DI DUE TAVOLE DEL GHIRLANDAIO NEL MUSEO CIVICO DI PISA.

QUANDO Papa Gregorio IX, con un *motu proprio* del 6 decembre 1668, ebbe soppressa la congregazione dei Gesuati, e quando per conseguenza il Convento che essi avevano in Pisa, presso l'attuale Piazza di S. Caterina, dovette chiudersi, le Monache Benedettine che abitavano il monastero di S. Anna contiguo a quello dei Gesuati, chiesero e ottennero che fossero loro ceduti in vendita i locali dell'abolito convento e la Chiesa annessa, con tutti i mobili e accessori che contenevano. Il contratto di vendita fu stipulato da Nicolò Fiorelli Notaro del Sacro Palazzo Apostolico, il 30 agosto 1669, e per esso le Monache di S. Anna acquistavano convento e Chiesa di S. Girolamo, « una cum eiusdem ecclesiae altaribus, ornamentis, structuris, *pictis*, etc. » (1); tra queste pitture di cui il contratto peraltro non contiene elenco particolareggiato, erano due tavole le quali, probabilmente alla metà, circa, del 700, all'epoca cioè in cui la Chiesa di S. Girolamo fu distrutta, vennero collocate, l'una nella Chiesa, e l'altra nell'interno del monastero di S. Anna, ed ivi rimasero anche dopo la trasformazione del Monastero stesso in Conservatorio avvenuta nell'anno 1785. Nel 1847 un Cosimo Sanminiatelli Galleni, Operaio di quel Conservatorio, le fece poi restaurare e collocare entrambi alle pareti della Chiesa di S. Anna (2), dove stettero fino a questi ultimi tempi.

Già il Vasari scrisse che Domenico Ghirlandaio « in Pisa fece..... in S. Girolamo a' Frati Gesuati due tavole a tempera, quella dell'altar maggiore ed un'altra » (3): sarebbero appunto le tavole sopra accennate, rappresentanti ciascuna la Madonna in trono con Santi, ed al Ghirlandaio sempre attribuite per tradizione confermata da tutti gli scrittori Pisani (4). Attribuzione d'altronde che ha avuto la non comune fortuna di essere pacificamente accettata dalla critica moderna.

(1) L'originale dell'atto è a Firenze, nell'Archivio dei Contratti; trovasene copia nell'Archivio del R. Conservatorio di S. Anna in Pisa.

(2) L'antica Chiesa di S. Anna nella prima metà del sec. XVIII « rifabbricata e risarcita coll'assistenza e disegno dei due fratelli MELANI, fu poi tutta adornata di stucchi dal vivente [1751] Sig. Giovanni Frullani di Lugano ». (P. TITI, *Guida per il passeggiere ecc.* Lucca, 1751, p. 141).

(3) G. VASARI, *Le vite ecc.* Ediz. Milanesi; Firenze, 1906, vol. III, p. 271. Il Vasari aggiunge poi: « nel qual luogo è di mano del medesimo, in un quadro, S. Rocco e S. Sebastiano ». In nota, gli editori avvertono: « di questo quadro non sappiamo la sorte »; tale dichiarazione sorprende alquanto, perchè il quadro non uscì mai dal Convento di S. Anna dove passò cogli altri, dopo la soppressione dei Gesuati. E nel 1894 fu concesso in deposito al Museo Civico di Pisa, dove si trova tuttora esposto. (cfr. Cat. del Museo Civico di Pisa, 1907, p. 152). Anche il recentissimo Davies, sulla fede del Milanesi, segna erroneamente « unknowon » l'attuale luogo di questa tavola.

(4) A. DA MORRONA, *Pisa illustrata ecc.* Livorno, 1812, p. 209 — GRASSI, *Compendio della descriz. storico-artistica di Pisa*, 1851, p. 290.

Infatti, Cavalcaselle e Crowe, il Burckardt, il Berenson, e i recenti biografi del Ghirlandaio, lo Steinmann, e l'Hauvette, considerano le tavole di S. Anna come opera di Domenico (1).

In questi ultimi anni era stata offerta al Conservatorio rilevante somma per la vendita delle due tavole, e per quanto rilevante, sempre inferiore al reale valore che esse rappresentano; ma naturalmente mancò il necessario consenso del Ministero; di recente, la Direzione del Museo Civico Pisano ha potuto ottenere che i

(*Fot. Reali*).

Domenico Ghirlandaio. — Madonna col Figlio e Santi. — *Pisa*, Museo civico.

preziosi dipinti fossero affidati in deposito al Museo stesso, e, per tal modo, assicurati definitivamente a Pisa; se il Conservatorio di S. Anna ha così abbandonata

(1) Cfr. CAVALCASELLE e CROWE, *St. della Pittura in Italia*. Firenze, 1897, vol. VII, p. 445-448. — I. BURCKARDT, *Der Cicerone*, neunte aufl. Leipzig, 1904, vol. III, p. 664 — E. STEINMANN, *Ghirlandaio*. Leipzig, 1897, p. 36. — H. HAUVETTE, *Ghirlandaio*. Paris, 1908, p. 177. Il BERENSON in *The Flor. Paint. of the Renaissance*, New-York-London, 1909, segna come opera del Ghirlandaio in Pisa, oltre la tavola di S. Sebastiano e S. Rocco, una « Virgin with St. Anne and Saints (in part) » pure al Museo. Non sappiamo davvero a quale pittura abbia voluto alludere l'illustre critico; non rammenta invece le nostre tavole; ciò che peraltro può attribuirsi a semplice dimenticanza, quando si osservino nel suo elenco altre omissioni, come p. es., quella del Benozzo di S. Domenico che soltanto colla dimenticanza possono essere spiegate. Il DAVIES (*Ghirlandaio*, London, 1909) non parla della tavole di Pisa, sebbene le porti nell'elenco tratto dal Vasari, senza osservazioni.

ogni idea di lucro, molto ha guadagnato in benemerenza presso la città e presso gli amatori dell'Arte, dando nobilissimo esempio del modo di intendere ed esercitare il diritto di proprietà dei capolavori artistici, in pubblico vantaggio.

Noi diamo qui per la prima volta la riproduzione delle due tavole; questo ci dispensa da una loro minuziosa descrizione, che, del resto, può trovarsi fatta colla consueta accuratezza, nella Storia della Pittura di Cavalcaselle e Crowe, dove si è anche cercato di precisare il nome dei Santi rappresentati dal pittore (1).

Notiamo soltanto che nel descrivere la tavola da noi per facilità di distinzione segnata col n. II, Cavalcaselle e Crowe dicono, parlando del Bambino Gesù: « ha la mano del braccio sinistro *sotto la veste*, al seno della madre » (2). Ora siccome nessun restauro fu più fatto dall'epoca in cui gli illustri scrittori poterono vedere i quadri, bisogna riconoscere che essi caddero in una piccola svista, e togliere quel *sotto la veste*, non corrispendente a verità, come nella nostra riproduzione puo vedersi.

Aggiungiamo poi la misura dei dipinti che è di m. 1,61 × 1,55 per la tavola n. I e di m. 1,43 × 1,44 per la tavola n. II.

E aggiungiamo anche notizia dei colori che nelle riproduzioni non appariscono, e de' quali gli stessi Cavalcaselle e Crowe non fanno menzione.

Nella tavola n. I, la Madonna, di un biondo chiaro e di tenero incarnato, con occhi castani, ha veste rossa e manto di un verde grigio che troviamo usato in altre tavole di Domenico (3); il Santo a destra (destra del riguardante), in primo piano, ha tonaca verde scura con riporti rossi ornati con impressioni a oro, la Santa che gli sta dietro, la veste gialla e manto rosso. Il Santo dalla parte sinistra, ha tonaca rossa con riporti verde chiaro, ornati con impressioni a oro; la Santa vicina, ha veste color verdone scuro e manto grigio; la ghirlandetta che porta sul capo è di rose bianche e rose comuni. Di marmi bianchi e di mischiati è il trono, con decorazioni dorate nei piccoli pilastri e nei gradini; di marmi bianchi e colorati è pure il pavimento.

Nella tavola n. II, la Madonna ha veste rossa e manto bleu. Il Santo a destra del trono in primo piano ha cappa scarlatta e bianche sono le maniche dell'abito; in verde scuro è vestito l'altro Santo più indietro. Dalla parte sinistra il primo Santo ha veste gialla, manto pur giallo, ma che originariamente era di lacca chiara con rovescio verdone; il Santo che gli sta accanto ha tonaca bianca. L'orante, ha berretto rosso, corpetto verde cupo e brache rosse. Marmi bianchi e mischiati

(1) Questi nomi sarebbero: per la tavola n. I, a destra, S. Lorenzo e S. Rosa; a sinistra, S. Stefano e S. Caterina d'Alessandria: per la tavola n. II, a destra, S. Gio. Battista (?) e S. Bernardo, a sinistra S. Girolamo e S. Gioacchino. In una perizia del 1846 che si conserva nell'Arch. del R. Conservatorio, i Santi della tavola n. II sono invece indicati così: a destra, S. Raffaello e S. Gualberto: a sinistra, S. Matteo e S. Agostino. Avremo occasione di dimostrare che, almeno per il S. Raffaello, la perizia non sbaglia.

(2) Cavalcaselle e Crowe: *Op. cit.*, v. cit., p. 446. Non farà meraviglia una inesattezza così lieve e che d'altronde non è l'unica in cui gli autori siano incorsi; sempre in riguardo al Ghirlandaio, possiamo rilevarne un'altra a proposito della tavola per il Tabernacolo della Cappella Tornabuoni, ora a Monaco. Descrivendo la Vergine si dice ch'essa sta « tenendo *ritto in piedi* sul ginocchio il putto che *le cinge il collo con le braccia e appoggia il volto su quello della madre*..... Inferiormente vedesi S. Domenico vestito dell'abito del suo ordine *verso cui volge la Vergine benignamente lo sguardo* ». Ora il putto non è in piedi, ma seduto sul ginocchio materno, e invece di cingere il collo della Vergine, appoggia le mani al seno di Lei; nè il suo volto tocca il volto della Vergine; questa poi volge la testa e lo sguardo verso la destra del riguardante, ossia proprio verso il lato opposto a quello dove si trova S. Domenico. Non sappiamo se nella recentissima edizione inglese del Cavalcaselle queste sviste sieno state rettificate.

(3) Per es. nella tavola con Madonna in trono oggi agli Uffizi di Firenze.

compongono anche qui il pavimento e il trono che ha, sui pilastri, ornamenti a oro. Un variopinto tappeto turco a tinte vivaci è steso ai piedi della Madonna.

Sarà pure opportuno, per la piena conoscenza delle nostre tavole, dare esatto conto dei restauri che subirono e dello stato di conservazione in cui si trovano.

I restauri ebbero luogo tra il 1846 e il 1847 e furono affidati al pittore Fedele Acciai, allora restauratore della Real Galleria di Firenze. Nella perizia preventiva

(*Fot. Reali*).

Domenico Ghirlandaio. — Madonna col Figlio e Santi. — *Pisa*, Museo civico.

le tavole avessero avuto anche qualche restauro anteriore, di cui però non resta da lui fatta (1) si parla di togliere « ritocchi antichissimi »; parrebbe dunque che

(1) Questa perizia si trova ancora nell'Archivio del R. Conservatorio di S. Anna di Pisa: Affari correnti, Filza 2, Ins. n. 52. A titolo di curiosità riproduciamo la nota di pagamento del restauro:

« A spese di mobili L. 450 pagate al pittore sig. Fedele Acciai per il Restauro eseguito ai due quadri del Ghirlandaio attenenti a questo Conservatorio, stabilito per la somma di L. 400 e L. 50 per gratificazione accordata atteso l'approvazione di detto restauro incontrata dagli intelligenti dell'arte, il tutto a forma di quanto fu stabilito, resultante dai documenti in filza d'affari esistente presso il nostro sig. Operaio ai quali ecc.; mandato 248 — L. 450 ». (Arch. cit. Entrata e Uscita della Camarlinga 1847 (n. 1906), p. 59 sotto di 27 luglio. — Credo che l'Acciai sia quello stesso pittore « della cui funesta attività », come disse il De Fabriczy, (*Arch. St. dell'Arte*, X, 1897, p. 477), si trovano traccie anche nel Presepio di Domenico per la Cappella Sassetti e nella tavola degli Innocenti.

traccia nè sulle tavole, nè nei documenti. Disgraziatamente, oltrechè di togliere antichi ritocchi, oltrechè di fermatura di colore e di raddrizzamento di pezzi « imbarcati » e loro rafforzamento con *code di rondine* e spranghe, cose tutte dichiarate necessarie per la tavola n. II, la perizia dell'Acciai parla anche di « mano d'opera di pittura »; anzi, per la tavola n. I, non parla che di questa.

Il lavoro di riparazione vera e propria fu coscienziosamente eseguito, poichè

Domenico Ghirlandaio. — Madonna col Figlio. - Particolare della tav. n. I.

ancor oggi, a distanza di mezzo secolo, nessun guasto si è ripetuto; il legno si mantiene fermo, in perfetto piano, e il colore abbastanza aderente. Ma deve deplorarsi che si sia con troppo zelo ripitturato e verniciato.

Nella tavola n. II, ridipinto è tutto il corpo del Bambino che ha perduto ogni grazia ed è stato malamente sformato; ridipinta è la testa del giovane Santo a destra. Ripassate infine sono per gran parte le vesti, sicchè molto è perduto del panneggiare originale, non solo, ma v'è anche sostituzione di colore a colore; così in un piccolo saggio eseguito sul manto del suddetto giovane Santo, sotto alla tinta gialla, insolitamente uguale a quella della veste, abbiamo veduto ricomparire una bellissima lacca. La veste della Madonna poi non ha più niente di an-

tico. E tutto fu coperto di vernice coppale con tanta generosità, che essa colò nel centro della tavola, verso il basso, formando veri e propri accumuli.

Non possiamo dunque unirci alle lodi che di questo restauro furono fatte appena eseguito (1). Tuttavia per essere giusti bisogna considerare che la tavola in questione aveva certo e molto sofferto massime per una disgregazione dell'imprimitura, che anche oggi, a traverso il ridipinto, si rende evidente in tutta la parte centrale.

Un nuovo restauro presenterebbe troppe incognite per essere tentato alla leggera. Non può sapersi se e quanto, togliendo ora le ridipinture, si ritroverebbe della pittura originale; senza dire che la tavola ha presa, a causa della pesante vernice una intonazione generale un po' triste, ma omogenea e tranquilla, nella quale il restauro si fonde oramai coll'antico; se in qualche parte si cavasse fuori la vecchia tempera nella sua crudezza, bisognerebbe poi tornare necessariamente a velare e ripassare, per evitare note stridenti, e questo solo ci porrebbe dinanzi a gravi incertezze d'esito (2). È parso dunque più prudente consiglio il non correre rischi e contentarsi di quello che abbiamo, limitandosi alle indispensabili fermature del colore, che presentava qualche piccolo sollevamento, e a togliere le colature della vernice.

Anche così, il quadro non manca di attrattiva; basterebbero i bei volti dei due Santi dalla bianca barba, a meritare pregio alla tavola.

La tavola n. I. anche nella perizia del 1847 viene descritta come assai meno danneggiata; non ebbe pertanto a soffrire cure troppo radicali.

Si ha qualche lieve ritocco sulla fronte del Bambino, qualche ripassatura sugli abiti dei Santi; più sciupata è la figura di S. Caterina d'Alessandria che ha la testa quasi per intero rifatta. Ma il gruppo centrale può dirsi quasi intatto, intatte le teste degli altri Santi, e l'insieme del quadro, in buono stato di conservazione. Se non fosse anche qui la brutta vernice che intristisce la originaria tonalità della tempera, il quadro farebbe certo altro effetto; dal suo cielo, a cui poche nuvolette bianche non toglievan chiarezza, si spandeva una luce viva; oggi purtroppo, quella luce sembra velata da una nebbia uggiosa che rende cupo ogni colore intorno.

Ma qui pure è parso opportuno non tormentare di nuovo il quadro, e non esporlo a tentativi che nessuna ragione di vera e propria conservazione consiglia.

Quanto maggiormente si considera questa tavola meglio conservata, e tanto meno si può esitare a riconoscere la Madonna col Bambino che vi campeggia, come uno dei più simpatici gruppi fra quanti sullo stesso tema ne ha trattati Domenico. La Madonna ha tanta dolcezza, tanta ingenuità verginale e insieme una compostezza così dignitosa, che sta a pari di qualunque altra Madonna del Ghirlandaio. L'intimità dell'atto gentile col quale essa porge un fiore al Bambino e l'abbassarsi amoroso dello sguardo materno sul figlio sono mirabilmente armonizzati colla serena nobiltà di posa di tutta la persona, che ben sostiene la maestà del trono. Il Bambino che in tutte le tavole conosciute di Madonne in trono del Ghirlandaio, si volge ai Santi circostanti, benedicendo, serio e compreso delle sue funzioni divine, qui non ha la consueta posa tradizionale e convenzionale, ma si abbandona

(1) V. Lettera di un Sig. G. Pecci sul giornale « L'Alba » (Anno I, n. 37, Firenze, 6 Settembre 1847).

(2) Sarà sempre meglio, diceva il Cavalcaselle, avere un quadro alquanto scuro, che disarmonizzato dalla pulitura » (Sulla Conservazione dei Mon. e oggetti di Belle Arti ecc. in *Riv. dei Com. Italiani*, Torino, 1863, Fasc. V, p. 41).

alla naturale grazia fanciullesca dell'età sua, senza preoccuparsi del pubblico; con una manina si aggrappa al velo della Madonna, e la guarda, alzando verso di Lei il volto mosso a un sorrisetto veramente piacevole di bimbo buono; l'altra mano tende scherzando alla rosa bianca che la Madre gli tiene dinanzi. In tutto il gruppo è un felice contemperamento di misurato naturalismo e di poesia profonda.

Ma bisogna dire subito che il pensiero di questo gruppo, astrazion fatta da qualunque sua più remota origine, è qui derivato direttamente da Alesso Baldovi-

Alesso Baldovinetti. — La Vergine col Figlio.
Collezione Berenson, *Firenze,*

netti; basta per accertarsene, dare un' occhiata alla tavola che di lui si conserva nella collezione Berenson in Firenze, rappresentante la Madonna e il Bambino; anche in questa, la Madre e il Figlio sono riuniti nella stessa azione e con modo che a prima vista par quasi identico. Di notevolmente variato non vi ha che la mano destra della Madonna, diversamente voltata, e la mano colla quale il Bambino, nella tavola di Alesso, si attacca a quella materna per attirare a sè il frutto cui è rivolta tutta la sua attenzione; nella tavola di Domenico invece, la manina si stringe al velo della Madre, e a Lei il Bambino guarda e sorride; al frutto poi, è sostituito con miglior concetto, il fiore. Domenico ha avuto certo in mente l'opera del Maestro nel compiere la propria; tuttavia, in questa ha portato qualità personali d'artista di prim'ordine; il Bambino è disegnato con realismo maggiore; l' insieme della scena è più mosso, più vivo; nè la Madonna perde soavità di gesto

e d'espressione. La colleganza tra la madre ed il figlio non è cercata soltanto nella loro azione materiale, ma nello sguardo e nel sentimento delle figure; questa trovata geniale, la spontaneità del disegno e la freschezza dell'esecuzione, bastano a fare legittimamente concludere che l'opera di Domenico non è copia, ma solo reminiscenza dell' opera d'Alesso; lo scolaro ha superato il Maestro.

Un atteggiamento simile a quello del nostro gruppo noi lo troviamo poi nella Madonna del Garofano della vecchia Pinacoteca di Monaco, che è stata già nel Catalogo attribuita a Leonardo, e che il Reymond vorrebbe dare al Verrocchio. Il Reymond, scrisse a proposito di questa Madonna: « On remarquera le joli motif

Andrea Verrocchio (?) — La Vergine col Figlio.
R. Pinacoteca, *Monaco.*

naturaliste de la mère cherchant à distraire son enfant en lui tendant une fleur dont il s'efforce de s'emparer . . . . . Je ne sais pas de Madone où ce geste soit traduit avec plus de vérité et de science que dans celle de Munich » (1); ma scrivendo così, egli dimenticò la Madonna del Baldovinetti, e sopratutto, la nostra del Ghirlandaio. La tavola di Monaco è pur essa una variante della medesima idea; a parte ogni diversità e magari ogni superiorità tecnica o stilistica che essa presenti, potrebbe osservarsi che il Bambino ha minor compostezza, minore armonia di linea di quello del Ghirlandaio, e volge gli occhi un po' troppo inopportunamente verso gli spettatori. Ad ogni modo, se una relazione tra questa di Monaco e la tavola di Pisa volesse stabilirsi, non

(1) M. Reymond, *Verrocchio*, Paris, p. 126.

può essere che nella comune derivazione da un più antico pensiero, ripreso a trattare dall'autore della Madonna di Monaco con indipendenza notevole e con arte grande, ma senza superare a nostro avviso Domenico nella castigatezza delle forme e neppure nella delicatezza del sentimento.

Anche in una tavola di scuola del Ghirlandaio che si conserva nel palazzo Mansi in Lucca, troviamo simile al nostro, il gruppo della Madonna e del Bambino; qui però il Bambino è brutto addirittura, e la scena priva di grazia; ci troviamo dinanzi un imitatore di Domenico, al quale mancarono completamente le forze per emularlo.

I Santi che stanno vicini al trono, nella nostra tavola, hanno un'aria forse un po' più raccolta di quanto in generale abbia dato loro Domenico; solo il S. Lorenzo guarda dinanzi a sè disinteressandosi della scena; i Santi del Ghirlandaio sono spesso distratti (1); direi che sembrano intenti ad ascoltare fuori dalla religiosa azione del quadro, composta su antichi elementi tradizionali, i richiami del naturalismo che si spandevano allora da ogni intorno per l'aria e che dovevano poi tanto influire sull'arte di Domenico. Le figure della nostra tavola hanno notevole solidità di costruzione e sincerità di linea; certo, la cosa senza paragone più bella e che merita di dar nome al quadro, è il gruppo centrale della Madonna, la Madonna della rosa; ma sebbene sia molto difficile, come ha giustamente rilevato l'Hauvette (2), distinguere la parte lasciata da Domenico ai suoi aiuti, nella esecuzione dei lavori commessigli, anche le figure dei Santi, sono qui degne, a quanto crediamo, della mano di Domenico; e nella bellissima testa del S. Lorenzo, noi intravediamo col piacevole accento della giovanilità, la forza di un pittore che riuscirà il primo ritrattista fiorentino del quattrocento.

Per la composizione generale, è da osservare che questa tavola, la quale presenta personaggi senza effettiva connessione tra loro, situati in fila, quasi su lo stesso piano, e simmetricamente disposti ai lati del trono della Madonna, si ricollega direttamente alla antica tradizione iconografica (3).

Per la scelta dei colori, siamo pur sempre nei limiti di un vecchio e superficiale criterio; e bisogna riconoscere che il loro effetto d'insieme, senza essere sgradevole, non ha quella armonia di cui il Ghirlandaio ebbe senso così pieno nel disegno; viene in mente che Domenico « usava dire la pittura essere il disegno » (4), secondo ci riferisce il Vasari.

Per l'altra tavola (n. II), poco è da dire circa il gruppo principale, molto, come abbiamo visto, alterato. Del resto, a parte anche lo stato di conservazione, esso è meno interessante di quello già esaminato, poichè riprende il vecchio abusato tema della Madonna che mostra il Bambino dritto in piedi e benedicente. Un'altra nota arcaica è pure nel committente inginocchiato, rappresentato in proporzione molto minore delle rimanenti figure. Quanto ai Santi, notiamo che la figura di giovane a destra del riguardante, è quasi identica a quella dell'Arcangelo Raffaello dipinto da Domenico nella Tavola grande degli Uffizi a Firenze; a proposito di tale fi-

(1) Questo fu già notato dal Müntz; ma per giustizia si deve aggiungere che è difetto comune a moltissimi artisti dell'epoca. Forse proviene dall'uso antico dei polittici, ne' quali ciascuna figura faceva parte a sè.

(2) Hauvette, *op. cit.*, pp. 23-25 e 174.

(3) La mancanza di connessione tra le figure di queste tavole rammenta l'uso antico dei polittici, nei quali ogni figura faceva parte a sè. Certe forme sopravvivono abitudinariamente alle ragioni che le determinarono, e sono le più difficili a superarsi.

(4) Vasari, *op. cit.*, v. III, p. 274.

gura del quadro Pisano, Cavalcaselle e Crowe hanno scritto: « il tipo e le forme di questo giovane Santo, che si ritiene raffiguri S. Giovanni Battista, rassomigliano al tipo e alle forme dei Santi rappresentati dal Baldovinetti » (1). È curioso sia stata notata una parentela lontana, dimenticando quella vicinissima che abbiamo accennato. Riproduciamo l'Arcangelo Raffaello della tavola di Firenze per render facile il confronto ed evidente la nostra asserzione. Anche nei colori della veste, considerando nella figura di Pisa non il colore di restauro, ma l'originale, tro-

Scuola del Ghirlandaio. — La Vergine col Figlio. - Particolare.
Galleria Mansi. - *Lucca.*

viamo identità con l'Arcangelo degli Uffizi; disgraziatamenie, la figura Pisana è stata maltrattata talmente dal tempo e dai restauri, che ben poco conserva oramai d'originale. Il ravvicinamento fatto, comprova poi che il Santo in parola è proprio un Arcangelo Raffaello; è vero che qui manca di ali, ma tiene pure un piattello che non saprebbe spiegarsi senza pensare al piattello contenente il fegato che *fe' Tobia sano,* della iconografia tradizionale; la veste d'altronde, non è quella del comune vestire, nè di uso ecclesiastico, ma è la tunica succinta solita a darsi nell'Arte agli Angeli ed Arcangeli. Niente certamente v'è che possa far pensare neppure lontanamente al S. Giovanni Bat-

(1) Cavalcaselle e Crowe, *op. cit.*, vol. cit., p. 446 nota.

tista cui accennano Cavalcaselle e Crowe. Ma lasciamo la questioncella iconografica, e osserviamo il motivo del panneggio, uguale a quello del S. Rocco nella tavola del Ghirlandaio per Rimini, del S. Paolo nella tavola di Lucca, e che si trova spessissimo ripetuto da Domenico anche negli affreschi (1). Il Verrocchio dette un bell'esempio dello stesso panneggio colla magistrale figura del S. Zenone nella Madonna di Pistoia; ma non perciò possiamo senz'altro affermare una sua diretta influenza nel caso concreto, perchè in altri artisti dell'epoca troviamo sviluppato meglio o peggio il motivo medesimo. Forse dalla buona scultura ne passò il gusto ai pittori.

Circa la figura del Santo in primo piano a sinistra, un S. Girolamo, è evidente l'analogia che esso ha col S. Girolamo d'Ognissanti per la sua linea generale; un po' diversa, sebbene molto simile è la testa; ma in altri affreschi si potrebbe ritrovarne il tipo preciso (2). Questa e anche, e forse più, la testa dell'altro vecchio a destra, sono piene di finezza, e crediamo non sia da dubitare che furono direttamente eseguite da Domenico.

Per la composizione generale, questa tavola rammenta la già descritta più sopra, e con essa, quella di Lucca.

Concludendo, che cosa dicono del Ghirlandaio le due tavole pisane? Al Ghirlandaio si è attribuita una assoluta mancanza di sentimento religioso, anzi gli si è perfino negata ogni capacità d'emozione; certamente, se si intende parlare di esaltazione mistica, di raffinatezza psicologica, o di inquieta ricerca del nuovo, bisogna convenire che non ne troviamo traccia in Domenico, ma si esagera, o peggio, si erra, quando si vuole affermare in via assoluta che egli era privo « di ogni concezione poetica » (3) come quando si sentenzia che egli « dipinse sempre con una coscienziosa e serena indifferenza i soggetti religiosi » (4).

Domenico Ghirlandaio. — Arcangelo Raffaele. Particolare della Madonna col Figlio e Santi. R. Galleria degli Uffizi, *Firenze*.

È noto come lo Steinmann abbia visto nella Madonna della Tavola degli In-

(1) Anche in quella Tavola di Monaco che fu l'ultimo lavoro di Domenico, si ritrova questo panneggio: per gli affreschi, vedasi in S. Trinita e S. Maria Novella a Firenze.

(2) Per es. nella Cena d'Ognissanti (1480) e nella Vocazione degli Ap. Pietro e Paolo della Sistina (1482).

(3) R. E. F. (Roger E. Fry?), *Ghirlandaio*, by G. S. Davies. Recensione in *The Burlington Magazine*, Marzo 1909, p. 370.

(4) C. Diehl, *Ghirlandaio*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Febbraio 1909, p. 145.

nocenti, una immagine tra le più pure « della Regina del Cielo » (1); è noto che il Davies chiama quella tavola « truly religious and truly human picture » (2).

Le tavole pisane, e massime il gruppo meglio conservato della Vergine col Bambino, nella tavola n. I, ci sembrano confermare come non mancasse a Domenico, gentilezza di sentimento. In quel gruppo, l'amor materno è reso con così fresco candore da farlo veramente salire all'altezza della sua espressione religiosa. Questa riuscita compenetrazione della realità umana del soggetto colla idea del simbolo divino, dimostra in Domenico una concezione poetica che per intimo carattere di calma e di riservatezza, è poco appariscente, ma non per questo men degna di essere rilevata.

L'infantilità del volto delle Madonne di Ghirlandaio, il carattere impersonale di alcune sue teste di Santi, è parso ad alcuno l'unico superficiale suo sforzo verso l'espressione (3), ma questo giudizio è viziato di preconcetto e non abbastanza sintetico. Dal pacato equilibrio, dallo stesso accento arcaico delle tavole religiose di Domenico, ma sopratutto dalla pura e dignitosa linea delle sue Madonne, piena di squisita euritmia, si diffonde quel senso di riposante piacere che suol produrre un profumo tenue e gradito; nè questo potrebb'essere, se all'abilità tecnica dell'artista non si fosse aggiunta una limpida visione interiore di armonia serena, che di per sè stessa è poesia.

Questa visione, nella tranquilla sanità del temperamento di Domenico, e già nella ingenua mitezza del Baldovinetti, maestro a Domenico, trova la propria base e i propri limiti; e nelle sue pitture giovanili (per es. in queste di Pisa), o in quelle con maggior cura condotte (per es. nella tavola degli Innocenti), trova la forma più spontanea e più chiara.

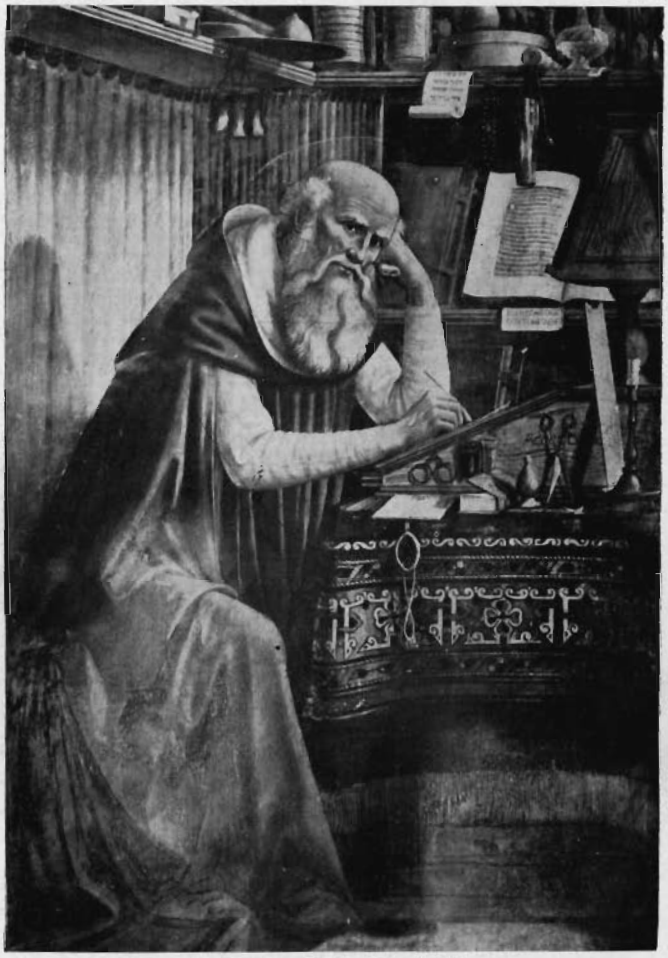
A quale epoca devono assegnarsi le tavole di Pisa? Cavalcaselle e Crowe le credono eseguite nello stesso tempo e vi riscontrano « forme ed esecuzione tecnica anteriori ai dipinti d'Ognissanti — (Cena e S. Girolamo) — condotti nel 1480 » (4). Lo Steinmann non si pronunzia con precisione in merito, ma colloca le tavole di Pisa con quelle di Lucca, dopo la Madonna in trono degli Uffizi (5). L'Hauvette le giudica « di poco posteriori » all'affresco di Brozzi e le pone tra il 1472 e il 1476, segnando invece dal 1480 al 1485 la tavola di Lucca (6).

Sappiamo da un documento pubblicato dal Tanfani-Centofanti, che nel Febbraio del 1479 il Ghirlandaio si trovava a Pisa. Forse vi ebbe commissioni e vi si fermò a lungo; tale supposizione concorderebbe col fatto già rilevato dal Cavalcaselle e Crowe che nel 1480 Domenico non aveva ancora presa stabile dimora in Firenze. Altro soggiorno in Pisa fece Domenico dai primi di Novembre del 1492 ai primi di Febbraio del 1493, e poi ancora per pochi giorni vi si trattenne da Maggio a Giugno dello stesso anno 1493 per dipingere la tribuna del Duomo e restaurarne il mosaico (7).

Certamente non è possibile attribuire a questo tardo, anzi ultimo periodo della sua vita, le tavole di S. Anna. L'epoca del suo primo soggiorno corrisponderebbe invece alla data presunta dal Cavalcaselle. Potrebbe anche essere però che le

(1) E. Steinmann, op. cit., p. 39.
(2) Gerald S. Davies, *Ghirlandaio*. Methuen and C. London 1909, p. 92.
(3) C. Diehl, l. cit., p. 145.
(4) Cavalcaselle e Crowe, *op. cit.* vol. cit., p. 448.
(5) Steinmann, *op. cit.*, p. 36.
(6) Hauvette, *op. cit.*, p. 136.
(7) Tanfani-Centofanti, *Notizie d'Artisti* etc., Pisa, 1897, p. 144-145.

tavole fossero state dipinte in epoca alquanto anteriore, in Firenze, eppoi mandate a Pisa, o che altri precedenti soggiorni in Pisa abbia fatto il pittore; così non può escludersi sulla base dei documenti noti l'ipotesi dell'Hauvette. Le carte d'Archivio dei soppressi Gesuati di Pisa che avrebbero forse deciso la questione, sono disgraziatamente smarrite. L'Hauvette però, scrivendo: « Il est certain que Domenico travailla à Pise, . . . mais aucun indice ne me permet de proposer une



Domenico Ghirlandaio. — S. Girolamo.
Affresco in Ognissanti, *Firenze*.

date pour ce séjour » (1), mostra di non aver conosciuti i documenti pubblicati dal Tanfani-Centofanti.

In ogni modo, non sapremmo mai ravvicinare le nostre tavole come fa l'Hauvette, all'affresco di Brozzi; l'attribuzione del quale a Domenico non ci pare sostenibile; e lo è così poco che lo stesso Hauvette l'ha messa in dubbio in altri luoghi del suo libro (2); ma, a parte questo, quale analogia esiste tra la finezza di sentimento, il disegno sicuro, l'esecuzione accurata delle tavole di Pisa e le scorrettezze grossolane dell'affresco di Brozzi? Se questo fosse davvero opera di

(1) HAUVETTE, *op, cit.*, p. 154, nota.
(2) HAUVETTE; *op. cit.*, p. 31 e 176.

Domenico, bisognerebbe almeno dire che un gran tempo e un gran cambiamento è corso dall'affresco alle tavole.

Il confronto della figura dell'Arcangelo con quello del quadro degli Uffizi, quadro che l'Hauvette assegna al 1480, e del S. Girolamo col S. Girolamo di Ognissanti che è della stessa epoca, confermano che non molto lontana da quella data deve ritenersi l'esecuzione dei dipinti Pisani. D'altronde la dipendenza già rilevata tra la tavola del Ghirlandaio e quella del Baldovinetti, se può dimostrare i legami che Domenico manteneva col suo Maestro, non è tale da persuadere che proprio con quel lavoro egli movesse i suoi primi passi fuori di scuola. La dipendenza, lo vedemmo, è più che altro formale, e Domenico afferma già notevoli qualità personali.

Piuttosto qualche maggiore esilità di forme nella tavola n. II in paragone alla tavola n. I suggerirebbe il dubbio che l'una debba mettersi anche per età a qualche distanza dall'altra. Ma non sottilizziamo troppo e inutilmente.

Da ciò che sappiamo e vediamo ci sembra dover concludere che entrambi i dipinti furono probabilmente eseguiti tra il 1475 e il 1480.

Conclusione poi veramente certa è, che per quanto danneggiate dal tempo e dai restauri, le tavole di recente esposte nella Sala XI del Museo Civico di Pisa sono preziosi documenti d'Arte. Il loro accurato esame, finora malagevole per le infelici condizioni di esposizione (1), è oggi diventato facile a tutti; e questo esame, necessario a chiunque voglia coscienziosamente studiare la carriera artistica di Domenico Ghirlandaio, riuscirà grato pure a chiunque semplicemente desideri di ammirare una bella espressione di arte quattrocentesca.

Augusto Bellini Pietri
Direttore del Museo Civico di Pisa.

(1) Nella Chiesina di S. Anna, tra gli stucchi settecenteschi, le tavole preziose si trovavano fuori d'ambiente; avevano cattiva luce, e scarsa sicurezza. Erano inquadrate da brutte cornici fatte probabilmente all'epoca del restauro, che sono state ora sostituite, a cura e spese della Direzione del Museo, da cornici in stile dell'epoca.