia, da un fiammingo ignaro d'altra lingua. « Il soggetto (veramente?) e le dimensioni », dice il Lavalleye, « sono italiani »: e sarebbe assai poco, anche se fosse vero: con questi lucignoli si fa poco lume. Ma quanto alle dimensioni, anche altri quadri di Giusto non son tanto piccoli, a prescindere dal fatto che le dimensioni

hanno assai poco a che vedere con lo stile; e inoltre in Fiandra non mancano certo esempi di composizioni di grandi dimensioni: non saremo noi a insegnarlo al Lavalleye. Né altrimenti si capisce che cosa voglia intendere il Fierens-Gevaert quando dice che « la densità dei personaggi lascia indovinare lo studio degli italiani ». Eppure, la agglomerazione afosa, sovrapposta, aspaziale dell'aggruppamento delle figure della *Cena*, mi pare ne costituisca, per contrario, uno dei caratteri più sostanzialmente e storicamente fiamminghi: il punto cruciale della divergenza dalle « poetiche » italiane del tempo. L'opera, in cui si deve, fino a scoperta di nuovi dipinti stilisticamente coincidenti, ravvisare l'ultimo e significativo dipinto di Giusto, ce lo dimostra senza equivoco tetragono alla influenza italiana. Una riflessione alla Lavalleye, per inciso, e ci perdoni l'avvisato lettore: Federico, del resto, lo chiamò in Italia per dipingere non all'italiana, ma alla fiamminga! Chi sa se sarebbe stato contento che il buon Giusto avesse fatto quel che questi critici di comodo gli fanno fare, avesse cioè ciurlato nel manico, tradendo l'aspettazione legittima del suo alto committente. Ma fuor di scherzo, è lecito dire che Giusto si conservò sempre, anche nella parte che gli si può attribuire nel lavoro degli *Uomini famosi*, un buon seguace di Diéric Bouts, senza possederne peraltro il potente rigore e la serietà contemplativa, e ben lontano anche dal suo grande coetaneo ed amico Hugo van der Goes. Solo entro questi limiti, ci pare, può essere formulato un giudizio rispondente ed esatto su Giusto di Gand e i problemi connessi alla sua figura artistica.

GIULIANO BRIGANTI.

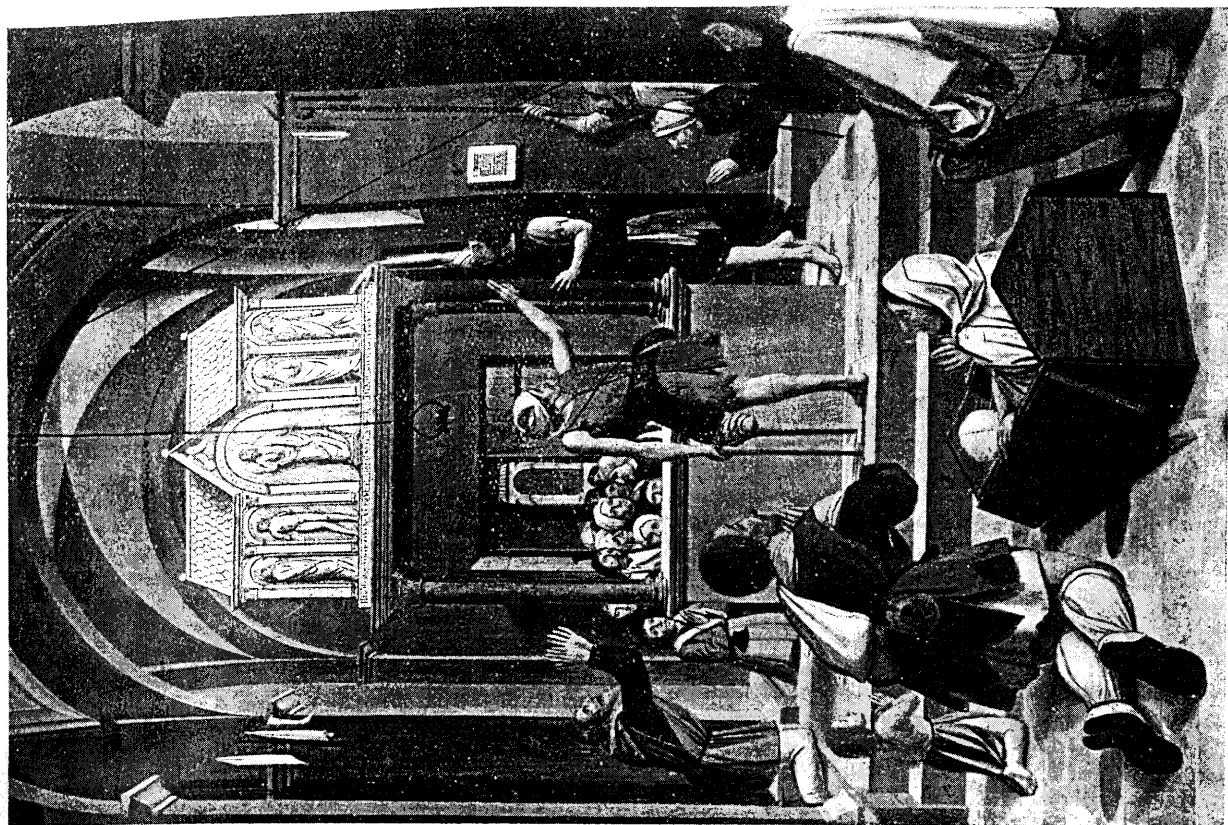


Fig. 2.



Fig. 1.

Fig. 1. PITTORE DELLA GERMANIA DEL SUD, inizi sec. XV: Il Redentore. Venezia, Ca' d'Oro.
Fig. 2. PITTORE PROVENZALE, del sec. XV: Pellegrini che implorano la grazia. Roma, Palazzo Venezia.

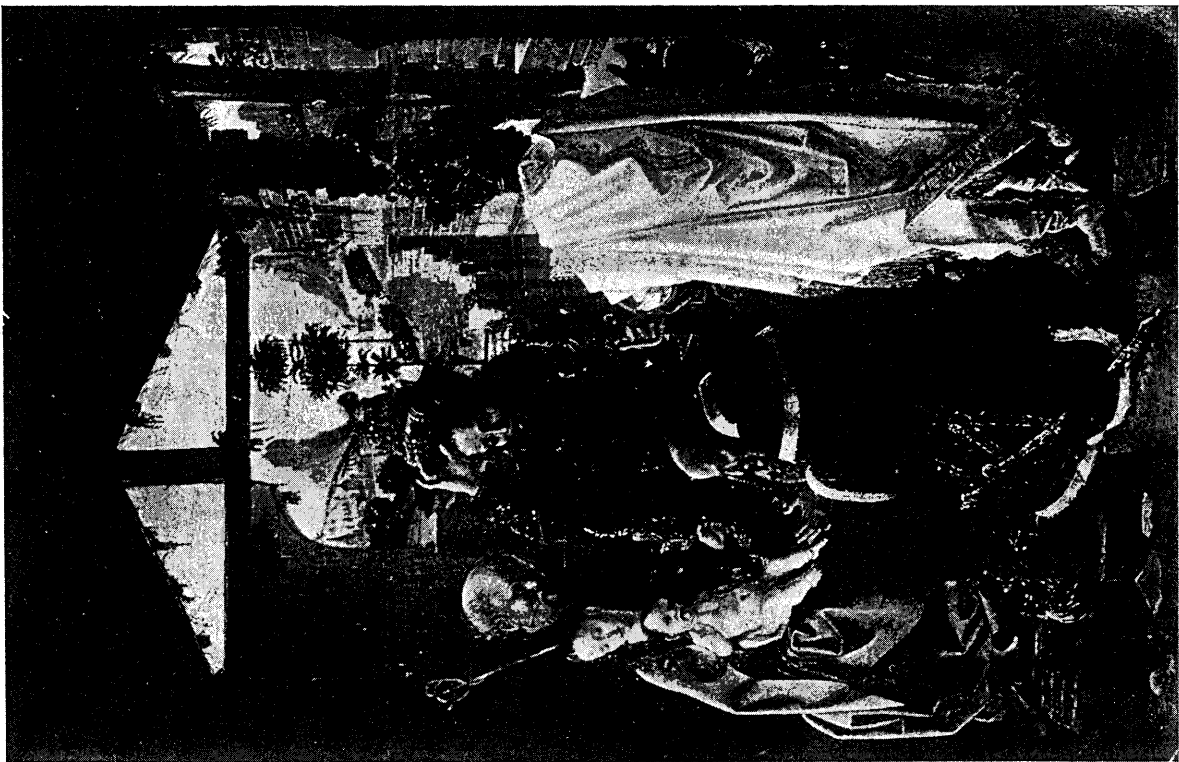
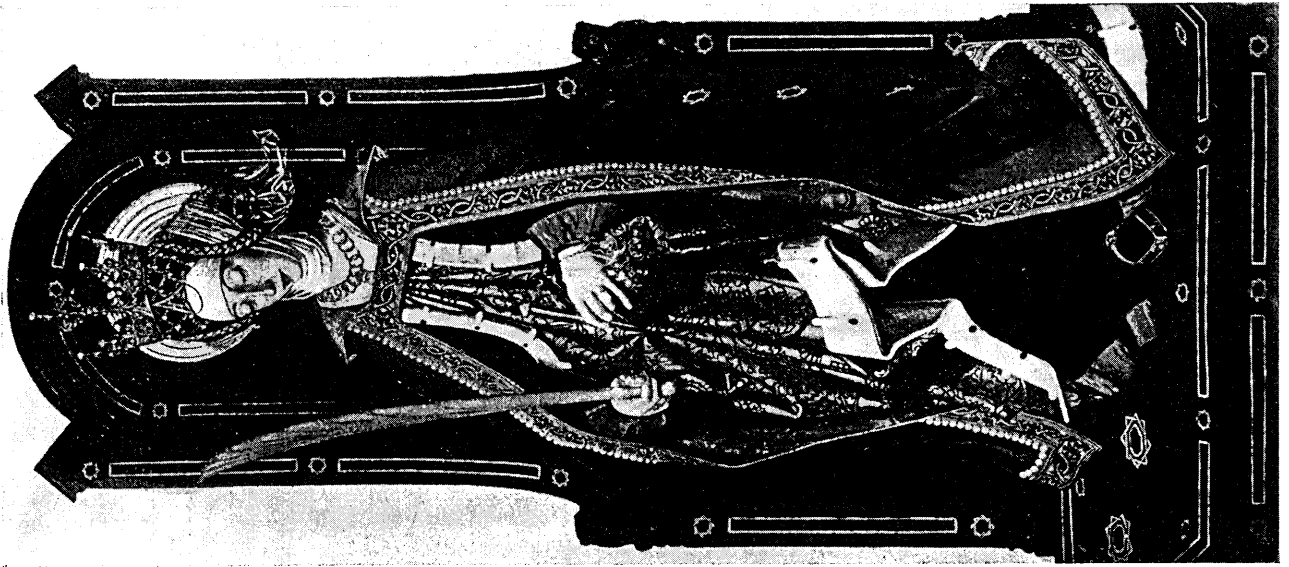


Fig. 3.

Fig. 3. MAESTRO DEL CAVALIERE DI MONTERA: Adorazione dei Magi, Bayonne, Mus. Bonnaat. - Fig. 4. BARTOLOMEO BERMEJO: Una Santa, Boston, Museo Gardner (già Somzée).

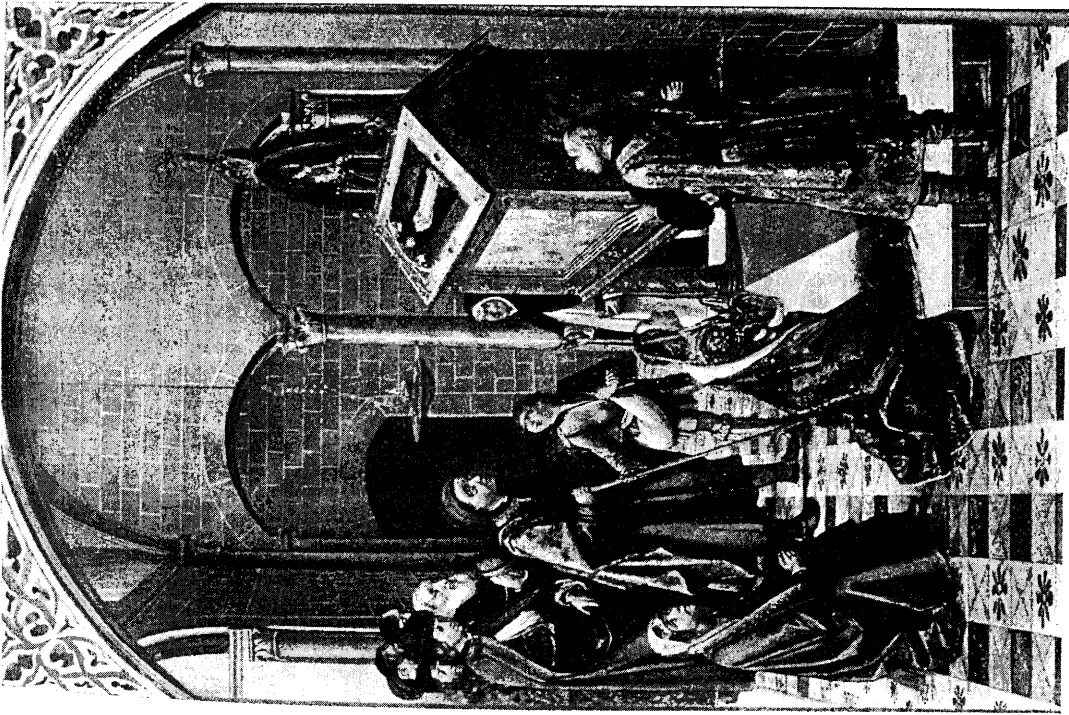


Fig. 5.

Fig 5. P. G. BERRUCUERE: Miracolo di S. Tommaso. Madrid, Prado. (fot. Anderson). — Fig. 6. Id.: S. Tommaso riceve l'abito. Avila, S. Tommaso. (fot. Moreno).

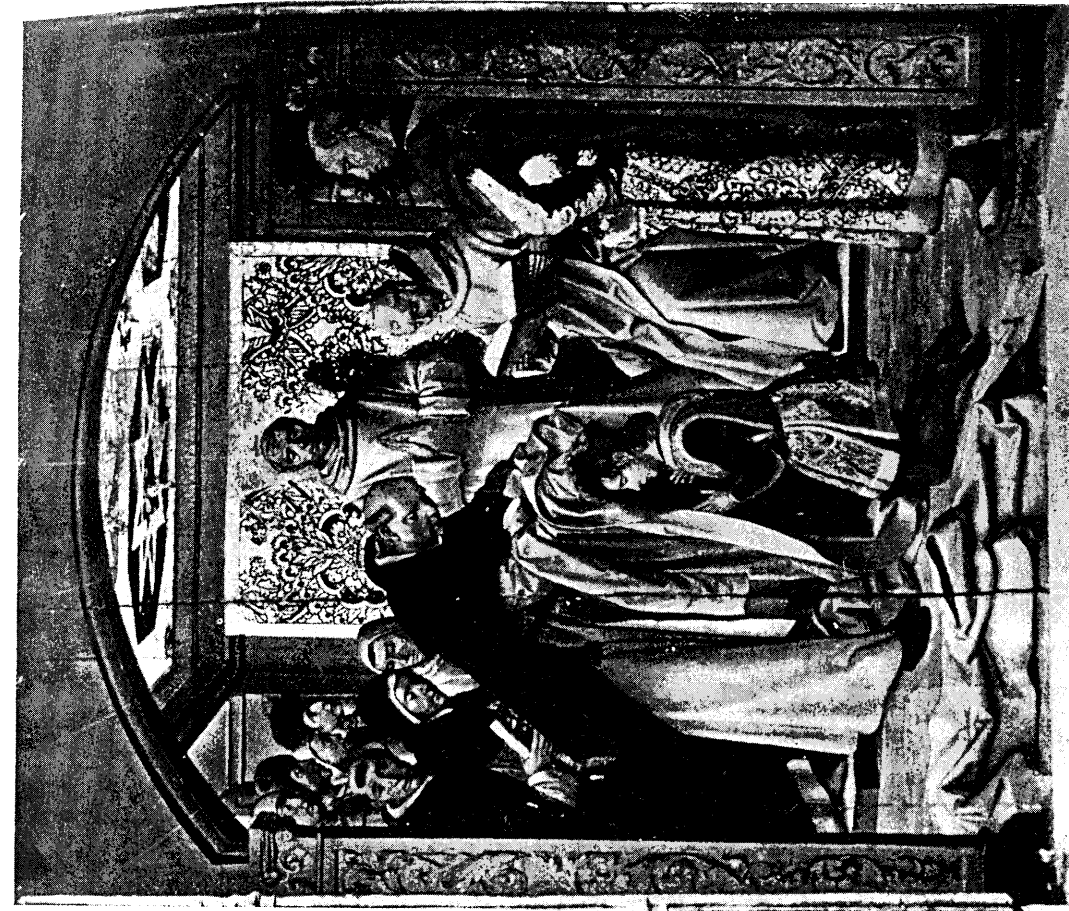


Fig. 6.

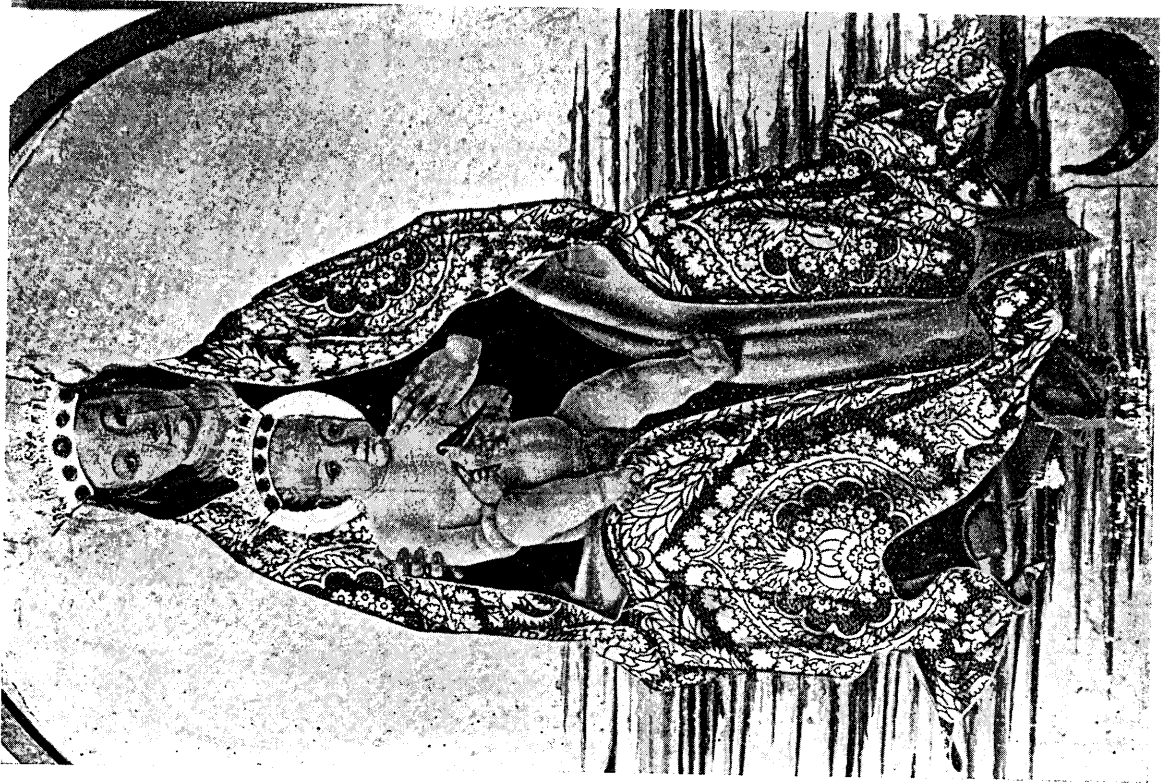


Fig. 8.

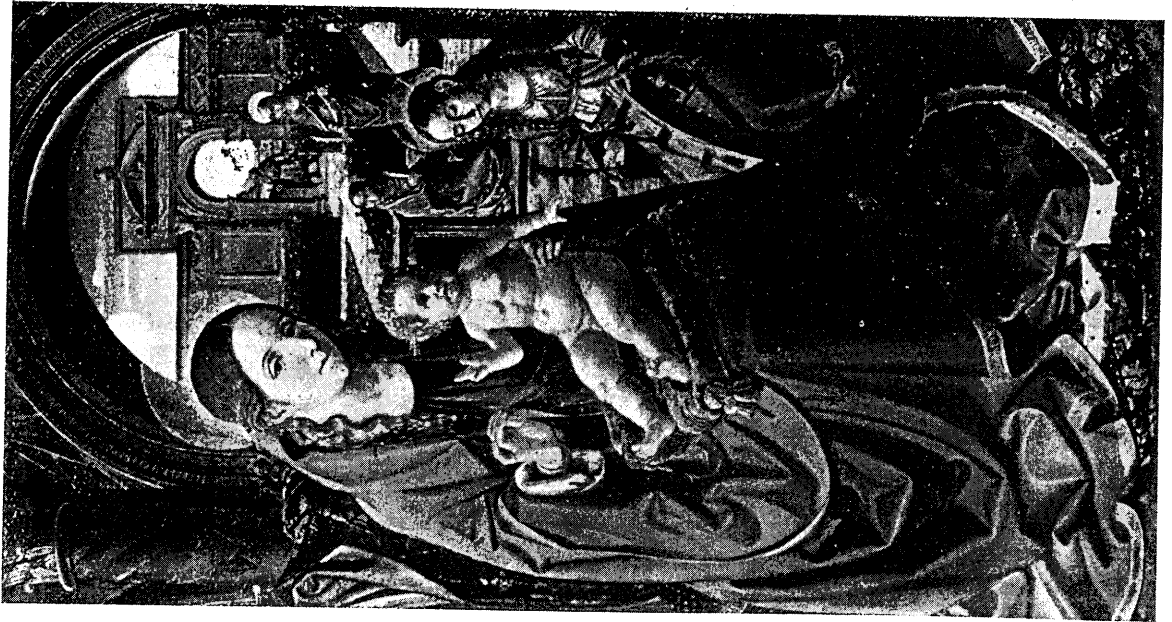


Fig. 7.

Fig. 7. MAESTRO PAOLO SPAGNUOLO: Madonna. Londra, Galleria Nazionale. — Fig. 8. Madonna del Soccorso, Imola, Chiesa di Valverde.



Fig. 9.

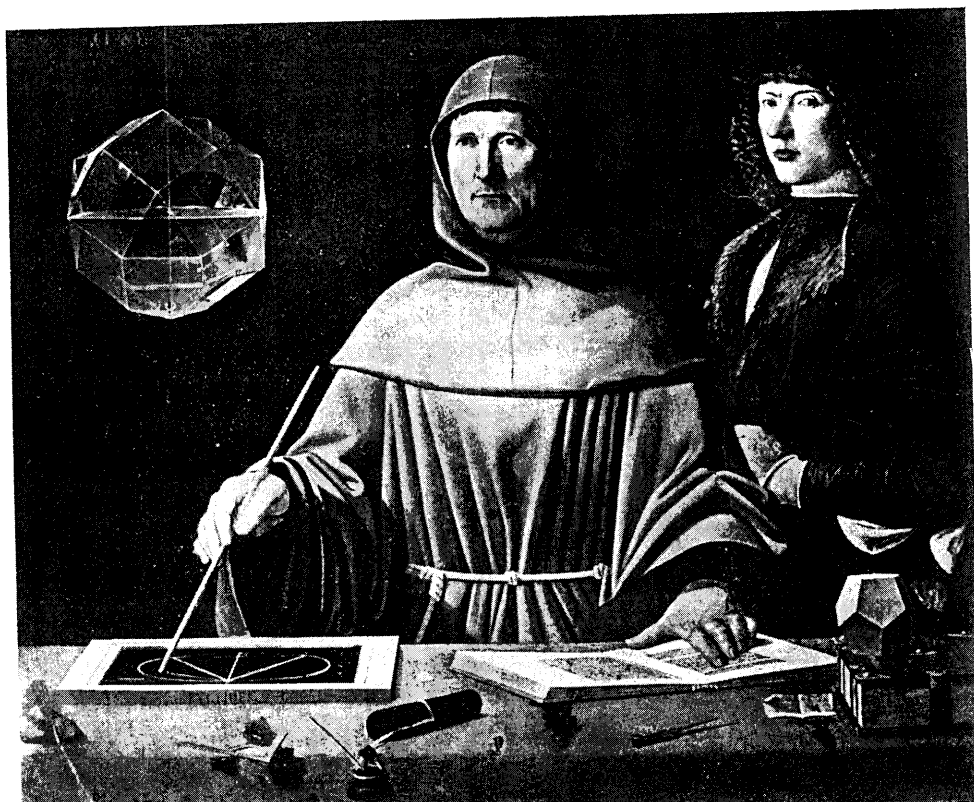


Fig. 10.

Fig. 9. PITTORE FERRARESE: del sec. XV: Adorazione dei Magi. Londra, racc. Harron.
Fig. 10. JACO. BAR.: Ritratto di fra Luca Pacioli. Napoli, Pinacoteca. (fot. Alinari).



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

Fig. 11. P. BERRUGUETE: Salomone. - Fig. 12. ID.: Bartolo. - Fig. 13. ID.: Particolare del Boezio.
Fig. 14. GIUSTO DI GAND: Particolare del Duns Scoto. (fot. Anderson).

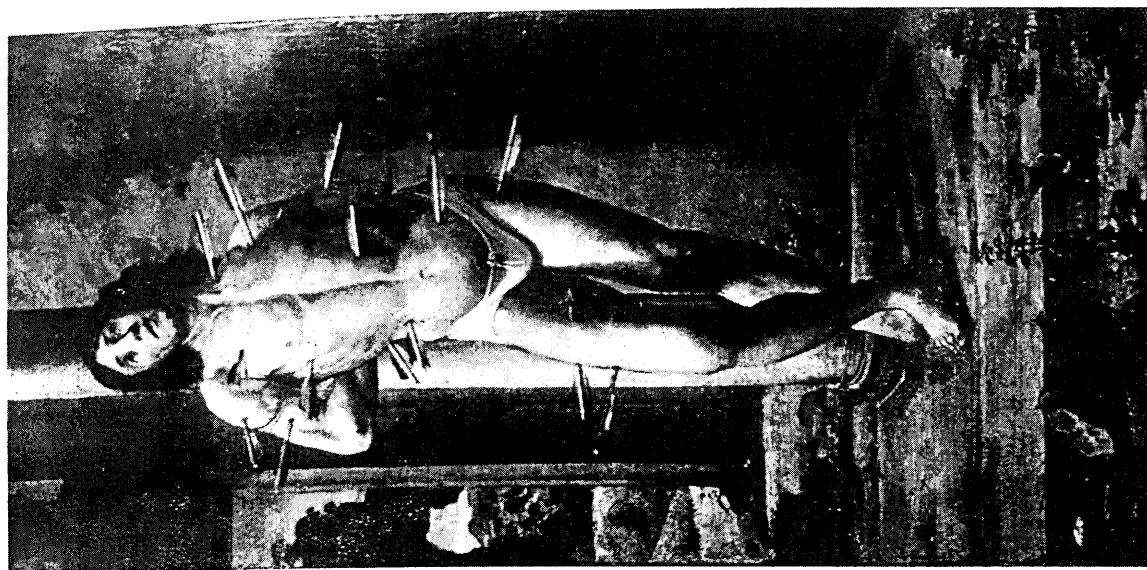


Fig. 16. P. BERRUGUETE: S. Sebastiano.
Urbino, Palazzo Ducale. (fol. Arceci).

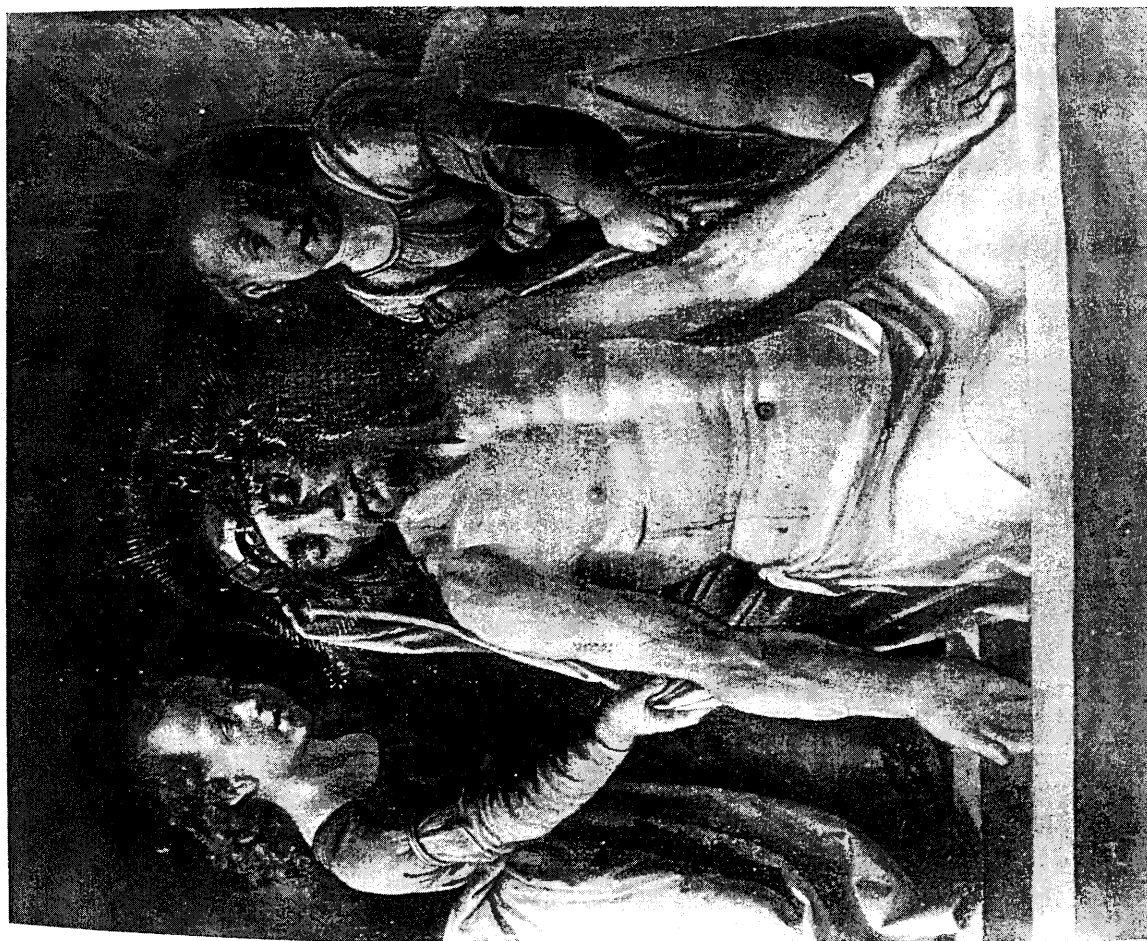


Fig. 15. P. BERRUGUETE: Pietà. Milano, Brera.
(fol. Croci).