e personalità idealizzate nel rigoglio della nudità efebica esprime questa figura giovanile, in cui tutto sembra subordinato alla spirituale ricerca della bellezza, in cui gli attributi ed il gesto stesso dell'offerta si compenetrano e si fondono nella nobile compostezza del volto.

A così divina e perfetta espressione di giovinezza, più che qualsiasi smorta e banale descrizione, sembra che sol possano convenire gli inni con cui Bacchilide, il dolce poeta di Ceo, celebrava le vittorie e le virtù dei giovanetti efebi vincitori negli agoni nazionali, gli inni di gloria del più puro e rorido fiore dell' Ellade.

A. MAIURI.

(1) MAIURI A., *La raffigurazione del « placentarius » in quattro bronzetti pompeiani* in *Bollettino d'Arte*, n. 6, 1925.

(2) Cfr. *Bollettino d'Arte*, l. c.

(3) FIORELLI, *Pompeian. Antiq. hist.* II, p. 583; cfr. *Bull. Napol.*, 1854, p. 65.

(4) Il lavoro di restauro e di consolidamento fu eseguito con la consueta maestria e perizia dal Disegnatore Michelangelo Puccetti nel Gabinetto dei restauri del Museo Nazionale di Napoli.

(5) Sulla inargentatura dell'Efebo rinvenuto nel suburbio di Pompei fuori Porta del Vesuvio v. SOGLIANO in *Monum. Ant. d. R. Accad. d. Lincei*, X, 1901, col. 642 e 651 e RIZZO in *Flegrea*, I, n. 1 (1901) p. 7 sgg. (estratto).

(6) Cfr. SOGLIANO, o. c. col. 652 e RIZZO, I. c. p. 10.

(7) Sul motivo e l'uso della capigliatura ravvolta dietro la nuca v. FURTWAENGLER, 50 *Winckelmannsprogramm*, 1890, p. 130, che ha avuto modo di osservarla più frequentemente nel costume femminile che nel costume maschile in bronzi e statue del periodo fra il 500 ed il 460 a. C.

(8) Sulla capigliatura della Lemnia v. la finissima analisi fattane dal FURTWAENGLER, *Meisterwerke* p. 32 sgg.. cfr. anche BULLE, *Der Schöne Mensch*, p. 522, fig. 165.

(9) Si confronti la nostra fig. 10 con la veduta posteriore del capo della Lemnia in BULLE, o. c. pag. 249-50, fig. 56*a*.

(10) FURTWAENGLER, *M. W.* p. 89 sg. fig. 7-8: sulla particolare rassomiglianza della testa dell'Efebo di Pompei con la testa dell'Ermitage, si compiacque richiamare la mia attenzione anche il chiaro Prof. G. E. Rizzo.

(11) FURTWAENGLER, o. c. p. 89.

(12) Le misure dell'Efebo sono: altezza del profilo: mm. 135; lungh. del cranio: mm. 190; largh. della bocca: mm. 40; del naso: mm. 60; apertura dell'occhio: mm. 29.

(13) Sulla testa dell'Artemis del Braccio nuovo cfr. AMELUNG, *Sculpt. d. Vatic. Museums*, vol. I, p. 51, n. 38, tav. V; lo Amelung non sembra alieno dal riconoscere in questa testa della metà del V sec. il tipo di Artemis.

(14) Sulla leggenda di Pantarkes e dell'iscrizione sul dito dello Zeus di Olimpia v. FURTWAENGLER, *M. W.* p. 62 e note.

(15) V. *Not. d. Scavi*, 1900, p. 584, fig. 1*a* e 1*b* e *Mon. Ant. d. Lincei*, X, 1900, p. 650 fig. 4.

(16) Un forzamento delle mani per l'ufficio di *lychnophoros* si osserva anche nell'altro minore Efebo di Pompei.

(17) Altri esemplari simili di sostegni a volute trovo in *Notizie d. Scavi*, 1899, p. 441 e 443, fig. 5.

(18) *Monum. Ant. d. Lincei*, X. 1900, p. 651, fig. 5.

(19) Tanto il Sogliano quanto il Rizzo (l. c.) esclusero che il secondo più pesante sostegno di candelabro appartenesse all'Efebo di Porta del Vesuvio, anche perchè quel braccio non appariva inargentato.

DUE ILLUSTRATORI ITALIANI DELLO SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS

II.

Da Didron in poi, ci fu sempre l'abitudine d'abbinare il nostro Speculum con quello della Biblioteca Arsénal di Parigi (n. 593). (1)

A parte quel che possono avere in comune nel testo, e nella grafia, quanto al disegno le somiglianze si limitano a quelle inevitabili quando due artisti dello stesso paese, e all'incirca nella stessa epoca, lavorano allo stesso soggetto; tanto più se, come in questo caso, vi son buone ragioni per ritenere che entrambi imitarono lo stesso modello. Ma dovendo assolutamente supporre che uno dei due abbia derivato dall'altro, non c'è dubbio che il miniaturista dell'Arsénal derivò dall'illustratore del manoscritto suddiviso fra

Fig. 32. — Distruzione di Sodoma - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

la biblioteca Riches e la Bibliothèque Nationale. Perchè lo Speculum Arsénal è rustico e casalingo, ingenuo e cordiale, quanto l'altro è elegante, classico e raffinato. Questo secondo potè soltanto esser prodotto da un artista che studiò in qualche gran centro, e vi spese la maggior parte della vita. E il primo, da un artista cresciuto e vissuto in qualche terra fuori mano, o in qualche valle molto interna e di difficile accesso. In luoghi simili, le mode, non solo degli abiti, ma delle idee e dei sentimenti, ancora indugiano per decine, e, magari, centinaja d'anni, dopo che sulle strade battute son del tutto cangiate; e non già perchè in tali luoghi si sia deliberatamente avversi alle novità, ma son le occasioni che mancano. E quando càpita l'occasione, c'è il caso di vederla applicata come dal damerino congolese, che veste la propria nudità d'una cravatta e d'un cappello a stajo. (2) Per venire al caso nostro: è improbabile che motivi villerecci come quelli dello Speculum Arsénal potessero avere interesse per un artista squisito come l'autore dello Speculum Riches-Bibliothèque Nationale; mentre la facilità di questo, la sua grazia, la sua eleganza, facilmente avrebbero ammaliato il nostro provinciale.

Provinciale senza dubbio, e passato di moda ed ingenuo; ma deciso, libero da complicazioni deteriori, immediato nell'espressione e, a modo suo, disertissimo. Nè ci lascia mai in dubbio intorno alla qualità di ciò che sente; e non soltanto ci persuade della propria sincerità, ma ci impone col carattere intenso, appassionato e straordinariamente commosso della sua arte.

Non so resistere al desiderio d'invitare il lettore a scorrere insieme a me alcune riproduzioni. Prendiamo questo Lot che trasuda di prosperità campagnuola (*fig. 32*), e cammina impalato, senza accorgersi di nulla, fra le due assennate figliuoline; mentre, col miglior sorriso del mondo, la moglie, cangiata in statua di sale, le braccia in croce sul petto, si sommette all'ammonizione dell'angelo. O il figliol prodigo, ignudo, e il grasso babbo, sindaco del villaggio, che se l'abbraccia (*fig. 33*). O il David che geme come una vite tagliata, quando il rigido Nathan l'obbliga a ravvedersi (*fig. 33*). Dopo tali esempi d'antiquata ingenuità, notiamo altri esempi di copiosa foga di sentimento del nostro miniaturista, nel Geremia che si torce le mani sopra Gerusalemme (*fig. 35*), nella Vergine della Crocefissione che si preme le gote coi pugni chiusi; o, incontro a lei, nel San Giovanni che piange a bocca spalancata (*fig. 34*).

V'è qualche cosa di teutonico, più che d'ita-

Fig. 33. — Ritorno del figliuol prodigo e Davide penitente - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

liano, in questa arcaicità e violenza sentimentale, da far pensare alle illustrazioni degli ultimi legni istoriati, o a bassorilievi, come quelli della cantoria occidentale a Naumburg. E v'è pure qualcosa di teutonico, da richiamarci a Grünewald e artisti di secoli dopo: nel Giona che si arrampica su un masso di ghiaccio che galleggia, per scampare da un oceano lingueggiante e che non promette nulla di buono (*fig. 36*). Mentre più francese che tedesca è una nota d'*humour* nel Giudizio Universale (*fig. 37*), dove un demonio s'impadronisce del peccatore, con atto che sa di gallica *malice*, piuttosto che di crudeltà infernale. (3)

Con tutto ciò non è probabile che il miniaturista dello Speculum Arsénal provenisse da una delle regioni di confine dell'Italia con i popoli di lingua francese o tedesca. Non è probabile fosse nativo del Piemonte, della Liguria, del Friuli o dell'Istria. Basta pensare a quello che, nella inoltrata seconda metà del Quattrocento, dettero i Canavesio, i Castua e pittori precedenti, ai quali appena alla lontana si può concedere il nome d'artisti, per capire come in tali regioni, lontanissime dalle « serre della civiltà » nessuno, prima del 1450, fosse capace

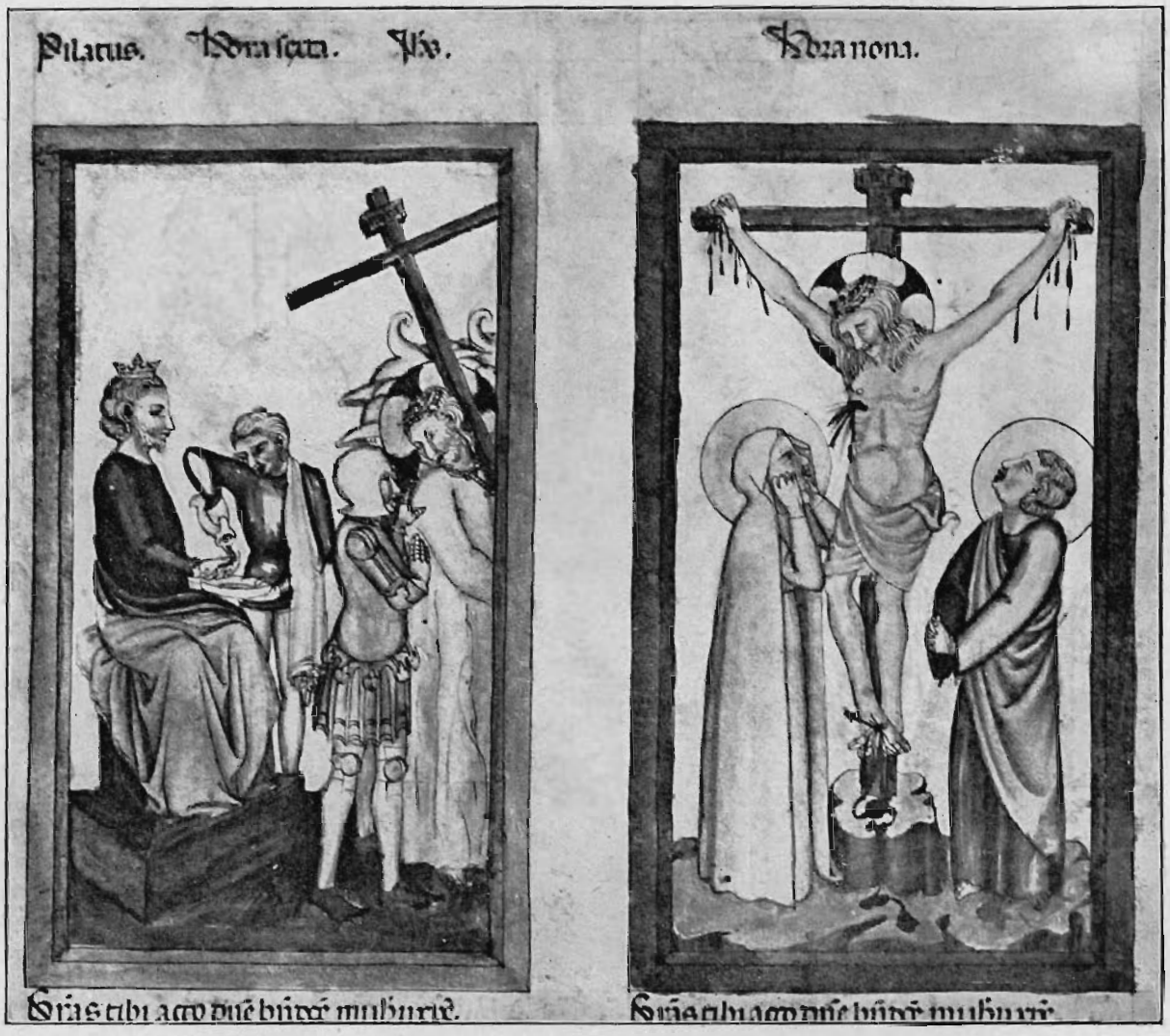

Fig. 34. — Pilato che si lava le mani e Crocifissione - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

di miniature come queste. E il nostro miniaturista non operò intorno al 1450, ma con buon mezzo secolo d'anticipo.

Egli s'accosta molto più agli artisti d'altra frontiera: non frontiera linguistica, ma culturale. L'Italia colta del quattordicesimo e quindicesimo secolo, a mezzogiorno e ad oriente gravita intorno ad una linea che, all'incirca, va da Rimini a Foligno, da Foligno a Spoleto e da Spoleto a Roma. Naturalmente, v'eran centri d'umanesimo, intellettuale ed estetico, anche al di là di questo confine; per es. Urbino al settentrione, — ma limitatamente alla seconda metà del Quattrocento; — e, a mezzogiorno, Napoli, Palermo e Messina. Per il resto, lo spirito del più boscoso provincialismo. Gli artisti, come Allegretto Nuzzi e Gentile da Fabriano, Arcangelo di Cola e, probabilmente, Nicolò da Guardiagrele, che ci riuscivano, si recavano a Firenze; o perfino, com'è probabile di Gentile, a Parigi; altri: Mezzastris, Niccolò Alunno e Lorenzo da San Severino· aspettavano che la luce dell'Arno o della Senna giungesse loro in figura d'un Benozzo Gozzoli o di qualche ignoto vagabondo franco-fiammingo; o anche la luce di Venezia;

Fig. 35. — Entrata a Gerusalemme e lamento di Geremia - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

giacchè Venezia spediva innumerevoli tavole d'altare bell'e fatte, e mandò altresì uno de' suoi migliori alunni, Vittore Crivelli in persona. Ma dove pur giungevano tali influenze illuminanti, e anche quando gli artisti avevano studiato direttamente a Firenze, v'era tendenza a una eccessiva semplificazione, a uno schematismo eccessivo, a trascurare il modellato, o, peggio ancora, interpretarlo a rovescio; non che ad ignorar del tutto il disegno funzionale, e ridurlo a meri contorni [4].

Più Allegretto Nuzzi sta lontano da Firenze, e più cade in questi difetti: e ciò maggiormente si verifica negli artisti che mai s'eran recati là, come Antonio o Francesco di Gentile da Fabriano, Boccatis e Girolamo di Giovanni da Camerino, Matteo di Gualdo o Mezzatris da Foligno. I quali appartengono tutti a terre comprese entro il confine anzidetto, o immediatamente agli orli di questo confine. Chè proseguendo verso le alture meno accessibili sopra Spoleto, o spingendovi a Noceleto alle sorgenti della Nera, o su per le alpestri vallate di Norcia, troverete dipinti [5] i quali, a parte le differenze di soggetto, di tipi e costume, offrono il perfetto equivalente di quegli scialbi

Fig. 36. — Giona risputato dal pesce - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

Fig. 37. — Giudizio finale - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

profili provenienti dalle rive dell'Eufrate, recentemente scoperti e mirabilmente pubblicati dal professore Breasted [6].

In qualche periodo anteriore, quando, per motivi che ignoro, cotesta regione fu maggiormente prospera, la frontiera culturale s'estendeva più a mezzogiorno, includendo buona parte dell'Abruzzo. Da mezzogiorno e dall'oriente, influenze bizantine sopravvennero, e lasciarono tracce che poi non furono scancellate nel sovrapporsi degli influssi cavalliniani da Roma, e di quelli de' Baronzio dalla Romagna. Tutte queste influenze, insieme a elementi senesi o francesi, dovuti alla vicinanza d'Assisi e ai pittori vaganti, costituirono, se non uno stile, una maniera pittorica che, fin dal Trecento, è

ENTRATA IN GERUSALEMME
NEW-YORK - BIBLIOTECA MORGAN
(Ms. N. 643)

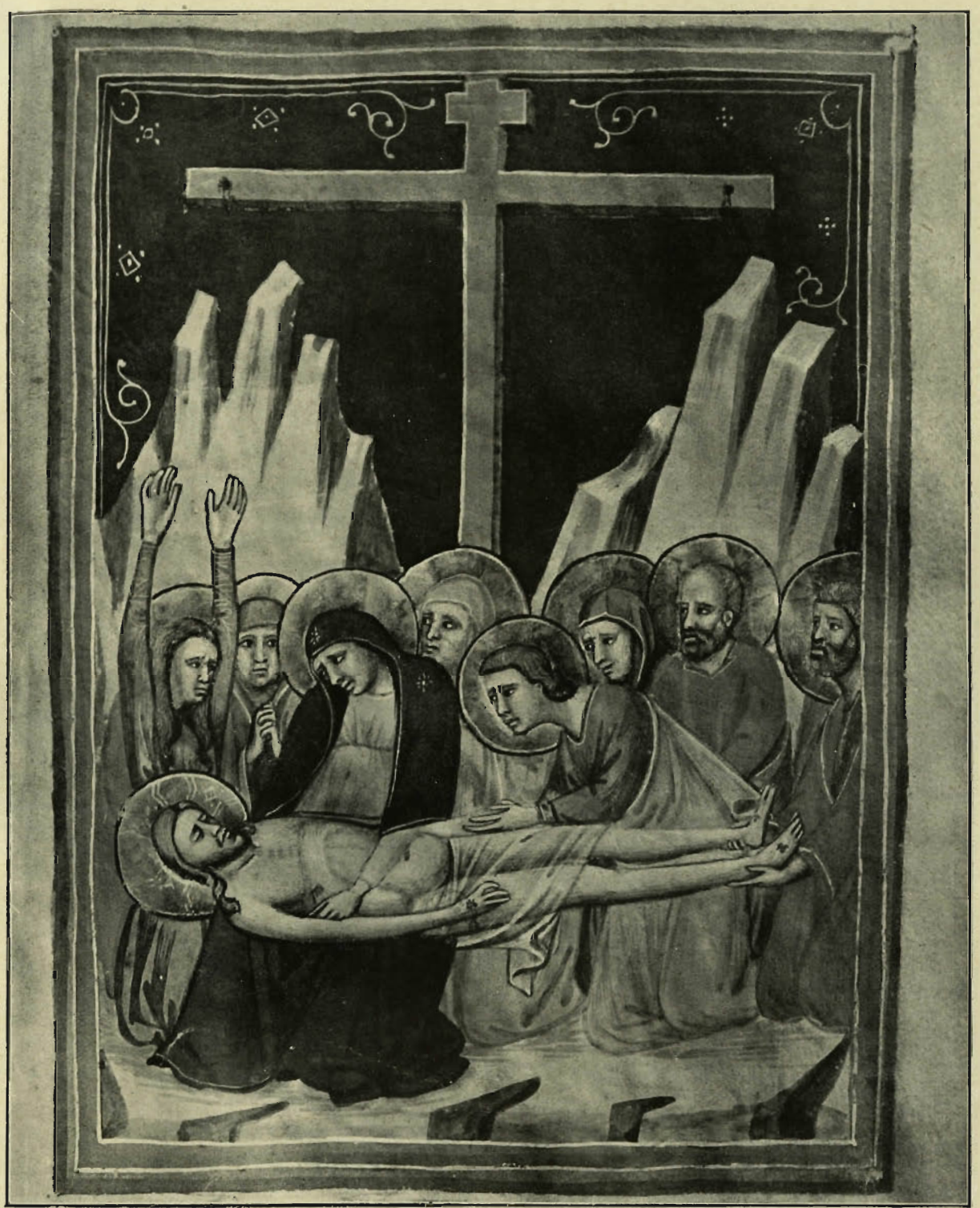

Fig. 38. — Pietà - New York, Bibl. Morgan, ms. 643.

Fig. 39. — Deposizione - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

Fig. 40. — Cristo messo in tomba - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

riconoscibile come specificamente umbra. Ma si può giudicare quanto statica fosse siffatta maniera, dagli affreschi che, intorno al '400, ancora sanno sì fortemente tanto di quel Meo di decimo ordine, tanto del gran Cavallini, nella cappella della Madonna al Sacro Speco di Subiaco; o dalle miniature della stessa data, e posteriori, a Guardiagrele, Stroncone e Perugia stessa [7]. Che cosa fosse questo Trecento umbro, nelle espressioni superiori, si vede dalle trentotto illustrazioni per una vita di Cristo finora appartenuta alla collezione Henry Yates Thompson, e che ora si trovano nella Biblioteca Morgan a New York (*fig. 38*). [8]

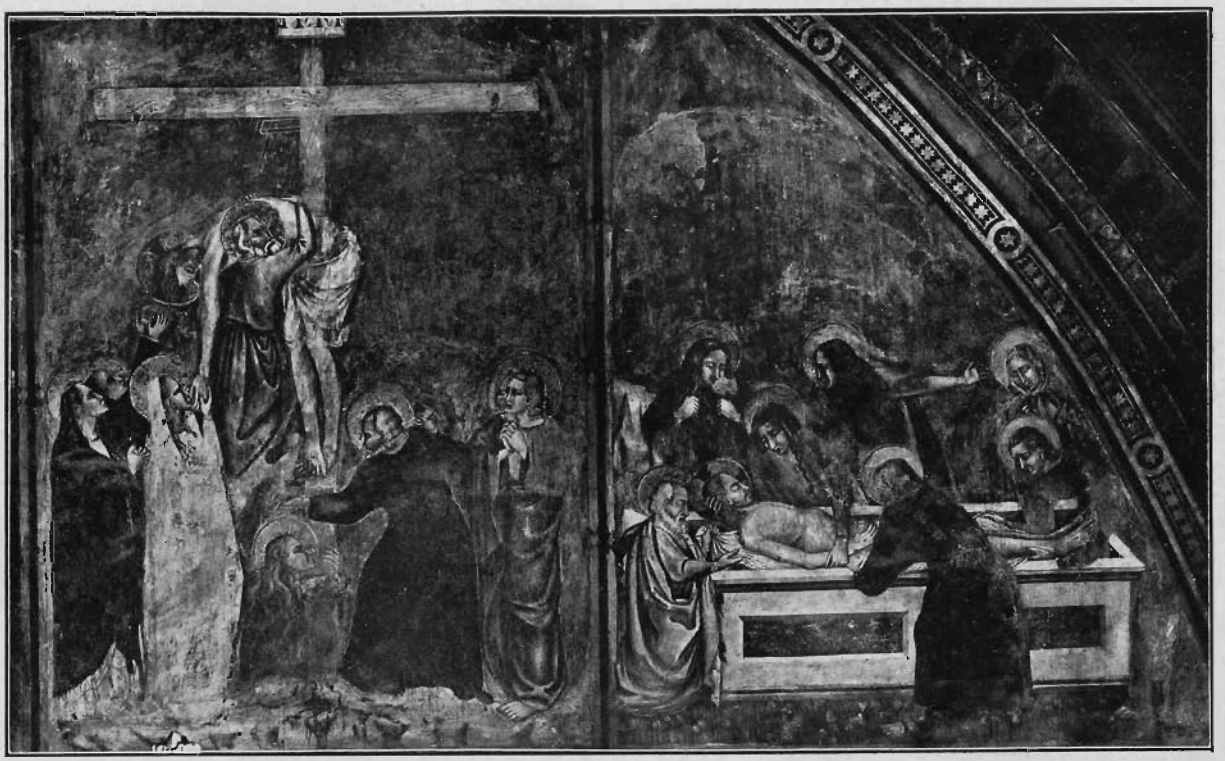

Fig. 41. — Scuola di Pietro Lorenzetti: Deposizione - Assisi, S. Chiara.

È degno di nota che gli artisti di questa scuola, per quanto superlativamente influenzati da' freschi di Pietro Lorenzetti a San Francesco d'Assisi, restarono insensibili ai modi più schietti e soavi delle pitture di Giotto e Simone Martini nello stesso tempio. Le malattie, i disordini, la peste, forse contribuirono a fare degli abitanti della regione una razza intensamente emotiva, ardente, violenta. Pietro, con la sua sfrenata espressività, li aiutò a prender coscienza di sè, mentre artisti superiori li lasciavano indifferenti.

Tornando, ora, al miniaturista dello Speculum Arsénal, egli conosceva gli affreschi di Pietro, o pitture che n'eran derivate. Vedendo quanto, e quanto spesso, egli riesca grossolano· legnoso, inarticolato, è difficile credere che da solo potesse inventare certe esagerazioni della stravaganza di Pietro Lorenzetti. Così, nella Deposizione dalla Croce (*fig. 39*) e nel Seppellimento (*fig. 40*), l'angoscia della Vergine è talmente frenetica che, nell'abbraccio sfrenato, le teste della Vergine stessa e del Figlio quasi diventano inestricabili, e invisibili i volti. E benchè non sia riuscito a scoprire un esatto parallelo a tali composizioni, — causa forse la mia conoscenza troppo ristretta dell'Umbria, delle Marche e dell'Abruzzo, — non può esservi serio dubbio che esse derivano da maestri umbri, come i seguaci del Lorenzetti che dipinsero soggetti simili a Santa Chiara in Assisi (*fig. 41*). Si noti, per es. nella nostra miniatura, il completo abbandono del corpo del Cristo, e l'identità dell'azione, nella figura dell'affresco.

Il miscuglio della grossolanità provinciale con siffatte audacie d'imprestito, si mostra bene nell'ingresso di Cristo in Gerusalemme (*fig. 35*). Gli elementi della composizione son ridotti al puro necessario, come in una scultura cristiana, in avorio o pietra, del quarto o quinto secolo.

Fig. 42. — Annunciazione - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

L' uomo sull' albero è stecchito come in una miniatura indo-persiana del secolo diciassettesimo o diciottesimo. Malgrado ciò, l' artefice ha coraggio d'azzardarsi al partito scabroso d'una figura in atto di sfilarsi dalla parte del capo la veste gonfiata dal vento. Nemmeno il Lorenzetti osò tanto ad Assisi, benchè egli abbia rappresentato persone che si strappan gli abiti di dosso, a stenderli sotto ai piedi del Salvatore (Van Marle, II, pag. 356). Ma il Barna di Siena, indubitabile genio pittorico (ibidem, 289), dipinge un uomo che cerca di districare la testa dal manto di cui si spoglia per pararne la via del Signore; e Barna stesso, o qualche seguace, possono avere introdotto in Umbria questo motivo.

Ma è tempo di cimentarsi con elementi di natura più determinata e, dunque, più probante; e vedere che cosa possiamo dedurne, circa il luogo e l'epoca in cui lo Speculum Arsénal fu miniato. Partendoci dagli elementi iconografici, eccoci, prima di tutto, all'Annunciazione (*fig. 42*). La Madonna è in un portico, abbracciata, per dir così, ad una delle colonne. È una interpretazione rara di questo soggetto; e benchè io ricordi qualche cosa vagamente simile nell'Albero di San Bonaventura a Santa Maria Maggiore di Bergamo (Van Marle IV, pag. 219), il parallelo più stretto è nella volta di quella cappella della Madonna a Subiaco (*fig. 43*) i cui affreschi, d'intorno al 1400, furon più volte citati nei paragrafi che precedono. Meno prossimo, l'affresco umbro, d'epoca anteriore, a Santa Chiara in Assisi (*fig. 44*).

Ci siam già riferiti alla Crocifissione (*fig. 34*) con quella selvaggia angoscia della Madre e il Prediletto che piange a distesa. Benchè sentimenti così estremi non fossero ignoti ai senesi, — e negli smalti preziosissimi che decorano il famoso tabernacolo d'Orvieto si trova, in fatti, non meno che nella Deposizione, una figura che si conficca le unghie nelle gote (fot. Anderson 15479), del tutto come nella nostra miniatura, — s'è detto che soltanto in Umbria e in Abruzzo la Crocifissione, considerata non come scena storica, ma come soggetto di meditazione divota, fu trattata in uno spirito di passione irrefrenabile, quale, per esempio, è documentato dal san Giovanni piangente di Niccolò d'Alunno [9]. L'equivalente letterario di siffatto trattamento è nelle lamentazioni del Venerdì Santo: esempio tipico quelle di

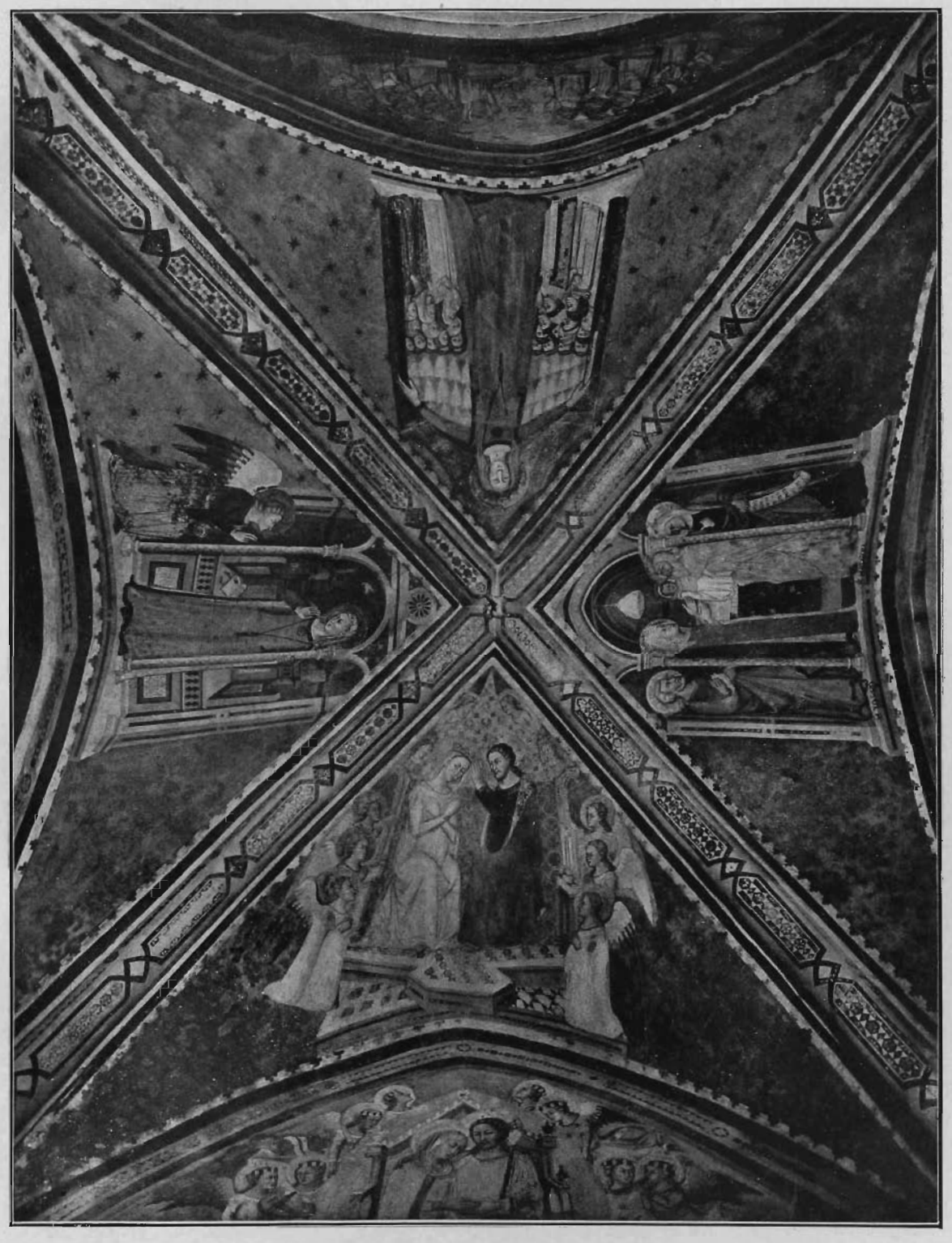

Fig. 43. — Scuola Umbro-Senese: Annunziazione - Subiaco, Sacro Speco.

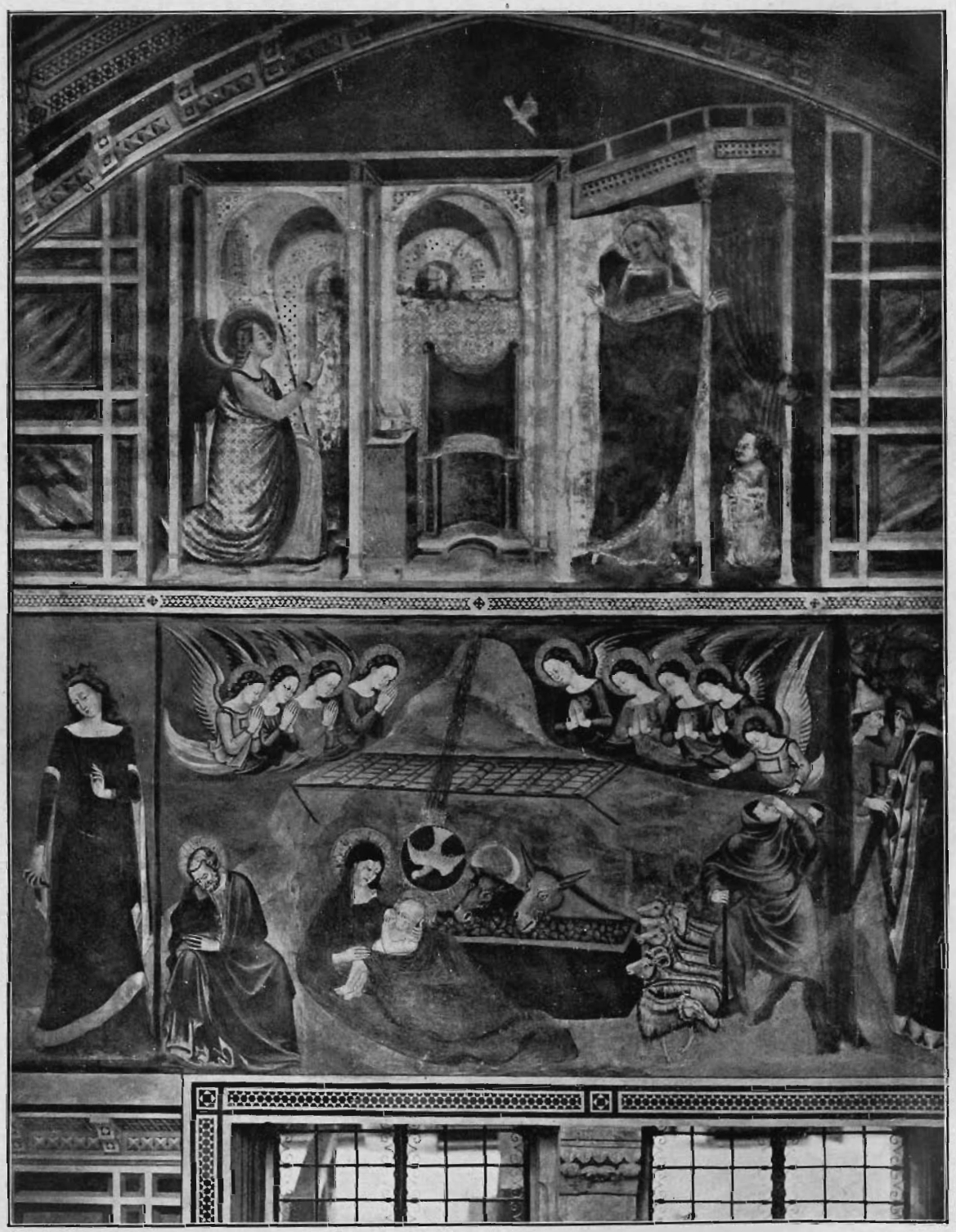

Fig. 44. — Scuola Umbra: Annunziazione - Assisi, S. Chiara.

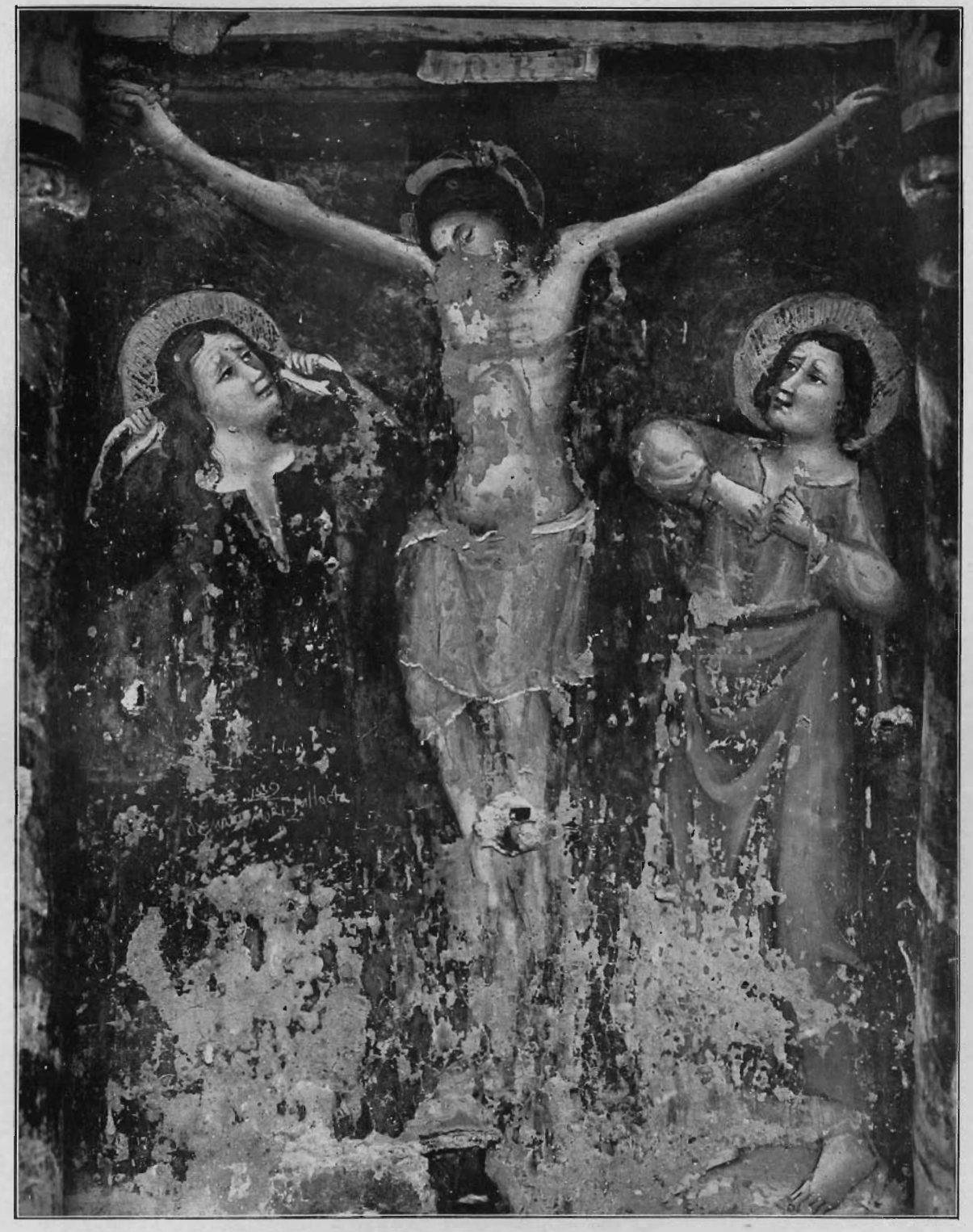

Fig. 45. — Scuola Umbro-Marchigiana: Crocifissione - Offida.

Fig. 46. — Flagellazione - Speculum Bibl. de l'Arsénal.

Anversa. E il più stretto parallelo col nostro Cristo, l'ho scorto in un dipinto alla Madonna delle Grazie di Rasiglia a Foligno (pag. 106 del volume su *Foligno*, nella serie: *Italia Artistica*); quello con le altre figure, in un affresco ad Offida, nelle Marche meridionali, dove si vede la Madonna stracciarsi i capelli dal dolore, e Giovanni che si denuda il petto (*fig. 45*); e in altro affresco con un San Giovanni quasi in tutto simile a Subiaco (Colasanti: *L'Aniene*, nella serie: *Italia Artistica*, pag. 115).

La Flagellazione (*fig. 46*) è interpretata in modo quanto mai imprevisto. Certo, che non ricordo nulla di simile nel Trecento italiano. Guardando questa Flagellazione, mi vien di fare un salto nel tempo, giù fino a Donatello. Tanto le proporzioni atletiche del Cristo, quanto l'azione dello sbalzo sotto la sferzata, sono, in fatti, singolarmente discordi dal tipo del Martire, doloroso ma mansuetissimo, comune in tutta l'arte medievale; e si accostano in modo strano alle versioni donatellesche di questo soggetto, specialmente la più giovanile [10], il marmo di Berlino (*fig. 47*). Non pretendo che il nostro

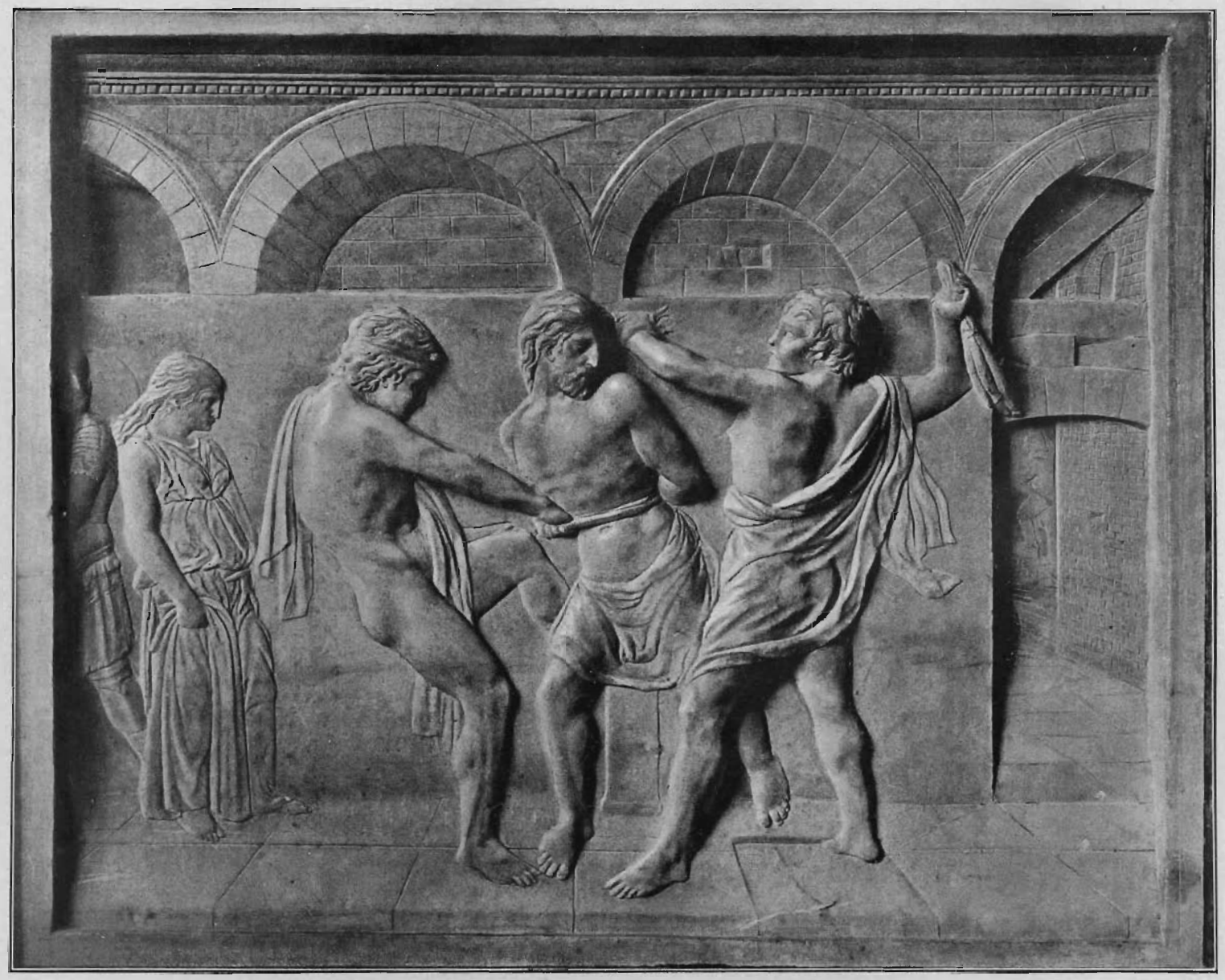

Fig. 47. — Donatello: Flagellazione - Berlino, Museo.

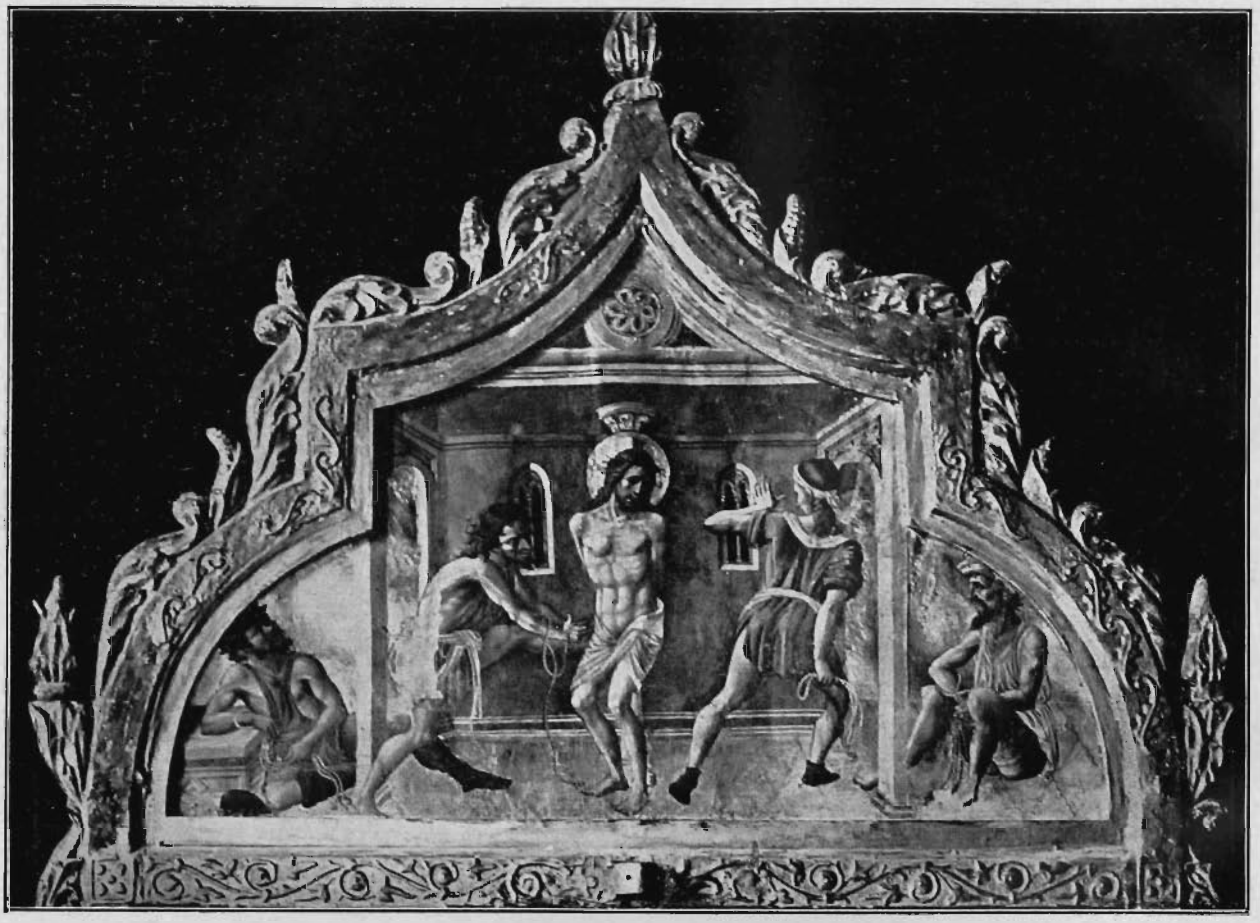

Fig. 48. — Nicolò da Foligno: Flagellazione - Deruta.

miniaturista conoscesse anche un solo lavoro giovanile del Rembrandt fiorentino che dipingeva con la creta, il marmo ed il bronzo, invece che con i colori. Tuttavia, occorrerebbe portare questa sua Flagellazione verso la fine del secolo quattordicesimo, se non addirittura ai primi del successivo, per trovarle rapporti nello spirito e nell'azione, E, per quanto singolare, fra le stesse pitture del Quattrocento avanzato, non riconosco facilmente composizioni accostabili a questa, meglio d'una di Niccolò d'Alunno a Deruta [11] (*fig. 48*). Anche la Flagellazione della predella dell'Alunno al Louvre, dipinta vent'anni più tardi, e nella quale il Cristo si raggomitola dal dolore, è più vicina alla nostra miniatura che non la maggior parte delle interpretazioni dello stesso soggetto. Tanto gli umbri eran portati alla azione ed espressione violenta; — tendenza che di solito, si considera teutonica ed iberica più che italiana.

È questo, in somma, un altro di quei motivi che difficilmente il nostro miniaturista poteva inventare di suo. E deve averlo preso da qualche artefice molto più dotato, forse un immediato predecessore di Donatello. Mi duole non esser capace d'offrir prove concrete della mia asserzione. Fortunatamente, in altri due casi, possiamo risalire tangibilmente alle fonti.

Nel Festino d'Assuero (*fig. 50*) la graziosa saltatrice, tanto allegra, agile ed immune dalla grossolanità delle altre figure, in questa scena pur fra le meno grossolane del nostro Speculum,

Fig. 49. — Sassetta: Flagellazione - Boston, Museo.

è tolta così manifestamente da una miniatura francese d'intorno al 1250, che a nessuno vorrà mancare materia di raffronti. Cito il primo che mi viene alla memoria: la Danza di Salomè nella *Bible moralisée* riprodotta in S.F.R.M. tav. 500. Gli italiani non rappresentano a questo modo l'azione della danza, ma piuttosto come un maestoso ondeggiamento; dall'esemplare più antico che riesco ricordare: il Festino d'Assuero, in San Giovanni e Paolo a Spoleto, ai diversi Festini d'Erode o Banchetti dei figli di Giobbe; finchè a Prato Fra Filippo trasforma Erodiade in una sorta di sgualdrina breugheliana che fa rintronar la terra sotto alle calcagna.

Ancora, nel Giudizio Universale (*fig.37*), il Signore è raffigurato a braccia alzate dall'altezza del cubito, perchè le piaghe delle mani possan vedersi altrettanto bene di quelle nel costato e ne' piedi. E questo è pure un motivo francese, come fu mostrato dal Mâle nel suo vivace e dilettoso volume sull'Arte Religiosa francese nel Secolo Dodicesimo; e motivo che risale assai addietro in cotesto secolo, e la prima volta ricorre a Limoges e Laon (pagg. 407, 409). In Italia, lo ritrovo soltanto a Parma, dove Antelami dà a dividere anche per altri segni il suo debito con la scultura francese; e, in una miniatura quasi sincrona alla nostra, a Perugia (*fig. 51*). La vicinanza d'Assisi, con i suoi tesori d'arte francese, avrà influito sull'uso di cotesto speciale motivo nelle miniature perugine, ed in quelle dello Speculum Arsénal. E mi attento a suggerire che la presenza di siffatta azione, ad una data tarda come all' incirca il 1400, possa bastare di prova che si tratta d'opera umbro-abruzzese. Questa regione era inaccessibile a una continua influenza forestiera; e, per ciò stesso, più facile a subirla, le rare volte che si presentasse l'occasione. Che artisti stranieri, e di merito, passassero per tale regione, e si fermassero a pagare il loro viatico con opere d'arte, si capisce da una Incoronazione, tedesca da cima a fondo,

Fig. 50. — Banchetto di Ahasfero - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

datata nel 1476 da un Hans von Lübeck a Caramanico; e, ancora meglio, dal meraviglioso gruppo di figure renane, rappresentante la Crocifissione, trovato in cotesto angolo di mondo, ed ora a Francoforte. (12) Chi sa che uno scultore francese non avesse lasciato, su qualche portale di chiesa della regione, un Giudizio Universale con il Cristo così atteggiato. Era una regione povera, e artisticamente non molto creativa; ma c'erano, e lo sappiamo, nobili possidenti e pingui monasteri, da permettersi il lusso di quei portali e pulpiti scolpiti che ancora ornano la terra d'Abruzzo.

L'eccesso di semplificazione, sopratutto dovuto alla povertà dei mezzi tecnici, fu già menzionato tra le fondamentali caratteristiche d'un'arte provinciale. E lo studioso notò già la mancanza di articolazione, di linee funzionali, il cattivo uso d'una sorta di chiaroscuro prescientifico; e, risultato di tutto questo, la pesantezza e grossolanità delle figure e dell'azione. Nulla potrebbe esser arcaicamente dozzinale come la figura della Madonna, ogni volta si presenta nello Speculum Arsénal; e perfino nella Annunciazione (*fig. 42*), quando dovrebbe esser piena di grazia non meno nel senso estetico che in quello sacramentale. Come è vicina a qualche immagine d'Easter Island, nel Giudizio Universale (*fig. 37*)! E, passando a meno augusti personaggi, quei due Simoni dabbene, nel Tempio del Sole (*fig. 52*), a che cosa somigliano, se non a due fanti di picche? Manca il minimo tentativo d'individualizzazione. I varî personaggi son distinti solo per sesso, e molto rozzamente in giovani e vecchi. Un'unica figura di donna si presta a far da madre Eva, da Madonna che presenta il Figlio al tempio (*fig. 53*), da Annunziata (*fig. 42*), da madre che conduce la Vergine al tempio (*fig. 52*), da Anna che offre Samuele al Signore (*fig. 54*). E sebbene certi resultati casuali possano essere interessanti, per la stessa stremata semplificazione, tipica delle arti ultra-provinciali non meno che di quelle di decadenza, il paesaggio è ridotto ai minimi termini: o ghiaccio che par ferro o macigno, a un modo spogli d'alberi, d'erba e fiori.

Paralleli quanto più prossimi e minuziosi a tutti questi tratti caratteristici, sembrerebbero dover scoprirsi nelle province fra la Romagna e il Napoletano, meglio che altrove in Italia. Ho

Fig. 51. — Giudizio Universale, Corale del XV secolo - Perugia, Pinacoteca.

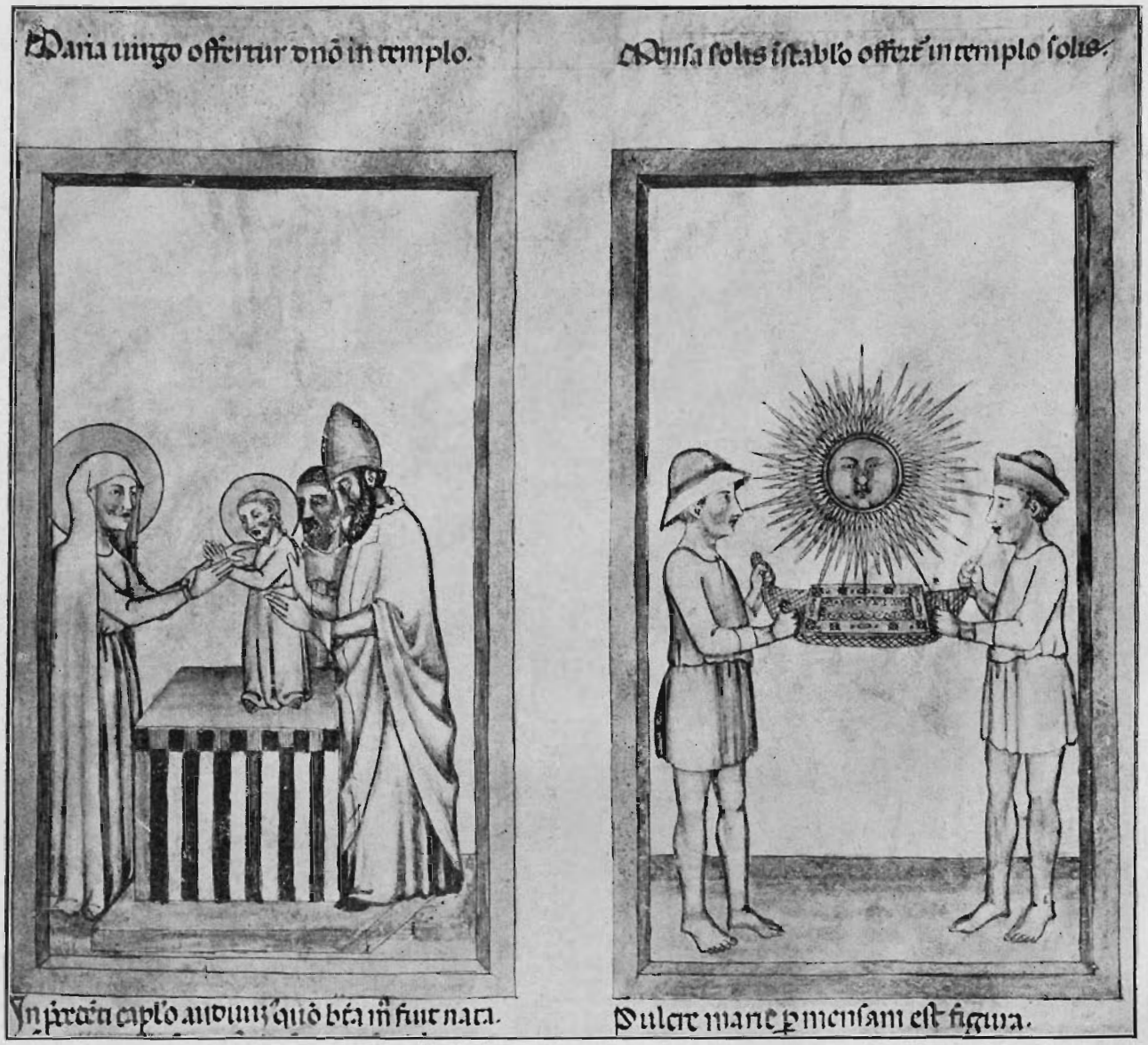

Fig. 52. — Presentazione della Beata Vergine al Tempio e il Tempio del Sole - Speculum. Bibl. de l'Arsénal.

già definito gli aspetti generali dell'arte della regione; e basteranno, credo, due o tre esempi di maggior momento.

Si saranno notati i capitelli, che qua e là occorrono nel nostro Speculum; per esempio nell'Annunciazione (*fig. 42*) o nella Flagellazione (*fig. 46*), o il settemplice candelabro (*fig. 54*). Eccettuato che non appaiono turgidi e distorti, son spogli come capitelli saraceni, molto più spogli de' capitelli cistercensi. Non un fiore nè un ornamento. Un modulo così sterilito abbonda nella regione che consideriamo. E vi appare precocemente; ma, pel nostro intento, Allegretto Nuzzi rappresenta una data a bastanza fresca; e questo identico capitello si trova nelle sue pitture murali a Fabriano, per es. nel Martirio di San Lorenzo (*fig. 55*). Ed anche a Foligno, nell'affresco di Bartolomeo di Tomaso, del

1449, rappresentante il transito della casa della Vergine a Loreto (*fig. 56*); come pure, poco più tardi negli affreschi umbro-veneti di Santa Maria a Norcia (la Presentazione della Vergine (*fig. 57*), per esempio).

Altro caso di semplificazione fino all'impoverimento: la mitria del gran sacerdote, ogni volta ch' egli compare nello Speculum Arsénal. Esempio adattatissimo, la miniatura dove questo dignitario accoglie il fanciullo Samuele (*fig. 54*). Non soltanto la mitria è senza cerchi, ma ridotta al cono più striminzito. Si direbbe l'ogiva d'una granata, questa dura figlia di Bellona. Dove ritroviamo tale economicissimo cuopricapo ecclesiastico, se non, nella stessa regione, nei freschi di Norcia, ricordati nel paragrafo precedente (*fig. 57*). E come a dimostrarci che forma siffatta non dipendeva da ragioni rituali, o altro motivo di libera scelta, ma era dovuta all'incapacità tecnica, al difetto di modellato, alla trivialità del disegno, ecco che torna negli elmetti della soldataglia, nella cappella di Santa Caterina ad Offida, menzionata poc'anzi in questo scritto. (13)

Sfogliando e risfogliando le pagine dello Speculum Arsénal, ci sorprese un altro genere di cuopricapo: le corone, disformi del tutto da quelle del manoscritto Riches-Biblioth. Nationale, nel quale cingono strettamente le teste, e son tutte lobate, ingiojellate e di bell'evidenza. Qui, invece, appaion piccole, estremamente modeste, e a mala pena si reggono sul capo che le porta; come, per citare un esempio, nel Pilato (*fig. 46*); o in Ester (*fig. 50*), per citarne un altro. Ritengo che siffatta corona, come tante cose di questa regione, provenga da un tipo bizantino. Una corona altrettanto diminutiva non infrequentemente ricorre nelle pitture della scuola semi-bizantina di Rimini, che, si ricorderà, estese la propria influenza non solo verso il nord, nel Veneto; ma a mezzogiorno, nell' Umbria, dove le corone. a volte. diventano inverosimil-

Fig. 53. — Presentazione di Cristo al Tempio - Speculum Bibl. de l'Arsenal.

mente piccole, come appunto nel nostro Speculum. In Perugia, una corona simile è nella matricola di Matteo di Ser Cambio, del 1377, rappresentante l'Incoronazione della Vergine (*fig. 58*). Ad Assisi, sulla testa della Principessa, nel fresco a Santa Chiara, di data un po' anteriore, raffigurante San Giorgio e il Dragone (*fot.* Benvenuti 594). A Spoleto, in un affresco del tardo Trecento, benchè molto anteriore quanto all'aspetto, che si trova a San Giuliano (*fig. 59*). Ad Ascoli, corone simili si veggono in testa ai Re Magi, in un polittico dell'ultimo scor-

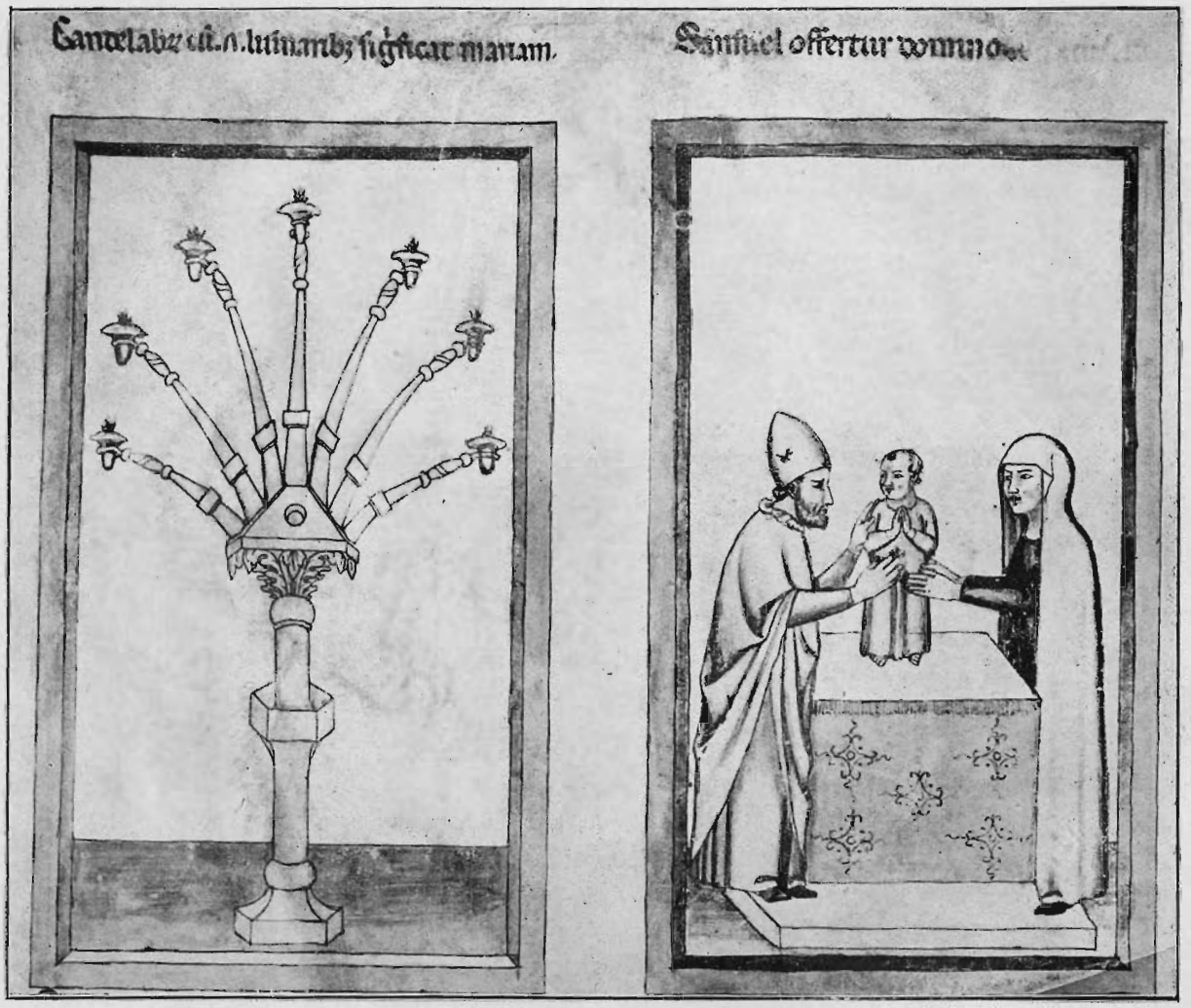

Fig. 54. — Candeliere a sette braccia e Samuele offerto a Dio - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

cio del Trecento (fot. Minist. P. I. C. 2516).

Poichè le mitrie e le corone ci richiamano all'abbigliamento, chiediamoci cosa hanno da dirci le vesti, gli elmi, le armature, etc. circa la data e l'epoca dei personaggi dello Speculum Arsénal. Confido d'esser perdonato se risparmierò agli studiosi, e a me stesso, la noja di ripeter la maggior parte di quanto, a tale proposito, fu osservato nei riguardi del manoscritto Riches-Biblioth. Nationale. Basterà dire che nelle miniature Arsenal non v'è tipo d'abbigliamento da riportarci di necessità a prima del 1400; e che, al contrario, raffronti stranamente esatti agli elmetti e alle armature per es.: nel Bacio di Giuda (*fig. 60*), nel Cristo davanti a Pilato (*fig. 46*), o nel Pilato che si lava le mani (*fig. 34*), si trovano a Foligno, — uno dei principali centri della regione, e fra i meno arretrati, — nell'affresco dei due cavalieri che San Michele unisce in un abbraccio, dipinto da Bartolommeo di Tommaso, o da un alunno; e in una miniatura rappresentante David e Golia, d'un carattere più tardo e veramente da quindicesimo secolo. (14)

Cerchiamo ora, che cosa sia più notabile nelle architetture e nel paesaggio; e avremo finito.

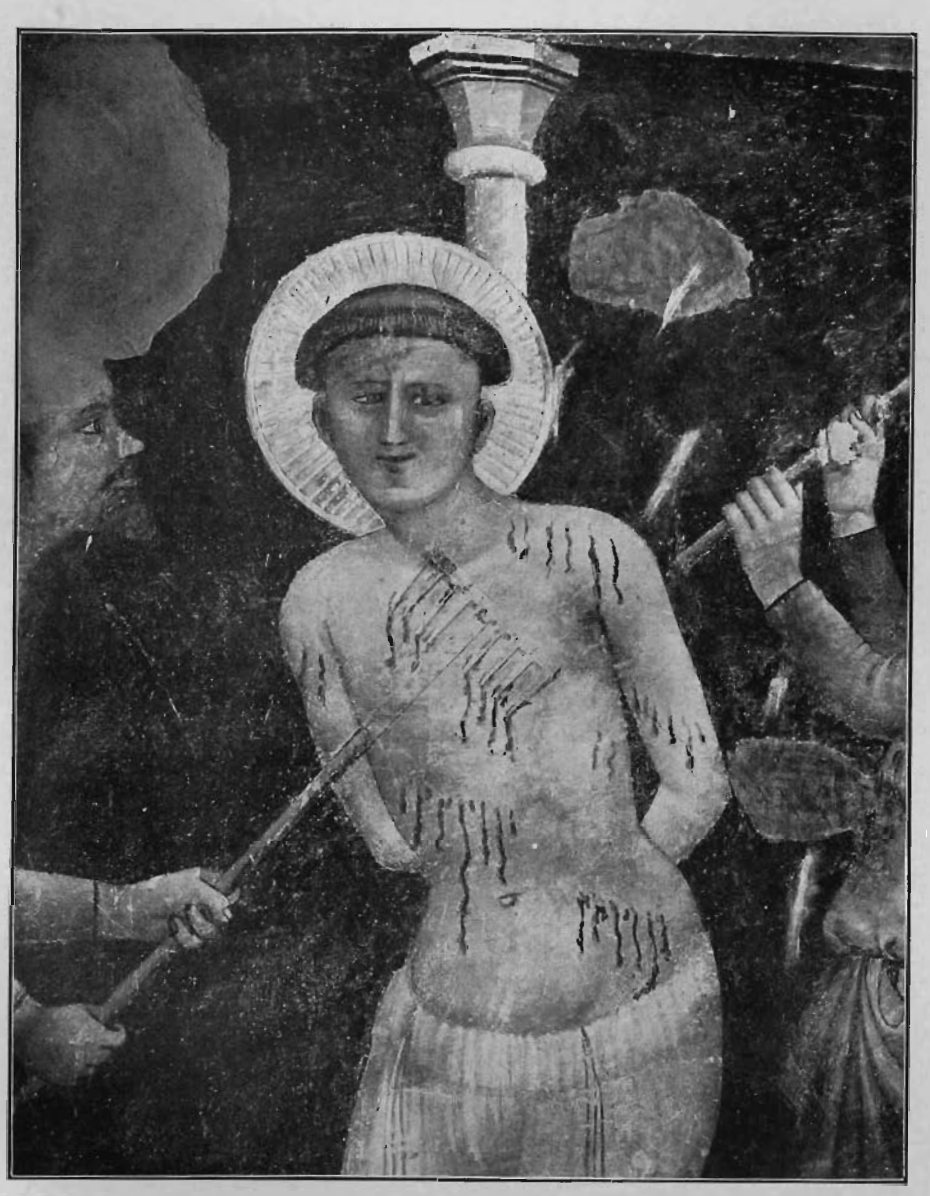

Fig. 55. — Allegretto Nuzi: Martirio di San Lorenzo - Fabriano, Duomo.

Nulla, forse, nelle miniature dello Speculum Arsenal mi colpì come la presenza d'una cupola della prima Rinascenza, perfettamente definita, in mezzo a immagini che, a primo aspetto, sembravano tanto anteriori. Invano volli persuadermi trattarsi d'un ghiribizzo, o dell'infiltrazione accidentale d'un ricordo bizantino. Dovetti concludere che la presenza della cupola (*fig. 35*) poteva essere dovuta al fatto che, a una certa epoca nel tardo medioevo — e mi piacerebbe sapere esattamente quando, — Gerusalemme non veniva rappresentata senza tentar di metterci la Cortina del Tempio, come non si rappresentava Roma senza il Colosseo. La Gerusalemme di Geremia doveva aver la Cortina del Tempio, allo stesso modo che, in molte pitture del Rinascimento, la Roma di Romolo o de' primordi della Repubblica ha la sua Torre

Fig. 56. — Bartolomeo di Tomaso: Sacra Casa di Loreto - Foligno, Pinacoteca.

di Nerone e perfino Castel Sant'Angelo. Ma quel che il nostro miniaturista poteva conoscere di Gerusalemme non basta a render di necessaria conseguenza un aspetto della cupola così nitidamente quattrocentesco. Potrebbe assumersi il fatto ch'egli lavorava in epoca nella quale cupole di questo tipo erano già « nell'aria », per così dire; se non a sommo di edifizi solidamente piantati sul terreno; e son portato a chiedermi se tale epoca non si trovasse nel quindicesimo secolo avanzato. Anche in Toscana, la rassomiglianza più vicina ad una cupola sif-

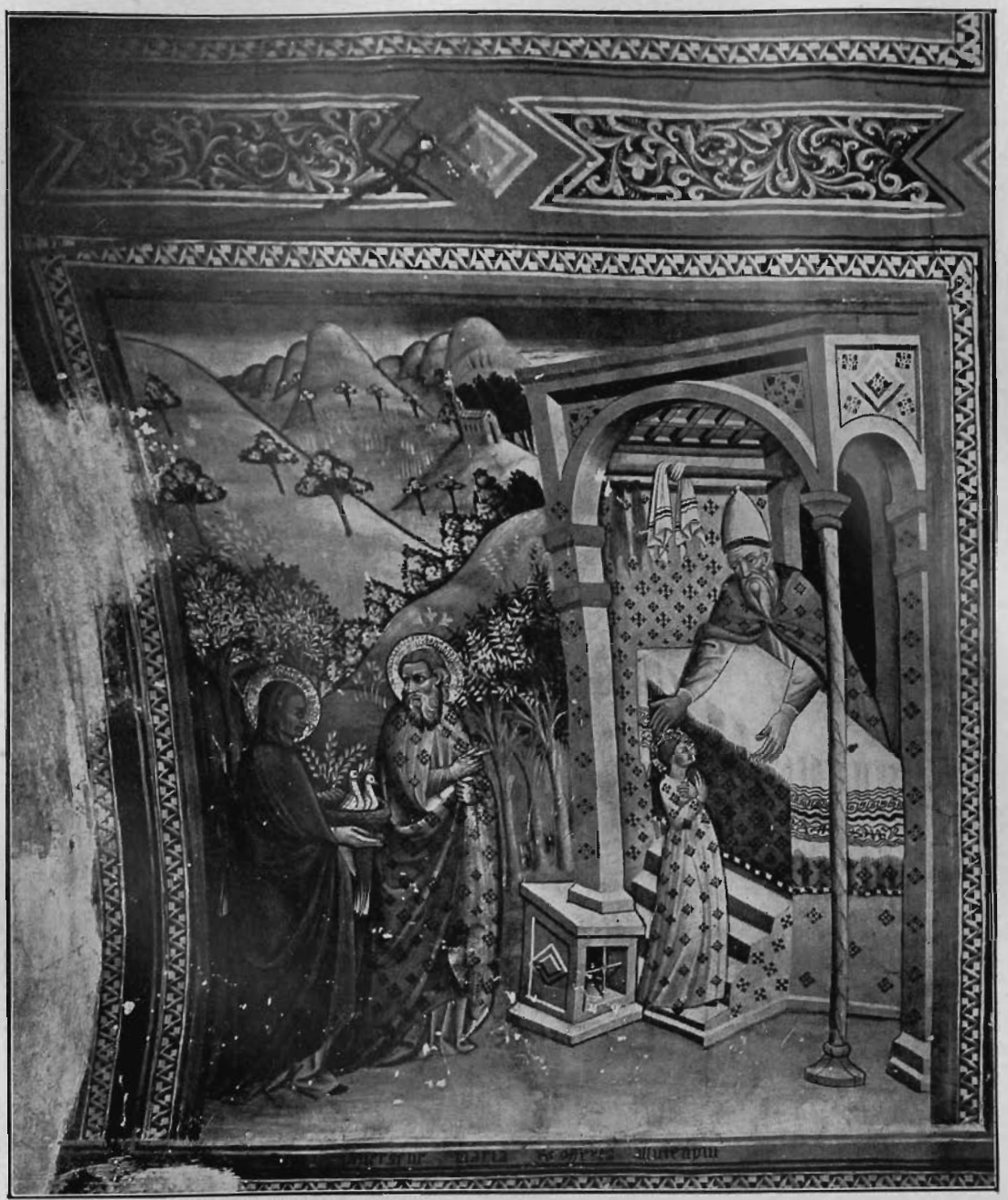

Fig. 57. — Anonimo Umbro-Veneto: Presentazione della Beata Vergine - Norcia, S. Maria.

fatta, è nel fresco di Cennino Cenini a Volterra, rappresentante l'Imperatore Eraclito e la Vera Croce, dipinto nel 1410 (*fig. 61*). Ma a Subiaco, in una Ultima Cena, di data non anteriore (*fig. 62*), le cupole dell'abside son molto meno prossime allo stile del Rinascimento. [15] Lo stesso dicasi degli affreschi chiaramente appartenenti ai primi del Quattrocento, nel Palazzo Comunale di Foligno (pag. 58 del *Foligno*, nella serie: Italia Artistica).

E come la cupola, nei riguardi dell'architettura, costituì ai nostri intenti l'indizio più signi-

Fig. 58. — Incoronazione della Beata Vergine.
Perugia, Collegio del Cambio.

ficativo, si notino nel paesaggio le rupi di basalto, verticali, scannellate e tubiformi, con una sezione press'a poco simile all'ingegno d'una chiave. In realtà, questa è l'unica caratteristica d'un paesaggio talmente denutrito e schematizzato da sembrare, come nel Giona, voglia anche suggerirci una immagine d'*icebergs* (*fig. 36*).

Questo arabesco ha una storia tutta sua. Fosse qui il luogo di scriverla, si potrebbe magari risalire alla pittura pompejana. Per quello che ci proponiamo, basti sapere che un arabesco singolarmente affine lo troviamo a San Vitale di Ravenna; nel mosaico che rappresenta Mosè, o nell'altro di San Luca; con la differenza che costì il paesaggio non è ancora rattrappito nelle nude abbreviazioni del nostro Speculum. Durante il lungo prevalere del bizantinismo in Italia, varianti di questa calligrafia occorron dappertutto, perfino nell'affresco di Giotto col San Francesco che fa sgorgare l'acqua dalla rupe; nella *Maestà* di Duccio e nel *Noli me tangere;* e nel fresco cavalliniano delle Marie al Sepolcro, a Donna Anna

SCUOLA UMBRO-MARCHIGIANA: SCENE DELLA VITA DI SANTA CATERINA.
OFFIDA – CAPPELLA DI SANTA CATERINA.

Fig. 59. — Incoronazione della Beata Vergine - Spoleto, San Giuliano.

Regina di Napoli (*fig. 63*). Poi tendono a sparire, sotto la più ricca convenzione plastica d'alberi e rupi introdotta dal Giotto maturo. S'indugiano, tuttavia, insieme ad ogni altra specie di vecchie mode, nell'Italia orientale, meridionale e in qualche regione più reclusa; e, naturalmente, nella seconda città del mondo bizantino, Venezia. Se altrove vi càpiti di scoprire questo arabesco, cercate pure segni ulteriori d'influenza bizantina; come nell'affresco della Vera Croce di Cennino Cennini (*fig. 61*), o in quasi tutti i paesaggi di Lorenzo Monaco.

L'arabesco non è, s'è detto, così stereotipato da non consentire lievi varianti. Mi son preso la briga di studiarle; e credo poter concludere che, al grado del nostro Speculum, corrispondono all'incirca le pitture d'intorno il 1400 a Mistra; opere giù per su della stessa data, quale il bizantino-veneto *Liber Trojanus*, che si trovava un tempo nella collezione Yates Thompson; [16] o i già citati affreschi bizantino-italiani di Galatina: per esempio il Gioachino nel deserto (*fig. 64*). Consimile, ma anche più tardo, il paesaggio nella Crocifissione della Madonna delle Grazie di Rasiglia a Foligno; cioè a dire, d'una località alla quale il nostro Speculum va assegnato per tanti altri indizi (*Foligno*, nella serie: *Italia Artistica*, pag. 106). [17]

Fermerò qui la mia investigazione. Che sarà facile far saltar fuori altre prove concordi dal materiale raccolto. Per parte mia, l'importante

Fig. 60. — Tradimento di Giuda - Speculum, Bibl. de l'Arsénal.

sarebbe aver dato agli studiosi miei colleghi, anche oltre l'analisi e l'indagine ulteriore, cui la loro e mia pazienza consentirebbe a sobbarcarsi, il senso che lo Speculum Arsénal deve esser stato illustrato da un miniaturista appartenente alla regione tra Foligno, Chieti e Spoleto. Egli può aver vissuto nella reclusione alpestre d'un monastero, come Avellana, nelle gole del Catria, ma molto più a mezzogiorno. E deve aver lavorato piuttosto subito dopo che subito prima il 1400.

BERNARDO BERENSON.

Post-Scriptum. Scrivendo il saggio che precede, ero così preso dalla ricerca di rapporti fra queste miniature e altri disegni del quattordicesimo secolo, da dimenticarmi di dar rilievo al fatto, d'altronde evidentissimo, che i fantasiosi pennacchi e gli elmi non meno fantasiosi vanno più e più nell'assurdo quanto più il costume cavalleresco sdrucciola nelle parate municipali; come specialmente accadde in Firenze verso il 1450, e come è manifesto nelle *Battaglie* di Paolo Uccello. E, così, scordai di dire che le particolarità paesistiche, notate nello Speculum Arsenal, più frequentemente occorrono nel quindicesimo secolo, e specie intorno al 1450, che in qualsiasi periodo precedente, da Giotto in poi. Tutto ciò contribuisce a spinger la data del nostro Speculum sempre più verso la cosidetta Rinascenza.

B. B.

(1) *Christian Iconography*, p. 204 della traduzione inglese. Edit. G. Bell & Sons.

(2) Malgrado il professor Strzygowski, la sua *Lehrkanzel*, le sue imponenti pubblicazioni e quelle dei discepoli e ammiratori innumerevoli, non so liberarmi dalla convinzione che, quanto ai cappelli a stajo e alle cravatte, di regola la moda si propaga da Bond Street e Rue de la Paix al congolese « cuore di tenebra »; e non già all'incontrario.

(3) Quasi tutte le facciate di cattedrali francesi offrono esempi a paragone: e i manoscritti, oltre le facciate. Citerò il primo che mi viene in mente: i diavoli che portan via i dannati, nel Salterio della Biblioteca di Santa Genoveffa (n. 1273. fol. 19 etc, riprodotto nel Bollettino della S.F.R.M.P. 1921, tav. XI).

(4) In una civiltà che avvizzisce, siffatte tendenze che (come nella decadenza del mondo antico) dapprima prevalgono soltanto nelle lontane calcinaje di Mesopotamia, di Libia o di Armenia, accompagnano il regresso delle frontiere politiche verso i centri culturali più vivi, e da ultimo raggiungono le capitali. È così che i Sassanidi, rozzi ma interessanti, e i Copti, rozzi e insignificanti, senza dubbio preannunciarono e, in ultimo, forse accelerarono la decadenza dell'arte figurativa in Costantinopoli, e nella stessa Roma.

(5) Per esempio, gli affreschi di Nicola Senese a Cascia; o quelli d'un pittore, il cui nome m'è ancora oscuro, a Santa Maria di Norcia, fotografati tutti a cura del *Ministero della Pubbl. Istruzione.*

Fig. 61. — Cennino Cennini: Leggenda della Santa Croce - Volterra.

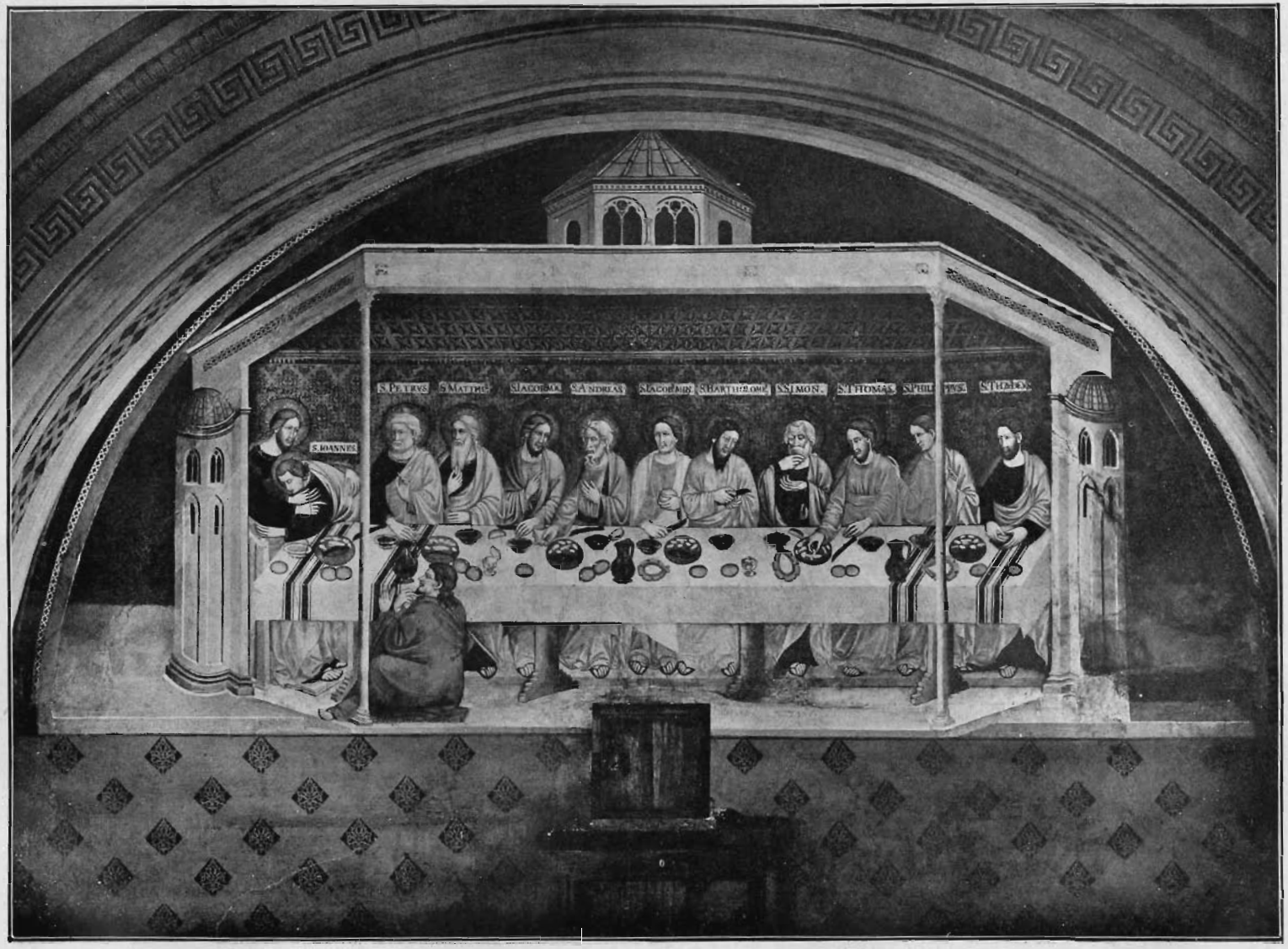

Fig. 62. — Scuola umbra: Cenacolo - Subiaco, Sacro Speco.

Fig. 63. — Pietro Cavallini: Le Marie al Sepolcro - Napoli, S. Maria in Domna Regina.

(6) *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*. The University of Chicago Press 1924.

(7) Gli affreschi dei dolori e delle gioje della Madonna, a Subiaco, furon fotografati da Alinari; e due o tre son riprodotti nell'*Aniene* del Colasanti, nella serie: *Italia Artistica*. Alcune delle miniature di Guardiagrele son riprodotte in *Arte Abruzzese* di Vincenzo Balzano, Bergamo 1910, pagg. 62-66; e una di quelle di Stroncone, a pag. 129 del *Terni* di L. Lanzi, nella serie: *Italia Artistica*. Fra quelle di Perugia, alcune nell'*Arte Umbra alla Mostra di Perugia* di Gnoli, pag. 201-3; e nella *Perugia* di Gallenga Stuart, nella serie: *Italia Artistica*, pagg. 106-7.

(8) Dieci son riprodotte nelle tavole V-XV delle Illustrazioni d'un centinajo di mss, della biblioteca H. Y. T.: « *Ten Italian Mss* ». Il loro autore fu fortemente influenzato dai pittori di Rimini e da Cavallini; e deriva da un maestro sul genere dell'autore dell'Albero di Bonaventura all'Accademia di Firenze. Il professore Riccardo Offner attribuì questa tavola d'altare a Pacino di Bonaguida (*Art in America; Dic. 1922*). E, tuttavia, malgrado la presenza dell'opera in Firenze, essa non è fiorentina, ma umbra-ariminese, anche se un giorno venisse a sapersi che l'autore nacque a Firenze e che la tavola fu eseguita a Firenze o dintorni. Frattanto, al professor Offner spetta il merito d'aver per primo segnalato le relazioni di questa tavola con le miniature Thompson-Morgan.

(9) Si veggano altri esempi nel libro, or menzionato, dello Gnoli sulla Esposizione Umbra a Perugia; e nel volume *Foligno* della serie *Italia Artistica*, specialmente alle pagg. 90-91.

(10) Altre interessanti versioni di data posteriore, a pag. XXXIX, 95 e 153, del volume su Donatello, in *Klassiker der Kunst*.

(11) Ispirata da qualche opera del Sassetta, come la predella del Museo di Belle Arti a Boston, raffigurante una Flagellazione fra un San Girolamo e il Martirio d'una Santa, e senza dubbio echeggiante Donatello. Si osservi quanto l'umbro è più brutale del sensitivo senese.

(12) Si veggano le importanti osservazioni di Swarzenki in « *Stadel Jahrbuch* » I, p. 174; e: *Geschichte der Deutschen Kunst* di Dehio, dove questo gruppo è riprodotto nella fig. 264.

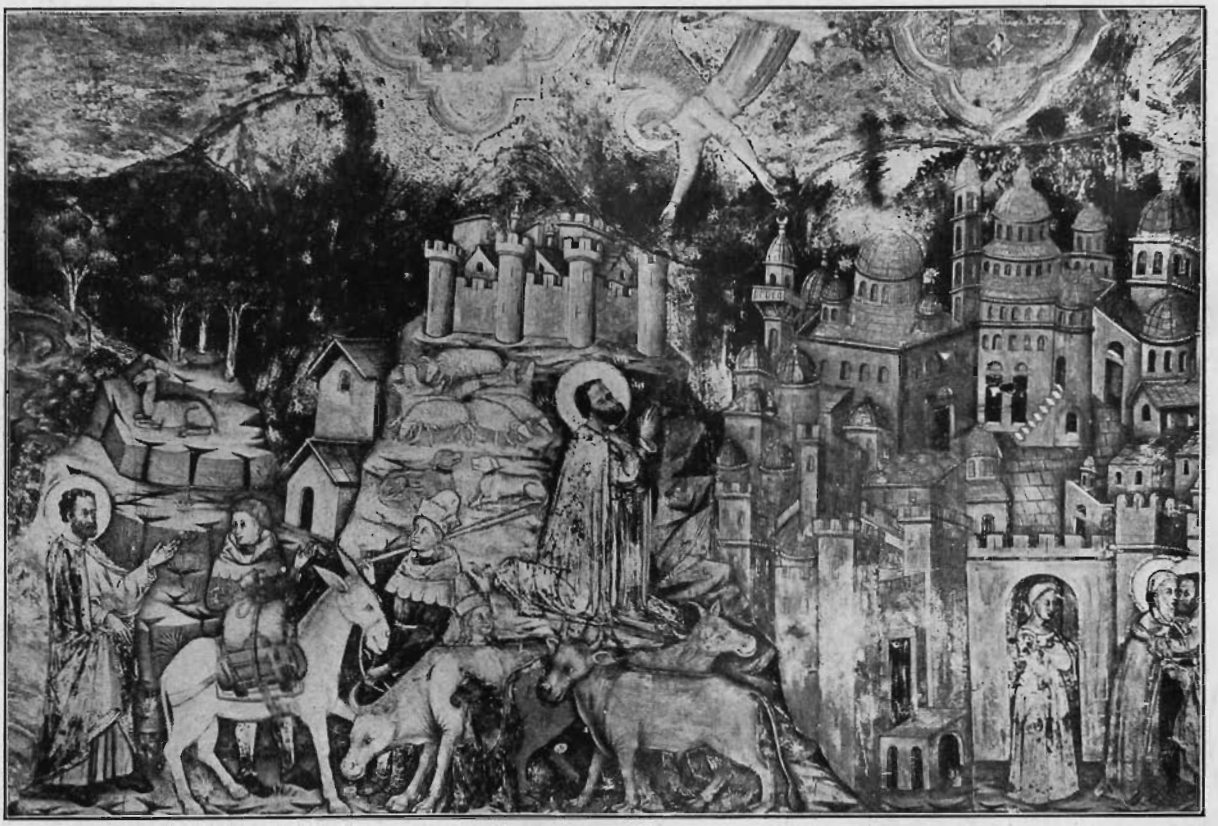

Fig. 64. — Storie di Sant'Anna e di S. Gioacchino - Galatina, S. Caterina.

(13) È curioso che quasi lo stesso fenomeno si ripeta nelle mitre degli affreschi, caratteristicamente provinciali, trovati a Dura sull'Eufrate. Breasted, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, tav. X.

(14) Il San Michele è alla Madonna delle Grazie di Rasiglia; riprodotto a pag. 107 del *Foligno*, nella serie: *Italia Artistica*. La miniatura è a Santa Lucia, riprodotta *ibid.* pag. 108.

(15) È interessante che il raffronto più stretto che abbia trovato con la cupola dello Speculum Arsénal ricorre in altra raffigurazione di Gerusalemme, del quindicesimo secolo avanzato, dovuta a un artista ritardatario, come eran prodotti da cotesta regione, ma assai più sommesso all'influenza bizantina. Alludo agli affreschi di Santa Caterina a Galatina, in quella che, sino a pochi anni fa, era un'Italia greca fin nel linguaggio (fig. 65).

(16) Illustrazioni di *One Hundred Manuscripts in the Arsenal Yates-Thompson Collection*, XX tav. XXIII-V.

(17) Un paesaggio vicinissimo, consistente di terrazze e blocchi di quarzo, ghiaccio mezzo strutto, o magari allume e canfora, piuttosto che di roccie, pietroni e vegetali, si trova di regola in ogni scuola pittorica derivata da Costantinopoli; e fu comune in Russia, fino a pochissimo tempo addietro. Si veggano le riproduzioni del vol. VI, *Storia dell'Arte Russa* di Grabar.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano *Direttore responsabile: Arduino Colasanti*