

Un inedito di Nicola di Maestro Antonio

di GIULIANO BRIGANTI

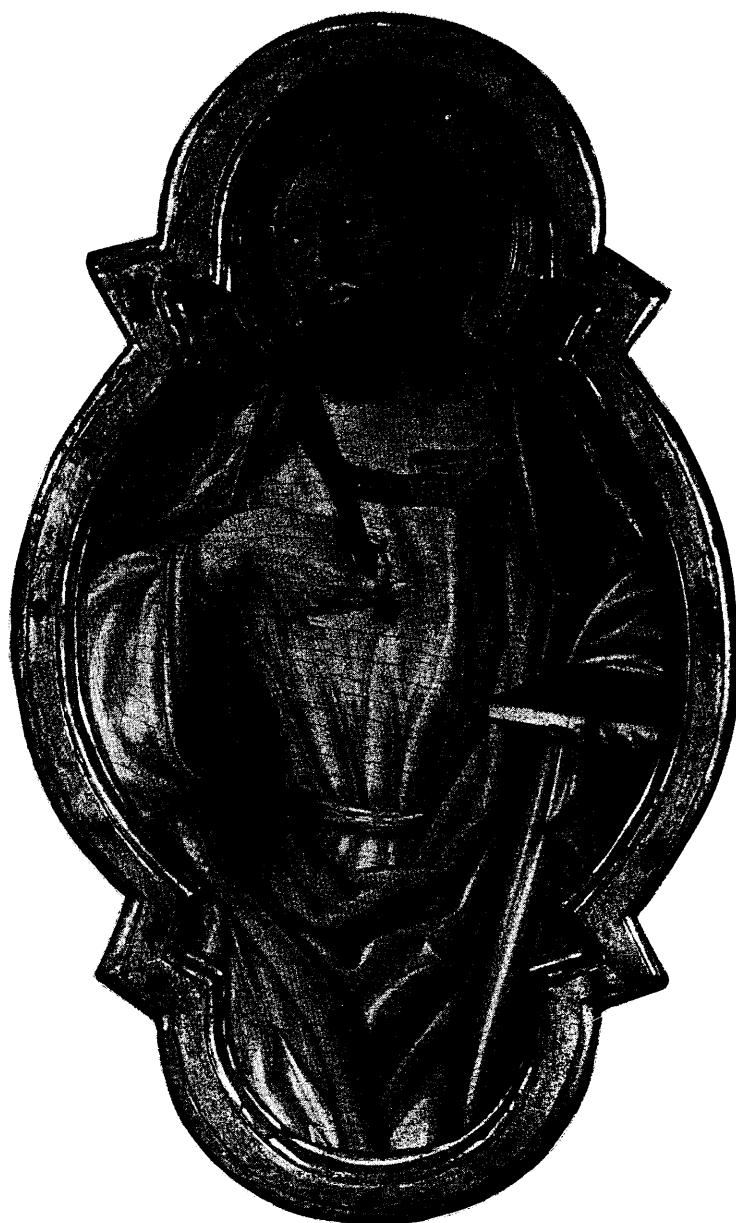
Dopo il saggio del Berenson che nel 1915 con un'indagine esemplare riportò alla luce la figura di Nicola di Maestro Antonio d'Ancona, ampliandone successivamente di qualche voce il catalogo nelle due edizioni del '32 e del '36 delle 'Pitture Italiane del Rinascimento', la conoscenza dell'artista ha segnato un progresso soprattutto per i contributi di Roberto Longhi e di Federico Zeri. Il primo (in 'Arte Veneta', 1947, I) chiariva decisamente il problema delle sue origini riconducendole all'ambiente squarcionesco padovano della « folle generazione del '30 » e mettendole in rapporto soprattutto con i modi di Giorgio Chulinovich con l'attribuire ad un suo momento giovanile intorno al '60 la 'Crocefissione' dell'Accademia di Venezia; restituiva poi ad un suo periodo appena più maturo la bellissima tavola n. 1448 del Museo di Berlino. Il secondo (in 'Paragone', 107, 1958) ha ricostruito ineccepibilmente la Pala Massimo integrandola con la lunetta del Museo di York e con la predella del Museo di Brooklyn.

Ritengo non sia inutile contributo alla conoscenza d'un artista della qualità di Nicola di Maestro Antonio, che fu senza dubbio fra i più significativi "creati" dello Squarcione, fiorendo in quello straordinario clima di accentuato irrealismo promosso dalla cultura padovana che ebbe modo di rafforzare qualche decennio dopo nelle Marche a contatto dei nuovi apporti crivelleschi, pubblicare questo bellissimo 'San Bartolomeo' sin qui inedito e che certamente gli appartiene. La tavola (cm. 67×40) ha le stesse dimensioni e la stessa originalissima forma di altri tre dipinti dell'artista anconitano che a suo tempo gli restituì il Berenson: e precisamente la 'Maddalena' e il 'San Francesco' (o piuttosto il 'Beato Giacomo della Marca'?) della Galleria dell'Università di Oxford e il 'San Pietro' della Collezione Parry a Higham Court. Quale fosse la funzione originale delle quattro formelle non è facile stabilire. Rodolfo Pallucchini, in alcune sue note al catalogo dello Zampetti della Mostra di capolavori delle Marche (in 'Arte Veneta', 1950, IV), avanzava l'ipotesi che le tre tavole rese note dal Berenson facessero parte d'uno stesso polittico scomposto e disperso insieme alla 'Pietà' di Jesi e al 'San Giovanni Battista' della collezione Walters, supponendo che le tre mezze figure di santi fossero state «adattate nel settecento entro curiose cornici romboidali». Che la loro sagoma bizzarra, anche se costituisce un *unicum*, sia invece originale non è da mettere in dubbio perché si segue chiaramente, e soprattutto nei due dipinti di Oxford, la punzonatura dell'oro che segue puntualmente le curve della cornice, né d'altra parte deve meravigliare una siffatta deformazione allungata della nota formula gotica della formella quadriloba in un artista dotato di temperamento stravagante come Nicola di Maestro Antonio. In quanto alla loro appartenenza allo stesso ipotetico complesso delle tavole di Jesi e

tavola 69 a

di Baltimora, essa mi pare assai difficilmente dimostrabile, sia per la differenza delle aureole, sia per considerazioni di carattere stilistico. Che le quattro formelle — il cui punto di vista decisamente di sott'in sù fa supporre fossero dipinte per esser viste dal basso — facessero parte di un grande polittico come elementi terminali può essere anche probabile ma non è forse del tutto convincente: non ritengo intanto che possano essere unite ad altri elementi dello stesso complesso sin qui noti e devo aggiungere che nel retro della tavola che qui pubblico, che è in perfetto stato di conservazione, nè nel suo margine inferiore, si nota alcun segno di chiodi o di intarsi o qualsiasi altro elemento di giuntura che ci aiuti a supporre che essa in origine fosse fissata ad un complesso di maggiori dimensioni. La destinazione originaria rimane quindi misteriosa nè convincerebbero le varie supposizioni che possono suggerirsi in proposito. Si può solo avanzare molto cautamente l'osservazione che la loro sagoma e la loro dimensione può fare supporre che le quattro tavole fossero inserite, più che in un polittico, in un insieme architettonico o in qualche partito ligneo la cui forma e funzione non è tuttavia possibile precisare.

Non vi è invece dubbio alcuno che questo 'San Bartolomeo', così come i tre Santi compagni, debba collocarsi in un momento assai avanzato dello svolgimento dell'artista e possa quindi datarsi, con convincente approssimazione, entro il nono decennio del Quattrocento: negli anni cioè di più intenso e proficuo contatto con le opere di Carlo Crivelli. Se è stato giustamente notato in opere tarde di Nicola di Maestro Antonio, come il Trittico d'Urbino, la Pala della Vaticana o la lunetta di Montefortino, un certo scadimento di qualità che va d'accordo con il restringersi del suo orizzonte culturale limitato ai due poli del Crivelli e di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, con risultati affini a quelli dei muranesi, si deve ammettere che l'intensità stilistica di questo San Bartolomeo e delle tavole compagne, ove l'antica genialità surreale dello squarcionismo si rinsangua a contatto della corrente crivellesca, che derivava dalla stessa fonte, e si rinnova per una intelligente comprensione dei modi del grande artista folignate, pone le quattro formelle in un momento validissimo del percorso di Nicola di Maestro Antonio, certamente anteriore al discendere della sua parabola inventiva.



69 a - Nicola di Maestro Antonio: 'San Bartolomeo'
Roma, coll. privata