LE ORIGINI DELLA PITTURA DEL QUATTROCENTO ATTORNO A ROMA

ARTINO V, della famiglia Colonna, eletto papa dal Concilio di Costanza e incoronato nel Duomo di Colonia il 21 novembre 1417, entra solennemente in Roma il 29 settembre 1420[1] ponendo di fatto termine allo Scisma d'Occidente, e chiudendo in modo definitivo il periodo della lontananza della Santa Sede dalla città apostolica. Oltre che per la storia politica, la data ha un'importanza capitale anche per la storia dell'arte. „ Urbem Romam adeo diruptam et „ vastam invenit, ut nulla civitatis facies in ea videretur ":[2] dilaniata dalle fazioni la città e immiserita per guerre, pestilenze e fame, scaduti i costumi, venuto meno ogni decoro edilizio, devastati gli antichi monumenti per toglierne materiali da esportare, o da impiegare nella costruzione e nella decorazione di nuove fabbriche, o addirittura per farne calce.[3] Il pontefice, volenteroso ed energico, si dà a risollevare i cittadini da tanta miseria, da tanto abbrutimento, e, senza por tempo in mezzo, mette anche mano al restauro degli edifici. „ Hanc ob rem civitas ipsa, „ eum non modo summum pontificem, verum etiam patriae parentem appellavit ".[4]

Ma l'opera del primo papa umanista non può limitarsi alla polizia dei costumi e al riattamento delle vie e delle case: nei lavori di ripristino e di rinnovamento egli vede la possibilità di assicurare alla capitale del mondo cristiano quell'antico grado di nobiltà che le era per il passato venuto anche dallo splendore artistico. Così con la bolla „ *Et si in cunctarum* " del 31 marzo 1425 ristabilisce l'ufficio dei *Magistri viarum* con vere e proprie funzioni di tutela del pubblico decoro,[5] e „ direttamente connesso con lo scavo e con la conservazione „ degli edifici antichi ".[6] Contemporaneamente riprende la tradizione dei remoti predecessori, la tradizione che già era stata di Bonifacio VIII, e chiama da fuori a lavorare i più grandi artisti del tempo. Si inizia così a Roma il periodo fecondo del Rinascimento, che, incoraggiato con non minor fervore dai papi che succedono a Martino V, produrrà in un'ascensione non interrotta monumenti mirabili: i maestri sono cercati nei più grandi centri artistici e indotti a recarsi a Roma, dove, pertanto, vengono a incontrarsi e a fondersi correnti diverse.[7]

* * *

Già nel suo fortunoso viaggio di ritorno in Italia, giunto a Brescia nel 1419 e trovatovi Gentile da Fabriano, che era colà fin dal 1414 a dipingere una cappella nell' antico Broletto per Pandolfo Malatesta,[8] lo invita a lavorare a Roma. Assicurandosi la cooperazione di questo maestro, fra i più singolari di quanti caratterizzano il fervido movimento della pittura italiana nel primo Rinascimento, Martino V acquista la sua prima grande benemerenza verso l' arte e verso la città.

Posto mano al restauro dei più insigni monumenti sacri ormai prossimi a completa rovina, il papa dedica le maggiori cure alla basilica di s. Giovanni in Laterano, forse anche per il ricordo di esservi stato canonico: rinnovato il pavimento[9] e il tetto, consolidata l' intera fabbrica, troviamo nel 1427[10] Gentile da Fabriano, giunto finalmente a Roma dopo molti anni dall' invito rivoltogli a Brescia, intento a decorarla con affreschi.

Nell' anno medesimo il pittore, che nel frattempo aveva certamente condotto a termine nella città altri lavori,[11] muore[12] e l' opera interrotta è ripresa — forse soltanto nel 1431, agl' inizi del tempestoso pontificato di Eugenio IV — e condotta a termine nel 1432 da un altro grande, il veronese Antonio Pisanello.[13]

Sulla parete della navata maggiore, dal lato di destra rispetto a chi entra e per una metà della sua lunghezza, vennero rappresentati i fatti della vita di s. Giovanni Battista; più in alto tra le finestre, a chiaroscuro, imagini di profeti, degli evangelisti e di altri apostoli, di dottori della Chiesa. Sembra per certo che Gentile abbia almeno eseguito alcune delle *Storie del Battista*, e quattro o cinque dei profeti a chiaroscuro.[14]

Nulla purtroppo è giunto sino a noi dell' opera dei due insigni pittori. Nonostante i danni dell' umidità,[15] le pitture nel secolo XVII erano ancora certamente conservate in modo tale da appagare il desiderio dei visitatori:[16] la distruzione avvenne nel radicale restauro compiuto dal Borromini per papa Innocenzo X, e terminato nell' anno 1650.[17] La perdita è veramente dolorosa per l' arte, e non una diffusa descrizione, non un ricordo grafico restano a compensarcene almeno in minima parte. Possiamo soltanto imaginare con rimpianto quale eleganza squisita, commista a un senso equilibrato di osservazione realistica, abbia potuto portare Gentile in quest' opera con la quale chiuse insieme la sua carriera artistica e la sua vita mortale, e come siasi trovato a suo agio il Pisanello — il più acuto osservatore delle forme e del movimento negli animali — ad esaltare i fasti del Precursore, come debba certamente essersi abbandonato alla gioia della viva ricerca naturalistica nel cantare sulla parete coi suoi colori la gloria del Santo che aveva condotto vita selvaggia tra le fiere nei deserti della Giudea, mentre predicava e battezzava, per preparare le vie del Signore.

Tra i disegni del Pisanello che formavano la maggior parte del Codice Vallardi e sono oggi conservati a Parigi, al Museo del Louvre, uno ve n'ha che deve richiamare la nostra attenzione. Si tratta di uno schizzo a penna molto sommario, e perciò anche non molto chiaro. Nella parte inferiore, separata da una riquadratura, s' intravvedono una cavalcata ed alcuni elementi paesistici: troppo poco per ricostruire una scena. Invece, nella parte più alta del foglio, è chiaramente identificabile, dalla canna crociata che ha nella destra, s. Giovanni Battista, in atto di predicare e attorniato, novello Orfeo, da fiere e da uccelli.[18]

Un secondo disegno del Pisanello a penna leggermente toccato di bistro, già nella raccolto His de la Salle e ora al Louvre, mostra un uomo in ginocchio colle

mani legate sul dorso, davanti al carnefice che si prepara a colpirlo: secondo ogni probabilità, ci tramanda lo schema della figurazione del martirio, che non doveva mancare nel ciclo degli affreschi lateranensi.[19]

Forse anche in qualche altro suo disegno, specie in quelli dove analizza con amorosa minuziosità forme del regno vegetale o studia — sicuramente dal vero o almeno su appunti presi davanti al modello vivo — una testina d'etiope, possiamo pensare che sia un minimo ricordo del lavoro preparatorio compiuto per la grande opera;[20] forse di questa fatica ci è rimasta traccia, non sicuramente identificabile, in qualcuno dei numerosi pregevoli schizzi nei quali con una bravura inimitabile sono colti animali in movimento. Dell'opera romana del Pisanello non ci rimane altro ormai.

Siamo alquanto più fortunati nei riguardi di Gentile. Se nulla ci resta dei dipinti del Laterano e delle altre opere ricordate dagli scrittori, per buona sorte da pochi anni è stato scoperto nella chiesa di s. Apollonia a Velletri, e identificato, un suo pregevole quadretto rappresentante la Madonna col Bambino:[21] che sia da attribuirsi al periodo romano, e per conseguenza all'ultimo anno della sua vita, non par dubbio, se poniamo mente alla stretta affinità stilistica coll'affresco del Duomo d'Orvieto (a. 1425) che precede da vicino l'arrivo del pittore a Roma, e alla provenienza del quadro da questa città, dov'era conservato nella chiesa dei ss. Cosma e Damiano.

Quest'ultima opera, in ordine cronologico, che rimane dell'attività artistica del grande pittore fabrianese, trovasi ora a Velletri, nel Museo Capitolare della Cattedrale.

Se il lungo ritardo frapposto, per necessità di cose, da papa Martino V alla venuta in Roma dopo che a Brescia si è incontrato con Gentile da Fabriano e si è assicurato il concorso dell'opera sua, induce probabilmente il pittore ad accettare altri impegni e ne ritarda l'arrivo a Roma fino al 1426 o al 1427,[22] frattanto noi troviamo in Roma all'opera — credibilmente già nel 1421, per invito dello stesso pontefice — un altro sommo pittore di quell'età, Masolino da Panicale. Della sua permanenza in Roma restano sufficienti ricordi negli avanzi dell'altare eseguito per la basilica di s. Maria Maggiore,[23] nonchè negli affreschi della cappella di s. Caterina in s. Clemente, a meno che non si voglia pensare per questi ultimi ad una seconda venuta in Roma, che il Maestro avrebbe potuto effettuare dopo il 1428, e, in ogni modo, non oltre il 1431.[24]

Dell'altare eseguito per s. Maria Maggiore restano due tavole ora nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (sala XV, nn. 7 e 10), rappresentanti l'*Assunzione della Vergine* e la *Fondazione di s. Maria Maggiore*;[25] dubbiosa invece rimane la provenienza dallo stesso altare, e insieme l'attribuzione a Masolino, di due tavolette della pinacoteca vaticana (nn. 138 e 139), la *Crocifissione* e il *Transito della Vergine*.[26]

Gli affreschi di S. Clemente, pur così come li hanno ridotti l'ingiuria del tempo e l'onta dei restauri, rimangono sempre oggi per noi il più insigne documento dello spirito rinnovatore portato a Roma dai grandi pittori che giungono da fuori ad iniziarvi il Rinascimento.[27]

Se alla sicura attribuzione a Masolino di queste opere superstiti non si è giunti che lentamente, e a traverso incertezze ed errori, dobbiamo, a voler essere giusti, riconoscere che l'errore iniziale di Giorgio Vasari[28] nasconde peraltro un fondamento di verità che oggi ci è dato accertare. Prima che giunga a Roma il Pisanello a proseguire l'opera interrotta della basilica lateranense, morto Gentile, alla successione di

questo forse lo stesso Martino V chiama il grande rinnovatore, il dominatore della pittura italiana nella prima metà del secolo XV, Masaccio, quello al cui esempio tutti coloro che si sono in appresso dedicati alla pittura, persino il „ divinissimo " Michelangelo, hanno cercato di „ apprendere i precetti e le regole del far bene ".[29] Masaccio, interrotti gli affreschi del Carmine, lascia nel 1429 Firenze, e viene a Roma dov' è sopraggiunto dalla morte:[30] della sua attività romana — se pure ha avuto il tempo di lavorare — nulla ci è rimasto, neppure il ricordo: dopo che la critica gli ha tolto gli affreschi di S. Clemente e la tavola di S. Maria Maggiore, dopo che la totale distruzione ci impedisce di constatare se nella basilica lateranense, dopo Gentile e prima di Pisanello, qualche tratto delle storie del Battista sia stato eseguito da Masaccio, neppure sappiamo che pensare delle „ molte tavole " dipinte a tempera, le quali già il Vasari ci dice che „ ne' travagli di Roma si sono tutte o perse o smar„ rite ".[31]

***

Se l' incerto racconto del Vasari scambia troppo spesso Masolino con Masaccio ed accomuna Gentile al Pisanello, non dobbiamo farne gran carico al pittore e biografo aretino. Comuni vicende della vita confondono effettivamente insieme a due a due questi maestri,[32] e tra il fabrianese e il pittore di Verona, non meno che tra i due autori della cappella Brancacci, sono affinità d' arte così intime, da giustificare i dubbi e le inesattezze di chi, trascorso appena poco più di un secolo, aveva la capacità e la possibilità di appurare il vero. Ma addirittura fra tutti e quattro gli artisti, e non meno fra essi ed alcuni altri, sono somiglianze e aspirazioni comuni che ne caratterizzano lo spirito anelante al nuovo, in sovrapposizione al fondo della diversa educazione da ciascuno ricevuta inizialmente.[33] E — ciò che per noi ha soprattutto importanza — una tale trasformazione unificatrice avviene in regioni tra loro assai distanti.

Agitandosi le nuove idealità rinnovatrici dell' arte, tutti i maestri più grandi, ed altri minori con essi, si sono trovati quasi in una necessità imprescindibile di perseguire insieme le caratteristiche comuni di un indirizzo artistico, al quale si riconoscevano volentieri i requisiti della massima eccellenza.

Indagando il carattere, i limiti, il significato di questo grandioso fenomeno, potremo dunque spiegarci abbastanza facilmente, per esempio, come Gentile da Fabriano e Antonio Pisanello abbiano, in modo davvero notevolissimo, qualità d'arte comuni — tanto comuni da legittimare perfettamente esse sole la confusione delle due biografie[34] — nonostante il grande spazio frapposto in mezzo ai loro luoghi di nascita ed agli ambienti artistici nei quali si venne formando la loro educazione.

Non è da sorprendersi quindi se, per comprendere con chiarezza le caratteristiche del movimento artistico secondario, ma oltremodo interessante, prodottosi nel territorio circostante a Roma sotto il pontificato di Martino V e dei suoi immediati successori, occorre aver chiara la visione di questo generalizzarsi ed estendersi dei rapporti tra artisti e scuole, anche al di là di ogni barriera nazionale.[35]

È una solidarietà nuova, non troppo dissimile, quanto alla rapida estensione, da quella già verificatasi nei tempi migliori dell' imitazione bizantina, ma assai più benefica per il divenire dell' arte, in quanto — lungi dal vincolare a schemi obbligatori le energie individuali e i valori tradizionali dei vari paesi — ne favorisce il libero espandersi, poichè non tende alla stabilizzazione di una maniera immutabile, ma ha in sè i germi di trasformazioni ed adattamenti continui.

In questo fenomeno è uno degli aspetti più caratteristici del Rinascimento, una delle cause che ne affrettano la più completa maturità. Le correnti d' arte s' agitano e s' incontrano a traverso le varie regioni d' Italia, mentre scambi attivi s' iniziano anche da un paese all' altro, superando le frontiere naturali meglio determinate; lo spirito degli artisti si apre ad ogni novità e ormai è insofferente così dei vincoli della tradizione come degli impedimenti di qualunque coazione esterna; si afferma saldo il convincimento che l' arte deve risolversi in un fine di espressione, in un' opera divulgativa di bellezza, e non essere la schematica figurazione di un racconto obiettivo che istruisca o edifichi altrui. Più che discendere da un immediato e ben determinato maestro, sembra che ora ciascun artista cerchi quasi di obliare gl' insegnamenti avuti e di sottrarsi alla corrente della tradizione, per accedere a quel magnifico movimento che — diffondendosi in tutta Europa, se pur non anche in altri continenti[36] — libera l' arte dai vecchi manierismi e dal culto per forme ormai prive d' ogni significazione di bellezza, a quel movimento che è insieme francese e fiammingo, tedesco e italiano, poichè ogni paese vi contribuisce con uno schietto patrimonio di idee, che generosamente mutua, partecipando poi a sua volta, in compenso, al ricco e rinnovato tesoro comune.

Il problema che si riferisce all' origine e all' essenza dell' arte del Quattrocento ha in grandissima parte la sua soluzione nell' analisi del processo di rapida assimilazione degli elementi espressivi importati dal di fuori, del loro compenetrarsi — relativamente facile — con quanto costituiva la base, non più sufficiente, delle nostre tradizioni e delle nostre consuetudini artistiche.

Il nostro radioso Rinascimento è periodo storico che bisogna saper studiare e comprendere con la mente liberata da ogni pregiudizio circa limitazioni cronologiche aventi un valore puramente didattico, mnemonico. È periodo che s' inizia assai per tempo, e che, con il raggiungimento della maturità piena, non si esaurisce in una decadenza sterile, ma si continua naturalmente in una nuova affannosa ricerca di forme e di mezzi espressivi.

In un primo momento, al quale può darsi il nome di rinascita romanica, rifiorisce l' arte per la coscienza delle nostri origini, per il culto della forma attraverso gli esemplari tramandati dagli artisti di Roma antica: è lo spirito della razza che si ritrova, si riconosce, si esalta nella tradizione del passato, rivissuta appassionatamente per l' affinarsi della sensibilità artistica. Così abbiamo l' arte dei Cosmati, di Nicola d' Apulia, di Arnolfo, di Pietro Cavallini, di Giotto; l'arte dello *Stil nuovo* di Dante.

Questo primo momento trova il suo naturale esito, la sua completa affermazione nella più cosciente maturità raggiunta attraverso lo studio metodico che permette di fare opera d' integrazione di tutti gli sparsi elementi espressivi del passato, nessuno disdegnandone, e di avviare l' arte alla più trionfante compiutezza della forma, alla più sicura facilità dello stile, alla più perfetta padronanza di ogni mezzo tecnico. È un terzo momento: la rinascita umanistica. Non si contempla più passivamente l' antichità classica e non si è più paghi di esserne gli spontanei continuatori; ma s' indaga, si fruga, si notomizza per sorprendere il segreto di valori espressivi che si vogliono far rivivere. Rinnovamento davvero decisivo, che tronca tutte le incertezze proprie delle età di transizione, e dà al mondo l'arte somma di Masaccio e di Jacopo della Quercia, del Brunelleschi e del Ghiberti, di Paolo Uccello e di Filippo Lippi, di Leon Battista Alberti, di Donatello, di Piero della Francesca, del Mantegna.

Ma questa piena maturità è impossibile comprendere, come è impossibile penetrare la vera intima essenza del Rinascimento tutto intero, come è impossibile interpretare appieno l' arte di taluna delle sue figure rappresentative, senza un attento studio delle correnti migratorie, più particolarmente caratteristiche per l'arte del primo Quattrocento, correnti che dànno l' impronta più profonda al secondo momento, alla rinascita gotica.

Attribuendogli un significato convenzionale e sintetico preciso, quest'appellativo di gotico, oltre che assai comodo, può insieme risultare compiutamente esatto per definire in Italia uno dei più complessi e caratteristici fenomeni della sua storia artistica. Per rinascita gotica bisogna dunque nell' arte e nella cultura italiana intendere quel momento in cui — in aggiunta meglio che in opposizione alla rinascita romanica — allignano vitalmente sul nostro suolo elementi d' arte che provengono da altri paesi, dove, alla lor volta, prospereranno e daranno frutto germogli provenienti dal tronco della nostra espressione nazionale. La società contemporanea, fatta più gentile e più colta, è assetata di arte, e l' arte, non più costretta nei chiostri, riunisce tutti i paesi di civiltà più progredita come in una solidarietà nuova. Allargandosi l' orizzonte dell' attività artistica, l' inspirazione vaga libera per lo spazio accresciuto a dismisura, e non si logora in una ripetizione, che è degenerazione manieristica, di forme e di modi del passato.

Ciò che s' importa dai paesi stranieri è qualche cosa che anche per noi ha un valore attuale ben vivo, perchè è frutto di attività spirituali contemporanee, più o meno affini a quelle che si agitano tra noi. E questa viva materia d' arte, appunto perchè viva, non stenta ad acclimatarsi sul nostro suolo: non s' impongono ai nostri artisti elementi figurativi insofferenti di modificazione, ma si determina in essi una rinnovata coscienza, per la quale vengono ad acquistare la capacità di trarre dall' arguta osservazione della vita argomento ad una rinnovata dignità della loro arte. Gli artisti di ciascun paese sentono con più immediata sincerità — liberi dal peso di una tradizione che loro non appartiene — quello che v'è di caduco nell'espressione artistica importata, e così, a tutto beneficio di questa, compiono una preziosa opera di selezione, sfrondandola degli elementi meno vitali. L' arte ringiovanisce in Europa per questo fervido lavoro collettivo di assimilazione e di controllo, e per conseguenza, necessariamente, viene ad assumere un aspetto abbastanza comune nonostante la diversità dei paesi in cui si produce.

È una corrente che rivela e comunica il gusto delle corti eleganti e raffinate d' oltralpe e le esigenze di coltura della società laica che si viene formando, è un movimento il quale ha il grande merito di mostrare come non tutto il mondo rappresentativo del bello si esaurisca nelle forme risorte dall' appassionato culto per la tradizione patria. Si rinnova così l' ornamentazione e il costume, e si impara a considerare con acume creativo la natura, fonte di inspirazioni che non s' esaurisce.

Gioverà avvertire come questi tre momenti, lungi dall'essere separabili per mezzo di fissi termini cronologici, si compenetrano e si sovrappongono con le loro particolari caratteristiche, e non di rado si devono riconoscere confusi in un medesimo artista. Con questa intesa, possiamo dire che tutti i grandi pittori i quali abbiamo veduto operare a Roma nel giro di un decennio — più o meno direttamente, più o meno palesemente — debbono qualcuna delle loro caratteristiche a questo diffuso fenomeno.

Il movimento internazionale dell' arte, rispetto a noi, è caratterizzato dagli scambi con i paesi settentrionali, e quindi non deve sembrare arbitrio se lo definiamo rinascita gotica.

Le origini prime ne sono appunto palesi, del resto, proprio nelle architetture dei Cistercensi trapiantate in Italia, e nelle trasformazioni che rapidamente imprimono all' organismo costruttivo e alla decorazione degli edifici romanici.

Dopo l' architettura e la scultura gotica, esercita in Italia il suo influsso la pittura ultramontana. Il goticismo architettonico affretta la maturità della nostra scultura, chiamata, con Giovanni Pisano, ad una più frequente e diffusa opera di ornamentazione, e, insieme, determina le forme più aggraziate delle nostre oreficerie, dei lavori in ferro battuto, degli intagli in legno. I caratteri gotici stessi, con la loro eleganza lapidaria, si diffondono, si popolarizzano, e, oltre che alla normale funzione epigrafica, finiscono per adempierne a un' altra, di ornamentazione, non meno nei manoscritti e nei dipinti che negli edifici.

Da noi nella pittura le prime timide affermazioni della rinascita gotica sono già visibilissime all' inizio del secolo XIV, e non è troppo arduo trovarne traccia anche alla fine del Duecento. Gli elementi quadrati — e più comunemente rettangolari — delle tavole dipinte romaniche si vanno trasformando: il quadro si differenzia in parti separate che emulano il movimento ascensionale delle costruzioni gotiche, e che si complicano nei contorni con un andamento mistilineo o una divisione in lobi; le cornici si caricano di colonnine, di foglie rampanti, di cuspidi. A questo trasformato organismo formale, esteriore del dipinto corrisponde il rinnovamento vero e proprio dell' arte pittorica, così per quanto si riferisce all' iconografia come — ciò che più interessa — per quanto si attiene allo stile. Si fanno sempre più ricche e più frequenti nelle pitture senesi e poi in quelle fiorentine — mentre insensibilmente le tradizioni delle due scuole si vanno trasformando e anche accostando — le vesti vagamente fiorate in oro, si illeggiadriscono le sacre figure in una eleganza più propria delle corti terrene, si esteriorizza il segno in un puro linearismo calligrafico, che più tardi a sua volta degenererà in maniera.

Ma prima che la rinascita gotica si affermi in Italia vittoriosa e feconda nella pittura con elementi ben diretti e visibili, prima che giunga al suo culmine coi grandi maestri della prima metà del Quattrocento, lungo e difficile è il cammino, segnato via via da nuovi scambi di artisti e di elementi d'arte nei due sensi, attraverso le frontiere.

A proposito di questo movimento gotico si può legittimamente parlare di verismo, in quanto nella rappresentazione del mondo reale — vita contemporanea e natura — si cerca il mezzo più sollecito e diretto per affrancarsi da ogni manierismo, per liberarsi da ogni resto di tradizione o di superstizione medioevale. È l' arte figurativa che si va facendo laica, con procedimento non molto dissimile da quello pel quale l' enciclopedia neo-latina ha già soppiantato le somme della scolastica, la cavalleria ha trionfato dell' organizzazione claustrale.

Con fedeltà da cronisti i pittori di tutta Europa si compiacciono di raffigurare i ricchi costumi del tempo, le abitudini cavalleresche e gentili delle corti contemporanee, e non di rado è nei dipinti il riflesso della semplice vita domestica. Si forma così una pittura di genere, umoristica, e talora — per inesperienza, o per scarso senso della misura — addirittura caricaturale; il ritratto umano è ripreso con amore dai modelli viventi, e persino le più modeste forme dei regni animale e vegetale sono studiate sulla fauna e sulla flora del luogo, senza più alcun vincolo con i tipi forniti dalla tradizione. Non è un anacronismo porre nelle rappresentazioni sacre i costumi contemporanei: è una prova della rinnovata e più libera coscienza degli artisti. Si abbandona tutto un mondo di imagini che per convenzione si dicevano belle e pie, e l' opera si anima con una grazia nuova che

l' artista ricerca nell' esperienza della sua propria sensibilità personale. Viaggiano con frequenza una volta inusitata gli artisti, e viaggiano le opere d' arte, e al gusto, fattosi comune oltre gli ostacoli dello spazio, finisce per corrispondere uno stile pressochè comune nei vari paesi che partecipano al mirabile movimento. Così le affinità fra opere di autori differenti vanno giustamente spiegate meglio come qualche cosa „ di congenere di cui è pervasa l' arte di un dato tempo e in „ date regioni, che non per una determinata relazione fra maestro e scolaro ".[37]

Così ugualmente è difficile e vana, quando non sia addirittura fonte di errore, la ricerca della prova che un dato pittore o che l' inspirazione di una determinata opera è d' importazione diretta da un paese straniero: per l' appunto questo movimento, poichè sopprime ogni barriera al libero espandersi della vitalità artistica, rende possibili avvicinamenti e comunanze d' idee dapprima non sospettabili.[38]

Spirito gotico nell' arte, nella pittura soprattutto, non vuol dunque dire derivazione immediata da opere venute d' oltralpe, ma novità di concezione resa possibile da una più grande libertà dello spirito, non più vincolato dalla preoccupazione di maniere e di manierismi del passato, in grazia di quel movimento di rivolta, laico e veristico, che accomuna il gusto di tutti i paesi civili.

Ecco pertanto nei dipinti nuovi i visi sorridenti che hanno sicura somiglianza con persone reali, ecco le ricche vesti di foggia accuratamente contemporanea[39] — importate non di rado anch' esse con dispendio da paesi stranieri — che i pittori rendono nelle pieghe con un preziosismo calligrafico lontano da ogni canone di precedenti tradizioni, ecco gli animali studiati con acuta penetrazione naturalistica, ecco i fiori diffusi a smaltare fondi campestri e raffigurati con amorosa intelligente minuziosità, ecco le scene inspirate — anche quando l' argomento ne è più lontano — dalla raffinata vita delle corti.

Nasce il realismo nell' arte e s' afferma non meno in Italia che in Francia, o in Fiandra, o altrove: ciò che importa — perchè infonde negli artisti uno spirito nuovo, nell' arte il soffio d' un originalità rara — si è che avvenga fra i vari paesi uno scambio di opere e di idee che risulterà fecondo per tutti. Il movimento internazionale della pittura gotica consiste appunto in questo scambio, verificatosi nelle condizioni di tempo e di luogo più sopra enunciate.

Così, giunto questo movimento al suo più completo sviluppo, Gentile mostra tanto vivo il sentimento della leggiadria femminile[40] e popola di costumi contemporanei il quadro dell' *Adorazione dei Magi*[41] e la predella dello stesso, e a Venezia dipinge un terribile uragano con ogni particolare più veristico;[42] così il Pisanello adopera ogni cura più paziente nei suoi studi di costumi e di animali[43] e riempie di fiere il quadro della *Visione di S. Eustachio*. Non diversamente, Masolino riproduce al Carmine una modesta piazza di Firenze,[44] e si sforza di dare finalmente nelle sue figure architettoniche il senso della profondità;[45] così anche a Castiglione d' Olona, negli affreschi del Battistero, e a Roma, in S. Clemente, riempie di costumi e di prospettive le scene,[46] e nella tavola della *Fondazione di s. Maria Maggiore*, mentre interpreta con tutta libertà la pia leggenda tradizionale,[47] introduce forse il ritratto del papa contemporaneo,[48] insieme con un tentativo di rappresentazione panoramica dal vero.[49]

***

Nel secolo XIV, con la diffusione dell' arte giottesca, e con Altichiero da Zevio e con Avanzo,[50] Verona comincia a mettersi decisamente alla testa del movimento

pittorico nell'Italia settentrionale, annettendosi come centro dipendente Padova, e irradiando questa sua luce verso mezzogiorno, lungo le coste dell'Adriatico fin entro le Marche, e più giù ancora.

La privilegiata posizione geografica di questa città, allo sbocco nella pianura della valle dell'Adige e della strada del Brennero, le permette di esercitare — e con ben maggiore importanza — questa funzione diffusiva anche nel primo trentennio del secolo seguente, del Quattrocento.

Già nei seguaci di Altichiero e di Avanzo eransi rivelate numerose, ed eransi accentuate, le forme di derivazione gotica; già Tommaso da Modena, dopo aver diffuso in Boemia il vivo fiore dell'arte nostra del Trecento, fin dal 1352 aveva, negli affreschi della sala capitolare dei Domenicani presso S. Nicolò in Treviso, dimostrato di avere a sua volta assimilato oltralpe modi propri di tradizioni straniere;[51] già a Venezia con Niccolò di Pietro, e con altri sul suo esempio, l'arte tendeva ad assimilare elementi gotici che dovevano scioglierla dalla sterile imitazione bizantina;[52] già da Venezia — con maggior facilità dopo l'annessione avvenuta nel 1405 — si diffondeva a Verona il gusto dell'ornamentazione architettonica gotica.

A Verona giungevano con facilità dal settentrione i libri miniati, veicoli di motivi iconografici e di spunti stilistici della nuova gentile arte naturalistica, riflesso a sua volta dello spirito più mite dei tempi e della graziosa vita di corte, e insieme giungevano anche opere artistiche di maggior mole, ed artisti, recanti dalla Germania i modi delle scuole renana e colonese soprattutto, ma anche della pittura di Borgogna e di Fiandra. Ma, contemporaneamente, ne movevano artisti che portavano i riflessi dell'arte nostra nei paesi tedeschi. Scambi fecondi avvenivano così lungo la via dell'Adige e del Brennero.[53]

Derivato direttamente da Altichiero, Stefano da Zevio[54] diviene per necessità uno dei maggiori strumenti del movimento cui ho accennato.

Ma più ad occidente, in Lombardia, avviene contemporaneamente qualche cosa di molto analogo. Un movimento s'insinua per la valle del Ticino e attraverso la Svizzera, favorito dai lavori del duomo di Milano, grande emporio degli scambi internazionali dell'arte fra l'Italia e il mondo gotico.[55] Nell'opera sua Michelino da Besozzo ci si rivela tutto pervaso da questo spirito dell'arte internazionale, che si espande proficuamente anche sulla via di Venezia.

Se poi ci spingiamo, lungo la linea segnata dai termini naturali dell'Italia, ancora alquanto a occidente, dal lato della frontiera del Piemonte verso la Francia, possiamo osservare una invasione analoga, dovuta alle medesime cause e ai medesimi fattori, e che ugualmente si manifesta nella scelta dei soggetti, nell'iconografia, nello stile, nello spirito realistico che tutto pervade.

Nel castello di Manta, in quel di Saluzzo, sono notevoli le pitture a fresco del primo trentennio del secolo XV, di carattere aulico e cavalleresco, direttamente inspirate da modelli francesi — forse da miniature — nell'intonazione dello stile e nelle particolarità iconografiche dei costumi e delle scene di genere.[56] E in altri luoghi del Piemonte, e anche in Liguria, sono ancora avanzi pittorici che ci confermano l'estensione del movimento dell'arte di carattere gotico proveniente dalla Francia.[57] Anche qui, analogamente alle correnti che varcano le Alpi della Lombardia e del Veneto, meglio che di influssi francesi in Italia, devesi parlare piuttosto di „ reciproca compenetrazione dell'Italia e della Francia " nello sviluppo delle arti figurative alla fine del XIV e agli inizi del XV secolo.[58]

A parte poi la nazionalità originaria, bisogna anche riflettere che l'artista, italiano o straniero, il quale emigra per lavorare oltralpe, non è soltanto uno strumento di diffusione dell'arte del suo paese, ma eziandio riporta in questo, quando ritorna, le visioni del movimento parallelo al quale ha partecipato: a proposito della diffusione dell'arte da paese a paese nei primi del Quattrocento, non è mai esatto parlare d'influssi di un paese sopra un'altro, bensì sempre di reciproci scambi.

Tra Italia e Francia la consuetudine di questi scambi aveva ormai del resto una tradizione non più recentissima. Già nel 1298 Filippo il Bello re di Francia inviava alla corte di papa Bonifacio VIII il pittore Stefano d'Auxerre, il quale al suo ritorno in patria portava seco da Roma tre mosaicisti,[59] e lungo il secolo XIV la permanenza dei papi in Avignone creava colà un possente centro d'irradiazione dell'arte italiana.[60]

Pittori francesi dalla fine del secolo XIV scendono numerosi a lavorare in Italia, ed elementi d'arte e di costume si mutuano fra i due paesi coll'intensificarsi degli scambi nelle due direzioni; particolarmente intensa, oltre quella diretta al Piemonte, è anche la corrente volta verso la Lombardia, e si forma così la tradizione dell'„ ouvraige de Lombardie ", col quale titolo si caratterizzano opere ibride di compromesso tra l'arte francese e la lombarda, soprattutto miniature, opere favorite dal duca di Berry agli inizi del secolo XV e dovute per lo più ad autori francesi, con motivi lombardi nell'architettura e nel colore.[61]

Tra il 1443 e il 1447 un'artista primitivo francese veramente grande, Jean Fouquet, fa un viaggio in Italia, e a Roma dipinge il ritratto di papa Eugenio IV in compagnia di due dignitari, già conservato nella chiesa di s. Maria sopra Minerva, ed ora disperso:[62] un acuto studioso, nel constatare quanto si è detto del Fouquet, partecipe così dell'arte del Pisanello, come dei Van Eyck, giunge a concludere che „ Ce qu'on appelle l'art flamand est encore, au milieu du XV siecle, „ une formule internationale aussi bien employée par les Van Eyck, Roger de la „ Pasture, Memling, Fouquet, Charton, Nicolas, Froment, que par certains ita- „ liens ".[63] Una relativa identità di costumi, di condizioni sociali, di mode e di gusti di tutta una generazione, al di sopra di ogni confine geografico, facilita e accelera questi scambi: „ Les peintres firent des plis cassés, tout aussi bien à Paris „ et à Cologne qu'à Burges parce que leurs contemporains s'habillaient pareille- „ ment d'etoffes lourdes et de brocards ".[64]

Finalmente, viene a Roma nell'anno santo, per il giubileo del 1450, Ruggiero van der Weyden, e nel suo viaggio visita Firenze e Ferrara, e probabilmente anche Venezia.[65] A Roma, nella basilica lateranense, ammira gli affreschi di Gentile da Fabriano, che proclama il miglior pittore d'Italia:[66] la testimonianza di questa lode ha per noi un profondo significato, in quanto ci dimostra come il sommo pittore fiammingo abbia trovato in quei dipinti evidenti punti di contatto con le proprie qualità artistiche.[67] La miglior conferma del valore e dell'estensione del movimento che affratella in tutta Europa artisti e ideali d'arte c'è data dal compiacimento che van der Weyden prova a Roma al Laterano quasi riconoscendo una certa aria di famiglia nell'opera di Gentile, e (oltre che dall'opera del Facio[68] in cui sono ricordati Joannes Gallicus e Rogerius Gallicus accanto a Gentile e al Pisanello, soli fra i pittori della sua età) ci è ripetuta dalla menzione che di Giovanni van Eyck e di Ruggiero fa il

Filarete nel suo *Trattato dell'arte*,[69] nonchè dall' elogio in cui Giovanni Santi[70] associa i due nomi a quelli dei più grandi pittori del Quattrocento italiano:

A Brugia fu fra glialtri piu lodati
El gran Jannes: el discepul Rugiero
Cum tanti di excellentia chiar dotati

Ne la cui arte et alto magistero
Di colorir son stati si excellenti
Che han superato molte uolte el uero.

* * *

Più ad oriente dei luoghi fin qui passati in rassegna il fenomeno si ripete con i medesimi caratteri: iniziatosi forse con alquanto ritardo, perdura più a lungo, ed è ancora osservabile nei primi tre decenni del secolo XVI, in opere non di rado assai rozze.

Mentre l' arte veneta, dalla pianura friulana, dove si afferma con la spontaneità di modi popolari, cerca di insinuarsi a ritroso delle correnti dei fiumi, per risalire fino alla cerchia delle Alpi, contemporanee infiltrazioni discendono da settentrione e diffondono per la valle dell' Isonzo forme proprie di paesi tedeschi, provenienti dal Salisburghese e dalla Carinzia. Basti ricordare le pitture a fresco, raffiguranti le *Storie della Vergine*, nel presbiterio della chiesa di s. Giusto a Koseč presso Drezenca (alto Isonzo) (fig. 1), quelle nella chiesa di s. Brizio presso Volarje, quelle già esistenti nella chiesa di s. Daniele presso Volzana[71] e quelle che oggi a mala pena s'intravvedono, lì presso, nella chiesa di s. Ulrico di Tolmino, le altre in s. Martino ad Auzza, e, continuando a procedere verso mezzogiorno, quelle che decorano la cappella di s. Acazio presso Prilesje (riva destra dell' Isonzo, di fronte a Plava).

Nella direzione meridionale il grosso del movimento sembra arrestarsi a Gorizia (affreschi nella sacrestia del Duomo), mentre ne troviamo ancora traccie ben palesi nelle valli laterali confluenti dell' Idria (affresco all' esterno della chiesa di s. Canziano a Reka) e del Vippacco (affreschi in S. Michele, sopra Ossegliano), e nella valle divergente del Natisone, che dalla via dell' Isonzo si diparte presso Caporetto con un breve valico pianeggiante oltremodo facile (Cividale, affreschi nella chiesa di s. Biagio). Nè deve tacersi che caratteri tedescheggianti contribuiscono a determinare l' aspetto peculiare dei rari affreschi istriani dell' estremo Quattrocento e del primissimo Cinquecento.

Va in fine anche notato che, dalla valle dell' Adige procedendo verso oriente, prima ancora di giungere all' Isonzo, si ha un' altra conferma della penetrazione in Italia, durante il Rinascimento, dell' arte tedesca — sebbene in misura più attenuata, e perciò in modo meno evidente — lungo la via del così detto Canale del Ferro, cioè della vallata del Fella da Pontebba alla confluenza nel Tagliamento, con visibile irradiazione nelle opere dei pittori della Carnia.

Anche qui, come lungo l'Adige e il Ticino e l' Isonzo, dalla corrente del fiume è secondata l' introduzione nei due sensi degli elementi stranieri. Quelli discesi dal settentrione fra noi contribuiscono a determinare nuovi aspetti nella grande arte italiana, senza per questo falsarne menomamente lo schietto carattere nazionale.

Nelle zone di confine, dove due razze diverse, e più di due talora, si fronteggiano e si mescolano a traverso linee mal definibili, i fiumi non hanno mai

una funzione di ostacolo e di separazione, ma favoriscono lungo il loro corso l'ascesa e la discesa di elementi etnici caratteristici, che poi si depositano sopra l'una e l'altra riva. Ciò si osserva nella distribuzione dei dialetti, [72] e va notato anche per le arti figurative, nelle quali l'espressione eterna ed universale si adombra parimente, e si sovraccarica di particolari obiettivi che parlano di una patria geograficamente ben determinabile.

Le vie di comunicazione fra i vari paesi dell'Europa sono dunque tutte in ambo i sensi percorse da vivaci e feconde correnti d'arte: forme e modi caratterizzanti paesi stranieri penetrano a rinnovare la coscienza artistica nazionale, senza permanervi come un peso morto, bensì determinando un'efficace emulazione, risvegliando energie che riusciranno a mettersi per una strada propria, lungi da ogni servile e sterile imitazione.

***

È ora necessario vedere brevemente come, e per qual via, abbiano partecipato coll'arte loro a questo rinnovamento gotico i grandi pittori che abbiamo visto a Roma all'opera attorno al pontificato di Martino V.

Nella formazione della personalità artistica di Gentile da Fabriano concorrono elementi svariati, il cui avvicinamento è quanto mai significativo per la comprensione del carattere e degli ideali del tempo.

Attraverso gli operosi seguaci delle Romagne, l'esempio di Giotto doveva indubbiamente avere ancora qualche vitalità e qualche dominio nelle Marche alla fine del Trecento e nei primi del secolo successivo, [73] mentre dal Veneto [74] — soprattutto da Verona e da Padova — lungo il litorale dell'Adriatico dilagavano, già si è visto, forme nuove ed eleganti, nelle quali innovatori geniali avevano fissato, consacrandole italiane, tipiche derivazioni dell'arte d'oltralpe, diffuse nell'Italia settentrionale mediante migrazioni di artisti ed importazioni d'opere. Ma in questo ambiente nel quale ha la sua prima formazione il genio artistico di Gentile da Fabriano, la tradizione dei più celebrati centri artistici, di Firenze e di Siena — fatta già maniera, ma ormai anche pronta a riplasmarsi in un vitale rinnovamento — ancora ha il predominio. E sul fondo di questa tradizione egli viene educato soprattutto attraverso l'opera (non sappiamo se anche attraverso l'ammaestramento diretto) di Allegretto Nuzi, [75] pittore fabrianese che visse fino all'anno 1373, forse fu a Firenze, e, meno probabilmente, anche a Venezia. A questo primo artista veramente notevole delle Marche attingono soprattutto Lorenzo da Sanseverino nato nel 1374, e Gentile forse anche egli nato non più in tempo per esserne diretto scolaro; per lui si rinnova la pittura, in tutti i più importanti centri artistici delle Marche: a Fabriano, a Camerino, a Sanseverino, a Recanati. [76]

In Allegretto Nuzi è un contemperamento facile, fatto quasi spontaneità nuova, dell'arte di Siena in cui sono ancora sì vive le forme di Simone Martini e dei Lorenzetti, e dell'arte dei fiorentini, sui quali ancora domina l'esempio di Giotto: specialmente dell'Orcagna, ma, più ancora, di Bernardo Daddi. Il quale ultimo, si noti bene, già rappresenta di per sè a Firenze un compromesso fra le tradizioni locali e l'arte di Siena. [77] Insomma, l'arte senese è più accettabile perchè ha in sè gli elementi di una più facile divulgabilità, e anche a Firenze viene meglio imitato quel pittore che si è fatto sull'esempio di Siena. Contemperati con elementi locali, modificati alla lor volta da quelle infiltrazioni che dal Veneto già si facevano sentire, Allegretto porta nei suoi quadri modi visibilmente di Firenze, e soprattutto di Siena, e quella passione per

Fig. 1 — *Incoronazione della Vergine*
(Kosec, chiesa di s. Giusto)

Fig.2 — *Annunzio ai Pastori*
(Cori, Cappella della ss. Annunziata)

Fig. 3 — *Stimmate di s. Francesco*
(Piperno, chiesa di s. Giovanni Evangelista)

le vesti fatte dei tessuti più ricchi e adorni, che a Siena si accentua con l'iniziarsi del movimento gotico nella pittura.[78] Non si può però dire che vi fosse bisogno di un viaggio di Allegretto in Toscana per importare simili abitudini d' arte. Soprattutto da Siena una forte immigrazione d' arte s' era già da tempo avviata — e continua ininterrotta nel Quattrocento — in Umbria, e, per conseguenza, anche nelle Marche,[79] regione con la quale erano continui gli scambi, favoriti dalle relazioni politiche e commerciali attraverso la via di Gubbio. Si propaga così e si feconda il buon seme della vecchia scuola senese.

Scuola, davvero per eccellenza, chè altrettanti vincoli stretti e duraturi di discendenza spirituale non è dato ravvisare negli artisti di altra regione d' Italia attraverso i secoli.

Sarebbe stoltezza voler negare che in molti individui — e anche genericamente nella scuola per lungo tratto di tempo — siano stati notevolissimi i valori puramente artistici: importa peraltro vedere come la pittura senese siasi organizzata ed abbia avuto tenace vitalità e larga diffusione in grazia delle sue qualità più propriamente divulgative.

Pietro Lorenzetti — staccandosi dalla più profonda concezione plastica che, sulle orme del grandissimo Simone Martini, meglio determina la fisonomia del fratello Ambrogio — indulge ad un elegante e più facile preziosismo decorativo, dal quale agevole discende l'imitazione. In gran parte quale compenso alla minore costruttività di questa pittura, si rivela un fastoso spirito di ornamentazione, analogo a quello che, in Siena stessa, viene manifestato dal fiorire contemporaneo della grande arte degli orafi.

Nata e cresciuta quasi interamente entro il ristretto cerchio delle mura urbane, questa pittura sa piegarsi per tempo con grazia particolare a narrare l'aneddoto. Mentre a Firenze domina l' esempio di Giotto, sia pure snaturato dai successori, a Siena si sa narrare più piacevolmente, più alla buona: dalla storia si discende alla cronaca.

Un' arte siffatta ha in sè fatalmente i germi insieme della sua diffusione e della sua decadenza. Non è perciò da maravigliare se a Siena dobbiamo rifarci per spiegare gran parte del movimento artistico del primo Rinascimento in Italia, nè, d'altra parte, come, dopo il Sassetta, si giunga alle ridicole stilizzazioni di Giovanni di Paolo, e a Sano di Pietro, stucchevole e falso, che ostenta quale ingenuità di primitivo ciò che non è altro se non manierismo d' impotente.

Se già per l'innanzi — anche a prescindere dal troppo arcaico Vigoroso — abbiamo, con Meo e con Lippo di Vanni, la prova di una continua diffusione artistica da Siena nella direzione di Perugia, il fenomeno, per le qualità peculiari dell' arte senese cui ho accennato più sopra, si allarga nel corso di tutto il secolo XIV, e finisce per avere il massimo interesse allorchè, attraverso Bartolo di Fredi, giungiamo a Taddeo di Bartolo. Questo artista, nel quale rivive e si raffina il fascino della tradizione senese, finisce per segnare a sua volta la fisonomia delle scuole pittoriche dell' Umbria[80] e delle Marche, mentre il suo influsso giunge efficace anche in altre regioni d' Italia.

Il suo polittico che è nella Galleria di Perugia — notevole soprattutto la *Madonna in trono* che ne costituisce la parte centrale — reca la data 1403 ed è opera fondamentale per comprendere il rinnovamento pittorico dell' Umbria e delle Marche, come pure gli altri quadri da lui dipinti per chiese di quella città, e ora conservati nella medesima raccolta.[81] Importanza non minore hanno gli affreschi eseguiti tra il 1407 e il 1414 nella cappella e nell' anticappella del Palazzo Pub-

blico di Siena, come pure l'*Annunciazione* del 1409 nella Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena che strettissimamente vi si collega: da queste opere ci è rivelato tutt' intero il garbato, piacevole, facile suo modo di novellare delle sacre storie, che alligna facilmente a Perugia, si propaga a Gubbio, e penetra, lietamente accolto, nelle Marche. Con la sua bonomia egli si rivela interamente sincero anche se ligio ad una tradizione paesana ormai vecchia, come pure appare in lui legittimo quel vago ricordo che ancora serba di accenti bizantini, ai quali si sovrappongono, con la bella efficacia del loro valore decorativo, i partiti goticizzanti ormai nel loro pieno sviluppo.

Tali doti della pittura di Taddeo di Bartolo la rendevano facilmente accettabile anche fuori di Siena, ed è per questo motivo che il maestro, pur se non abbiamo argomenti per credere ad una sua attività in Padova, ha lasciato orme di sè non solamente a Perugia, ma anche a Pisa[82] e in Liguria.[83]

Un altro artista il cui esempio può aver contribuito, direttamente o indirettamente, a determinare il carattere dei cicli storico-aneddotici nell' Umbria e nelle Marche è forse Spinello Aretino, sia perchè nella sua arte confluiscono correnti fiorentine e senesi, sia perchè colle storie di s. Miniato al Monte presso Firenze, cogli affreschi di s. Caterina in Antella, colle storie del Barbarossa dipinte — insieme col figlio Parri — nel Palazzo Pubblico di Siena, si dimostra facile novellatore, abbastanza sciolto dai pregiudizi della tradizione e sufficientemente innamorato della ricerca veristica.[84]

Il pittore che in Umbria, agli inizi del secolo XV, riassume in sè gl' influssi senesi, li elabora, li impoverisce, vi aggiunge un altro po' di sapore realistico e li trasforma quasi in una traduzione dialettale, riducendo il racconto della scena sacra alla piana narrazione di un avvenimento reale, conservando un po' dell' aspra secchezza medioevale che ancor viveva in una tradizione molto prossima, e giungendo a stabilizzare l' espressione figurativa in una sorta di quadro di genere, è Ottaviano Nelli eugubino.[85] La stessa posizione geografica della città di Gubbio, la facilità delle comunicazioni con Firenze, con Siena, con Perugia, con Urbino, spiegano come egli abbia potuto, durante la sua vita artistica, ricevere e dare con facilità. Non è un gran pittore. Ligio dapprima alle forme più comuni e diffuse dell' arte senese del Trecento — e non esente da un manierismo ancora soggetto a formule medioevali, forse per la vicinanza di Assisi — egli sente ben presto il fascino della facile e piacevole arte narrativa di Taddeo di Bartolo: lungi dall' essere maestro di Gentile,[86] subisce invece — sia direttamente nei suoi viaggi, sia anche pel tramite di altri artisti — l' influsso del grande fabrianese, o, quanto meno, dell' ambiente nel quale quegli opera e domina. Anzi, l' ineguaglianza e il turbamento che riscontriamo nelle sue opere più tarde si debbono sicuramente all' esempio ch' egli segue — in contrasto colla sua prima educazione e colla sua capacità espressiva — di altri due ragguardavoli pittori marchigiani, Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, formatisi come Gentile sull' esempio dell' arte, in prevalenza d' origine senese, di Allegretto Nuzi, ma, come Gentile, trasformati dal dilagare dell' arte nuova che si va affermando in tutta Europa, e indotti perciò a tentare nuove vie colla ricerca sincera e analitica del vero.[87]

La *Madonna di Belvedere*, dipinta dal Nelli il 1403 nella chiesa di s. Maria Nuova a Gubbio, è ancora una cosa tutta nella linea della tradizione senese trecentesca. In seguito egli vede all' opera Taddeo di Bartolo, e ancora più tardi, recatosi nel 1420 a Urbino, vede gli affreschi ivi eseguiti quattro anni prima dai fratelli da Sanseverino nell' oratorio di s. Giovanni Battista. La corrente neosenese ne de-

termina così l' iconografia facendolo discendere dall' affresco d' intonazione monumentale alla cronaca sacra fiorita d' aneddoti; il rude contatto con i forti pittori marchigiani lo invoglia ad una più personale ed immediata riproduzione del vero, colto negli aspetti rivelati quotidiamente dalle persone circostanti e dai più umili accidenti della vita. Da Taddeo di Bartolo, in una parola, egli prende il carattere narrativo, da Lorenzo e dal minore Jacopo il realismo ch' egli snatura e deforma fino alla smorfia, fino alla caricatura volgare. Lorenzo e Jacopo negli affreschi di Urbino hanno certamente ritratto dal vero persone contemporanee e circostanti, e si sono compiaciuti di avvivare le scene con piccoli episodi che rivelano l'osservazione minuta della vita e l'amorosa contemplazione della natura.[88] Ottaviano Nelli negli affreschi della Cappella Trinci a Foligno rifà le scene della vita della Vergine ligio agli esemplari di Taddeo di Bartolo e infiammato insieme dall' eco dei nuovi accenti che gli giungono attraverso le Marche: egli non sa però balbettare della nuova lingua che un dialetto nuovo, sorto sul territorio della vecchia gloriosa favella di Siena.

Forma dialettale, dunque, dell' arte che domina in tutta Europa è quella di cui a Foligno si serve Ottaviano Nelli, con abilità e coscienza assai minori che non Lorenzo e Jacopo da Sanseverino,[89] dai quali egli attinge, come ha attinto dalle tradizioni senesi, vecchia e nuova. L' amore per i costumi contemporanei anche nel ciclo dipinto dal Nelli è evidente, ma è come qualche cosa di forzatamente aggiunto e sovrapposto: i personaggi in ricche vesti quattrocentesche nella scena del *Bando di Zaccaria*, che non è da escludere possano anche rappresentare personaggi reali, sono allineati senza partecipare in nulla alla scena. Il piccolo motivo aneddotico serve ai pittori d' Urbino ad avvivare qualche scena colla freschezza di uno spunto colto argutamente mediante l' osservazione spontanea del vero: a Foligno diventa una preoccupazione che popola le varie scene di trovate plebee, stucchevoli per la loro frequenza quasi obbligatoria: così le persone che nello *Sposalizio di s. Anna*, fuori dell' edicola dove si compie il rito, portano cibarie in dono; così il pastore che munge nella rappresentazione dell'*Annuncio a s. Gioacchino della nascita di Maria;* così i due uomini, uno coll' agnello sulle spalle e l' altro col cesto delle uova, nell' *Incontro di s. Gioacchino e s. Anna;* così l' uomo colle ceste sulle spalle nella *Presentazione di Maria al Tempio;* così, per citare ancora uno fra i tanti esempi, s. Pietro che canta le preci dei morti nei *Funerali della Vergine.*[90]

L' espressione dei sentimenti — per imperizia e per deficiente senso della misura — è sempre esagerata, i vari personaggi sono stranamente scomposti nelle loro movenze, il realismo è deformazione dei tipi composti e freddi consacrati dalla maniera tradizionale.

L'osservazione della vita contemporanea e del mondo circostante, che ridà schiettezza all' arte novella della rinascita gotica, è ancora interpretata con dignità sufficiente nei pittori da Sanseverino, mentre con Ottaviano Nelli diventa contraffazione caricaturale. Non immune da contatti con l' arte di Gentile da Fabriano, il pittore di Gubbio è anzi trasformato e guastato dal più maturo realismo marchigiano; in Lorenzo e Jacopo — che l'arte ereditata da Allegretto Nuzi modificano, in armonia anche con gl' ideali nuovi che affratellano già pure le Marche con tutti gli altri paesi italiani e stranieri partecipanti al grandioso movimento artistico internazionale — ci è invece possibile sorprendere il più bel fiore, maturato in patria, della pittura marchigiana quattrocentesca, dell' arte che ha caratterizzato la giovinezza di Gentile.[91]

***

Nell' arte umbro-marchigiana[92] è dunque, ai primi del Quattrocento, comune il fondo della pittura senese contemporanea ed anteriore, e comune è anche lo spirito rinnovatore venuto dal di fuori: a queste caratteristiche della sua regione partecipa largamente, nonostante il suo particolare valore, anche Gentile da Fabriano. Nonostante questo suo particolare valore, restando in patria sarebbe rimasto sempre un pittore certamente assai più abile di Ottaviano Nelli, e, forse, si sarebbe anche fatto alquanto più acuto nell' osservazione realistica e più elegante nel senso decorativo che Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. Nulla di più però.[93]

Ma, uscito dalla regione nativa, prima di ritornare nell' Italia centrale e di venire a Roma a lavorare nel Laterano, Gentile è stato nell' alta Italia, a Venezia e a Brescia: nulla malauguratamente ci è dato conoscere delle sue opere fatte colassù, poichè tutte sono andate distrutte. Certamente l' invito a lavorare per la decorazione del Palazzo Ducale a Venezia è fatto tale da indurci facilmente a pensare come l' artista dovesse già avere abilità e fama, per meritare una simile distinzione. L' arte di Gentile da Fabriano ha dato a Venezia i germi da cui doveva prodursi, attraverso il fervore di un secolo, sì mirabile fioritura; ma è altrettanto indubbio che da Venezia e da Brescia il grande pittore marchigiano dev' essere uscito affinato e trasformato. È bensì vero che, avanti l' andata a Venezia di Gentile e del Pisanello, ivi l' arte pittorica s' immiseriva generalmente nel manierismo bizantino e nell' imitazione giottesca,[94] ma bisogna insieme ammettere che un'artista così geniale, e di tanto vivo spirito d' osservazione, deve avere colà assimilato, più prossimi al luogo di origine — e rielaborato quindi rapidamente in sè — quegli elementi gotici per la pallida eco dei quali, giunta lungo la costa dell' Adriatico fino a lui, già s' era primamente determinata la sua arte. Gentile non può non avere riconosciuto con gioia gli schietti prototipi di quell' arte arrivata nel suo paese attraverso impoverimenti e adattamenti dovuti ad artefici mediocri. Per tal modo il suo stile acquista vigoria e certezza, mettendosi per una via ben determinata. Così a Venezia egli ha per la sua arte preso qualche cosa in compenso di ciò che largamente ha dato:[95] scambi e compensi che appunto caratterizzano la pittura mentre sta affinando il suo aspetto internazionale.

Il Pisanello ha formato l' arte sua sottile ed elegante, materiata di preziosismi decorativi e di acute osservazioni del vero, direttamente a Verona, alla scuola di Stefano da Zevio, ma supera facilmente il maestro per una più intima e attenta forza d' analisi, per l' amorosa osservazione degli elementi naturalistici, soprattutto degli animali, per una ben diversa sicurezza nel tratto.

Forse nel 1422 egli è a Venezia, ed ivi al Palazzo Ducale, nella sala del Maggior Consiglio, reca il contributo della sua arte alla grande decorazione pittorica di cui un tratto era stato eseguito da Gentile alcuni anni prima:[96] nello stesso modo egli proseguirà più tardi a Roma, nella basilica lateranense, l' opera che la morte impedisce al pittore fabrianese di portare a termine. Uno schietto rinnovellamento della patria tradizione pittorica — fissatasi negli schemi iconografici e negli artifici stilistici dei maggiori centri, soprattutto di Firenze e di Siena[97] — un rinnovellamento che si compie attraverso il gaio e leggiero linguaggio delle fiorite leggiadrie gotiche, ma che permette all' arte di restare italiana insegnandole ad arricchirsi legittimamente attraverso la rinata contemplazione della vita contemporanea e delle forme naturali: ecco ciò che caratterizza l' arte di Gentile e di Pisanello,

che forma i sensibilissimi caratteri comuni dei due maestri, che, come già si è visto, ci permette di credere non del tutto casuale l' associazione che ne fa Giorgio Vasari in una medesima vita.

Già è stata autorevolmente riconosciuta,[98] e generalmente ammessa, la connessione dell' arte di Masolino da Panicale col grande movimento internazionale della pittura del primo Quattrocento: forse inizialmente vicino a Lorenzo Monaco — il qnale nel primo Quattrocento vivifica, riassumendole in sè, le tradizioni trecentesche di Siena donde proviene e di Firenze dove vive ed opera[99] — e in ogni modo relativamente affine al Beato Angelico,[100] l' arte del quale è d' altra parte come precorsa appunto da Lorenzo Monaco,[101] sa assimilare con profitto gli elementi dell' arte nuova penetrati anche a Firenze. In mancanza di meglio, possiamo credere, sulla scorta del Vasari, che effettivamente egli siasi formato alla scuola di Gherardo Starnina: di questo pittore, di cui nessun' opera certa ci è pervenuta, sappiamo, sempre sulla scorta del sommo biografo aretino, che si compiaceva nel riprodurre i ricchi costumi del tempo da lui visti in Spagna e nell' introdurre sentimenti e attitudini non comuni per l' addietro nell' espressione pittorica, manifestando così vivo amore per la natura, per il verismo psicologico e per l'aneddotismo dei particolari.[102] Questo tenue filo può spiegarci per quale mezzo siasi determinata l' arte nuova e veristica di Masolino: i suoi due viaggi in Lombardia non hanno sicuramente fatto che alimentare più tardi in lui questa tendenza. Ancora non è da obliare che elementi dell' Alta Italia possono forse avere avuto efficacia sulla sua prima educazione: influssi di Antonio Veneziano attraverso l' insegnamento dello Starnina.[103]

Per quanto la sovrana figura di Masaccio sia tale da sorpassare ogni costrizione entro vincoli sistematici, per quanto la novità della sua arte di troppo superi i limiti del verismo gotico internazionale, per quanto uno degli elementi più imprevedibili della sua stessa novità vada ricercato nella più matura comprensione dei prototipi giotteschi snaturati dai seguaci, nondimeno non deve sembrare inesatto volerlo riconoscere partecipe di questo indirizzo, almeno per spiegarci parzialmente il punto di partenza della sua arte.[104]

Così tutti i grandi pittori che hanno portato a Roma il loro prezioso contributo all' opera di restaurazione dell' arte vogliono significare non solo la nuova primavera di bellezza nella quale esulta l' Italia, ma eziandio la fioritura che di un leggiadro ammanto uniforme ricopre tutti i paesi d' Europa. Fioritura alla quale partecipano con l' opera loro, e con i seguaci che avviano all' arte. Gentile determina a Venezia l' inizio della più vera grandezza e del più preciso carattere di quella gloriosa scuola — non pur locale, ma luce a tutto il mondo — essendo « maestro e come padre amorevole »[105] a Jacopo Bellini, padre e maestro a sua volta di Gentile[106] e Giovanni. A Firenze egli ha scolari di lontani paesi,[107] e a Siena probabilmente è largo del suo ammaestramento a quel Giovanni di Paolo, pittore mediocre, ma che colla sua stessa irrequietezza dà a vedere di perseguire visioni nostalgiche alle quali è troppo impari la sua misera arte.[108] E il Pisanello a Venezia ancora, e a Ferrara, e altrove — anche a tacere dell' opera sua mirabile di modellatore di medaglie — sparge a piene mani il seme dell' arte rinnovata dalla fioritura rigogliosa attraverso i campi di tutta Europa.[109] A non voler ripetere congetture, e a non volere arrischiare ipotesi non sorrette da alcuna seria documentazione sugl' inizi dell' attività artistica di Masaccio, dobbiamo pur sempre riconoscere che Masolino è nel filo della corrente d' internazionalità dell' arte con-

temporanea, quella stessa corrente, infine, che, si può dire, finirà per travolgerlo e per condurlo a lavorare in Ungheria.[110]

Tutte queste considerazioni occorre avere presenti, per poter classificare con esattezza quei documenti pittorici che attorno a Roma è interessante raccogliere con ogni cura, in quanto ci parlano del primo Rinascimento, e sono in parte dovuti all' esempio degli artisti maggiori e all' opera dei minori che lavoravano in Roma, e in parte rappresentano i prodotti più spontanei di quel medesimo grandioso movimento internazionale così vivo e diffuso. Documenti in tanto più notevoli, in quanto le opere superstiti dell' attività in Roma, in questo primo fervido e fecondo periodo del Rinascimento, si riducono a ben poca cosa: alla tavola di Velletri, ai resti del polittico di s. Maria Maggiore, agli affreschi di s. Clemente.[111]

***

Non meno che a Roma, nella Provincia le misere condizioni economiche, lo stato di anarchia, la desolazione, la scarsa sicurezza, le continue lotte sanguinose fra le fazioni ostili,[112] avevano quasi del tutto spento ogni attività d'arte. A tacere delle pitture eseguite a Roma nel 1369 e nel 1370 dai pittori, per la più gran parte toscani, invitati da Urbano V durante quel breve ritorno della sede papale a Roma, e di cui non restano che scarsi avanzi nella chiesa di s. Sisto Vecchio,[113] e a prescindere inoltre dall' immigrazione della vitale arte senese — circa gli stessi anni — attraverso la via di Bolsena, Montefiascone, Roma e Tivoli fino a Subiaco e in Abruzzo,[114] non meno a Roma che nella Provincia, e anche nelle regioni limitrofe, fuori delle vie percorse dalle correnti di Siena e di Firenze, la pittura aveva cessato di essere, anche modestamente, arte, ed erasi ridotta all' umile, e neppure frequente, funzione di narrare, per mezzo della figura, le sacre storie, ma in modo del tutto obiettivo e materiale, senza alcuna efficacia, senza il più piccolo ricordo di qualsiasi abilità tecnica.

Di questa spaventosa decadenza, che per cause esterne di natura tutt' affatto locale poneva il centro più illustre della Cristianità, e un vasto territorio tutt' attorno, in una condizione così strana ed umiliante, di questo completo annullamento della vitalità artistica, abbiamo esempi in affreschi, che solo vanno ricordati perchè ci documentano uno stato di abbrutimento al quale altrimenti non si potrebbe credere. Mi limiterò a ricordare l'*Annunzio ai Pastori* nella cappella della ss. Annunziata a Cori (fig. 2)[115] e le *Stimmate di s. Francesco* nella chiesa di s. Giovanni Evangelista a Piperno (fig. 3); la completa assenza di ogni carattere soggettivo, di ogni intenzione d' arte, di ogni elemento che non sia di sola espressione brutalmente obiettiva permette di riavvicinare a queste due un' altra pittura che ha parimenti solo caratteri del tutto negativi: la *Crocifissione* di Giovannello Paulelli da Narni, lavoro eseguito nel 1425 e firmato, dipinto a fresco nella chiesa rovinata di s. Antonio Vecchio a Cesi, presso Terni.[116] Ogni rinnovamento doveva perciò Roma attenderselo dal di fuori: contemporaneamente alla chiamata dei grandi pittori, di cui si è parlato più sopra, noi osserviamo il movimento, senza dubbio più spontaneo, di giovani che dal Lazio si recano ad apprendere nelle regioni vicine, dove la tradizione dell'arte aveva coraggiosamente e vittoriosamente lottato, assicurandosi una gagliarda esistenza.

(la fine al prossimo fascicolo)

ACHILLE BERTINI CALOSSO