

IL BRONZO DI ALBACINA

NELLA fine di maggio del 1933 un colono di contrada Case Lunghe, in quel di Albacina (Fabriano), lavorava lungo il fiume Esino per difendere la sua terra dall'acqua che gliel'andava rosicchiando nelle piene. Tra la ghiaia che smottava apparve a meno di un metro di profondità una forma metallica rotondeggiante; smossa, se ne levò una testa di bronzo¹⁾ rappresentante un giovine uomo, di grandezza quasi naturale, che giaceva con il viso all'ingiù. Giunta la notizia al Comune di Fabriano ed all'Ufficio delle Antichità delle Marche, l'opera venne preventivamente ritirata, e, dopo il pronto riscatto fattone dalla Direzione Generale delle Antichità, assegnata al Museo Nazionale di Ancona.

Il bronzo deve provenire da qualche centro antico della zona di Albacina; opportunamente s'è ricordata la cittadetta romana di *Tuficum*, di cui si vedono ancora i resti presso S. Lazzaro di Albacina, poche centinaia di metri a monte del sito di trovamento;²⁾ di lì in lontana epoca le acque se lo devono essere man mano accompagnato giù, fra la ghiaia ed i sassi, finchè lo depositarono di lato e l'andarono coprendo. Il rude colpo che ha infossato tutto il lato destro del viso con epicentro all'orecchio, precede certo questo trasporto, ed è dovuto forse più ad una caduta dall'alto (il crollo della statua) che ad una percossa portata volontariamente.

La testa è preparata per l'inserzione in un busto o meglio in una statua in marmo, secondo il procedimento comune all'epoca; il collo, piegato di lato, è lungo e scarsamente modellato; il volto è rotondeggiante e pieno, il cranio piuttosto sfuggente sulla fronte ed ai temporali, e invece ingrossato stranamente alla nuca, con due sorta di bozze laterali; su esso la capigliatura è rappresentata con un aumento dello spessore, inabilmente sfumato ai contorni e più netto sulla fronte, come per esprimere dei capelli corti e spessi; i peli sono indicati con colpi d'uno scalpello a lama stretta; le orecchie sono piccolette, appena sbozzate e inabilmente appiccicate, convenzionali alla stessa guisa delle due rughe paral-

lele che segnano la fronte; tutto un complesso sciatto e basso di tono, cui dà vita la maschera.

Le sopracciglia sono spesse di materia e un po' dure, e sotto di esse l'occhio è incastrato profondo, languido e sfumato di tratto, cascante all'infuori e un po' imborsato, con la mollezza raccolta e contenuta dal fermo tratto semilunato della palpebra inferiore; iride e pupilla sono indicate con un cerchietto e con un dischetto concavo, aderenti alla palpebra superiore e spostati verso destra; così lo sguardo è filato un po' in alto e di lato. Il nasetto corto e dritto, incassato all'inizio, è l'ultima linea decisa, specialmente di profilo; attorno e sotto seguono segni e masse languide, la bocca piccoletta e quasi cadente con grosse pieghe ai lati, il mento breve e depresso, quasi sfuggente, le gote piene e molli, con una esuberanza carnosa che ricade sulla mascella velando ogni percezione di scheletro; su esse continua la scalpellatura più minuta ad indicare una corta barba, quasi lanugine.

Il logorio dell'acque deve avere tutto addolcito il modellato, ma il fatto stesso che si sono conservati i tratti più sporgenti, ci conferma che l'alterazione non è grave e che in ogni modo essa è avvenuta nel senso stesso dell'opera. Mancano scheletro e sostanza interiore, e, anche come crosta dura, una saldezza di superficie; mancano contorni definiti, volumi decisi, qualche cosa che sia centro su cui lo sguardo si fermi; tranne alcuni segni netti, estranei, disegnativi, è tutta massa plastica sfuggente, priva di fermezze, modellata fluida e diffusa; con la mano si sente questo sottile gioco come di cera plasmata accortamente; in certi punti pare diventi un vero e proprio SFUMATO.

Nell'opera, a viverle accanto, si avvertono delle morbidity sfuggenti, qualcosa di indefinito; lo sguardo malinconico e vago ci accentua la percezione d'un carattere morbido e impreciso, d'una volontà soverchiata dalla vita fantastica, non ancor temprata nella vita; esso non è negatività o deficienza, ma l'unità nell'opera. La forma in cui la sensazione s'esprime è una sorta di impressionismo; romanticismo potremo

definire l'inquieta melanconia senza precisioni e senza cause, stato d'animo vago e diffuso più che realtà di tormento e di pena.

Alcuni caratteri tecnici accusano nettamente il secolo nel quale l'opera venne plasmata; la indicazione particolare dell'occhio, il modo di accennare il pelo, le rughe orizzontali sulla fronte, sono comuni ai ritratti romani posteriori a Caracalla ed agli ultimi Severiani, a cominciare dal secondo quarto del III secolo d. Cr.; sia a quelli marmorei (basterà ricordare il Massimino Trace del Campidoglio, il Filippo l'Arabo del Vaticano, il Traiano Decio del Museo Capitolino), che a quelli bronzei (così nel ben noto di Massimino Trace a Monaco e in quelli di Gordiano III a Sofia ed a Bonn). Si tratta d'una analogia di fattura esteriore; chè se passiamo ad una indagine di stile e di visione, in queste opere troviamo accanto ad un segno incisivo e definito una intuizione energica e piena di temperamento individuale; se ad esempio consideriamo il ritratto più compiuto e potente tra essi, il Balbino del Vaticano,³⁾ ci si impone un carattere preciso, la insolente baldanza, la potenza sfrontata e brutale, la pienezza materiale ed irruente, espressa con uno stile pieno di personalità e di concretezza, preciso e conscio in ogni tratto.

Ma, entrando nella seconda metà del secolo, più precisamente con Gallieno, pur conservandosi le stesse convenzioni tecniche, l'ideale si inverte ed intervengono una nuova intuizione e un nuovo stile, vorrei dire anche una nuova moda, che definirei ROMANTICI e IMPRESSIONISTICI; i caratteri si distendono in una morbidezza talora stanca e talora trasognata, con quel modo di girare l'iride un poco in alto e a destra; la fermezza è sostituita da uno stato d'animo inquieto e astratto, la precisione volontaria da un vago dubbio; lo stile diventa fluido e sfumato, il volume è abbracciato da un unico piano morbido, senza stacchi, solo contenuto a volte e arrestato da contorni nitidi e disegnativi.⁴⁾

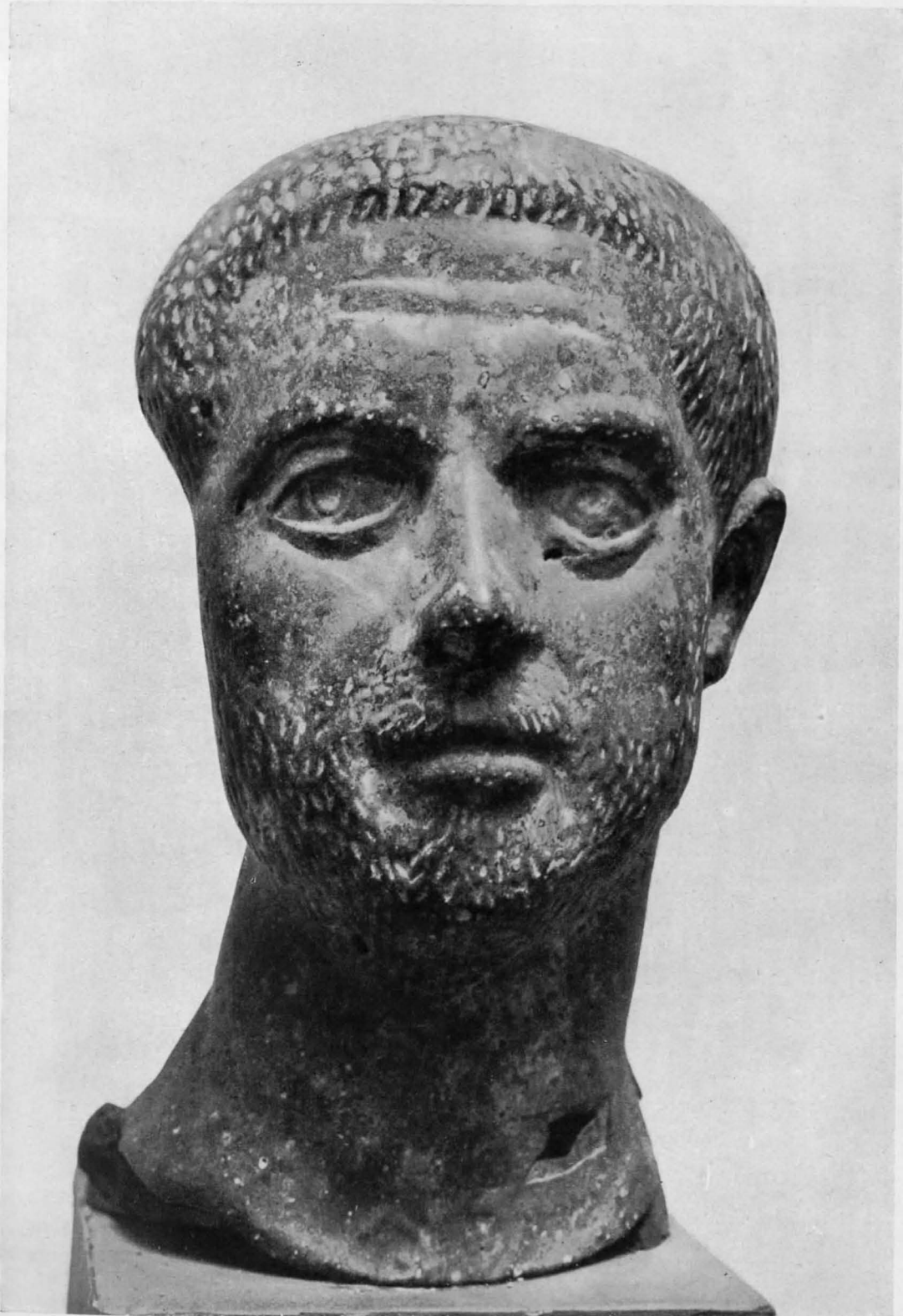
Pronto esempio abbiamo nei due noti grandi bronzi considerati immagini di Treboniano Gallo, somiglianti ma nell'intimo assai diversi, la testa del Museo Etrusco Gregoriano⁵⁾ e la statua di New York;⁶⁾ nel capo di questa la tecnica della scalpellatura (manca però lo spessore plastico)

è condotta in guisa piuttosto disordinata, a colpi battuti con uno strumento a taglio sottile, si da ricordare vivamente il tratto del bronzo di Albacina; ma la visione del carattere è concreta, definita, libera; la energia, chiara nello sguardo fermo e sprezzante, si trasferisce in una saldezza plastica; la prima invece, pari nella tecnica, è meno energica di tratto e stile, più raddolcita, con lo sguardo più incerto filato sotto il sopracciglio, e anche la plastica è tutta più morbida e sfumata.

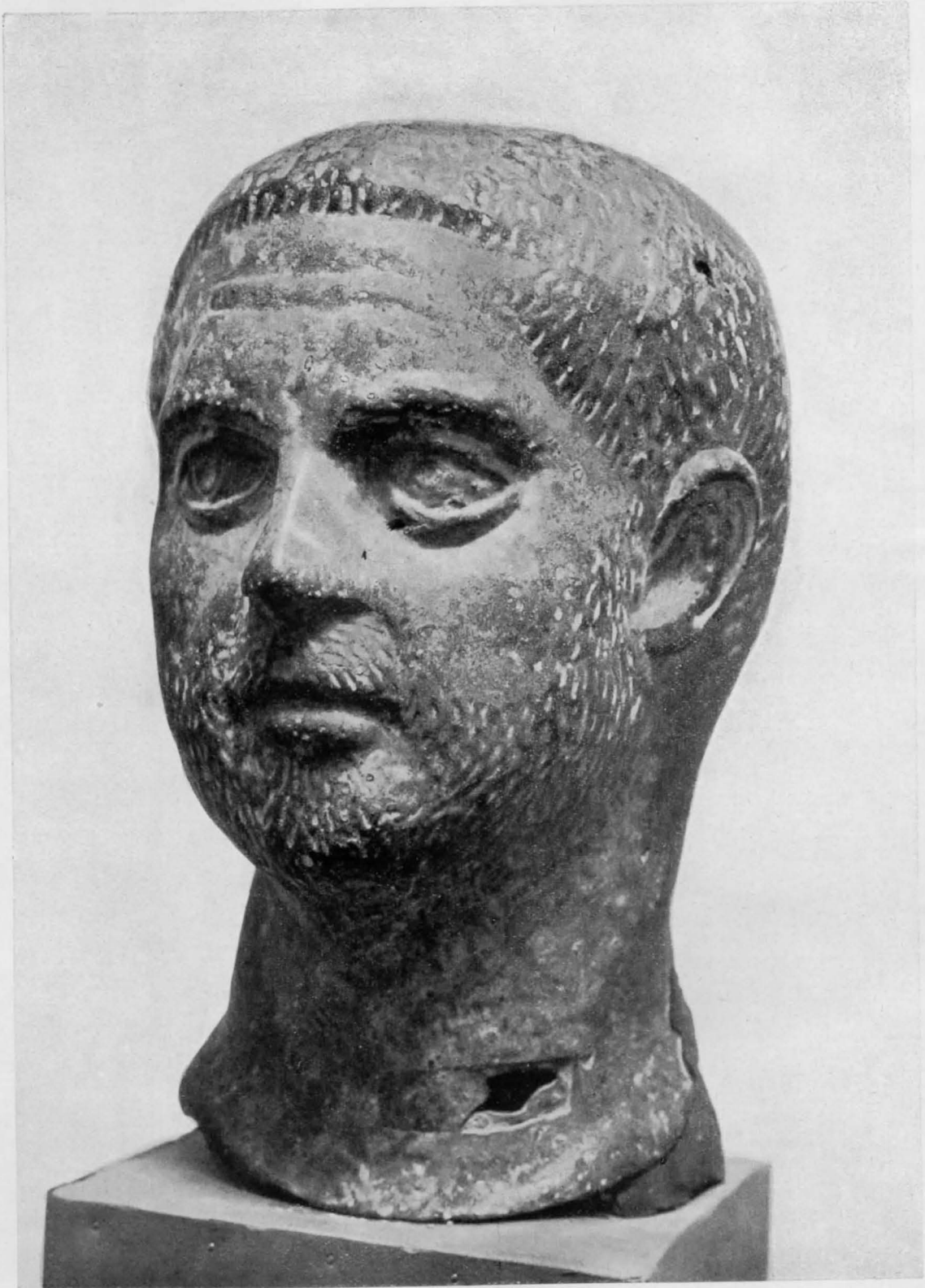
Queste opere sono ancora sciolte e libere; come il ritratto di Balbino, e come del resto quelli di Gallieno, esse sono ricche di dimensione e di inclinazioni nello spazio, piene di possibilità nella definizione dei volumi, pienamente tridimensionali; e in paragone ad esse la nostra appare più limitata e rigida, con una certa inscrizione frontale e disegnativa, quasi inizio di cristallizzazione nello spazio, di inserzione in un volume cubistico. Infatti, la testa di Albacina è di pieno prospetto e il movimento del collo non è nel senso della profondità, ma si svolge su uno stesso piano parallelo a quello dei nostri occhi; fattori che denotano in essa una serietà decisa, un approssimarsi alla squadratura assoluta e quasi ieratica che sarà alla sua piena espressione nei ritratti del IV secolo; a quel periodo dell'arte romana ancora per noi ricco di incognite e di problemi, ma affascinante, verso cui in questo momento la nostra sensibilità e la nostra attrazione vanno decise. La testa di Albacina già ci appare collocarsi nella fine del III secolo, dopo il pieno impressionismo della prima metà e prima dell'astrattezza e della conclusione negli schemi del periodo successivo.

Anche questo periodo di trapasso è rappresentato da grandi bronzi, con i quali il nostro trova il più vivo e stringente confronto.

Mi si impone qui la testa di Benevento, ora al Louvre;⁷⁾ il Lehmann la assegnò alla fine del III secolo, e il paragone ch'egli ne fa con i ritratti di Treboniano⁸⁾ potrebbe valere anche per la nostra. In essa troviamo eguale unione e contrasto di caratteri stilistici e rappresentativi, pur senza arrivare in nulla all'astrattezza; l'analogia con la testa di Albacina va dalla descrizione esteriore alla frontalità; alla plastica fluida e complessa, piena d'una mollezza vitale, d'una imprecisione a cui reagiscono qualche segno



ANCONA, MUSEO - IL BRONZO DI ALBACINA



ANCONA, MUSEO — IL BRONZO DI ALBACINA



ANCONA, MUSEO - IL BRONZO DI ALBACINA

netto, più contorno di disegno che limite di massa plastica, e la brutalità delle scarpellature superficiali; alla indefinitezza dell'immagine, priva di fissità. Sono insomma i caratteri dell'impressionismo romantico in pieno svolgimento, già uniti a taluni di quelli destinati a trionfare in seguito; noi osserviamo tale unione tanto in molte opere in marmo del periodo postgallieniano e precostantiniano,⁹⁾ quanto in alcune del principio del IV secolo (si ricordi il Costantino di S. Giovanni ed anche, tra schemi ormai al tutto nuovi, il Licinio nei rilievi dell'Arco di Costantino).¹⁰⁾

Con la testa di Benevento e quelle ad essa vicine (ad es. il bronzo di Lodi),¹¹⁾ io trovo che la testa di Albacina presenta affinità fondamentali, sì da permettere di fissarle una eguale cronologia (fine del III secolo). La differenza è soprattutto nei mezzi espressivi; la nostra è meno esperta e raffinata, più povera di particolari, più semplice e direi quasi ingenua; ma appunto nella sua minor dispersione forse ci appare più sintetica e concreta; la sua sostanza rimane più scoperta; gli accorgimenti tecnici sono usati con soverchia convinzione, nè una esperta maestria permette di tenerli più celati e contenuti. La differenza, insomma, tra l'una e l'altra, è quella che corre tra un'opera di maestro e una di corrente provinciale; perchè io non credo possa esservi dubbio che la testa di Albacina sia provinciale.

Non voglio tornare sulla questione dell'arte provinciale, che si è imposta più di quanto in fatto meriti; pregi e difetti di essa dipendono da inesperienza tecnica, da ingenuità, dall'uso di accorgimenti e di forme di cui manca piena coscienza, e sovente quindi da incomprendimento; l'aspro sapore che noi vi sentiamo, è l'inesperienza che non cura di coprirsi, la semplicità che si esaurisce

¹⁾ La testa è alta m. 0,312, di cui per il collo cm. 7,9 e cm. 23,3 per il viso; il cranio è largo cm. 19,4; la distanza fra gli occhi è di cm. 12,1 e tra le bozze frontali di cm. 18,5; gli occhi sono larghi cm. 3,9; la bocca cm. 4,8; il naso è alto cm. 5,2. Il peso totale è di kg. 9.

Sulla parete è stesa una gradevole patina verde chiara, piuttosto spessa, si da velare o attenuare taluno dei tratti, ad esempio la forma dell'occhio; essa è però uno dei pregi dell'opera. Scarsi sono i danni, oltre alla forte contusione sul lato destro, che attorno all'orecchio ha prodotto anche una larga lacerazione; taluni piccoli fori, sotto il mento, sul labbro superiore, sotto l'occhio sini-

nell'espressione con un candore attraente e che arriva talvolta ad un sintetismo pieno di efficacia.

Molti di questi caratteri sono parte non lieve dell'attrazione della testa di Albacina; anche in altri bronzi provinciali del suo periodo possiamo additarli. Più che nei due Gordiani di Sofia e di Bonn, cui la povertà di movimento plastico dona rigidità e prelude schemi assai più tardi, troverei il medesimo valore provinciale in opere contemporanee alla nostra, come le quattro teste di Brescia, deboli e rigide opere in cui però rimane la lotta tra l'impressionismo romantico e il nuovo classicismo strutturale e volumetrico, e nel Costantino di Belgrado, di poco posteriore; questo anzi, nella forza sintetica e semplificatrice, nel contorno disegnativo degli occhi, nella massa carnosa e piena del viso non ancora rinnegata in un volume solido, ricorda assai vivamente l'opera di Albacina, e la oltrepassa soprattutto per la fissità dello sguardo e per un suo certo schematismo parallelistico.

Come ritengo provinciale la nostra opera, così credo che essa rappresenti un personaggio locale, secondo la moda, la visione e il tipo dell'epoca; non credo sia possibile di arrivare a una identificazione precisa, perchè se da Tuficum vengono numerose lapidi ricordanti personaggi illustri locali, e talune anche relative alla erezione di statue (così una a Sesto Etrio, votata nel 141)¹²⁾ nessuna di esse pare si riferisca con certezza alla data da noi assegnata all'opera. La testa di Albacina viene ad arricchire un periodo della scultura romana che la nostra età non considera più di decadenza, ma anzi addita come quello in cui alcuni dei valori più alti, espressivi e formali, di quell'arte, sono stati alzati alla maturazione e portati al compimento. P. MARCONI

stro e sulla testa, appariscono difetti di fusione; uno più grande, sulla nuca, è malamente rappezzato; una lacuna sul collo è coperta da un tassello rettangolare di cm. 5,5 per 1,9, saldato con chiodini, in parte caduto; un'altra assai maggiore sul collo, a tergo, è grossolanamente riparata con la sovrapposizione d'una spessa pezza di forma quasi triangolare, lunga al massimo cm. 16, alta al massimo cm. 11.

Nella fusione, la parte interna della testa era costituita di un manichino di terra refrattaria, di forma rotondeggiante e senza alcuna indicazione dei tratti fisionomici; su esso la plastica, specie del viso, doveva essere tutta

aggiunta in cera, dimodochè il naso, le orecchie, ecc., sono tutti pieni, e intorno è un maggiore spessore della parete metallica; inoltre alla zona dagli occhi al mento corrispondeva nell'interno una pezza di metallo di rinforzo, staccatasi in seguito dal sottile strato di terra a cui aderiva. La parete metallica è pertanto di spessori diversi, e da una media di 3-4 centimetri arriva ad una grossezza di mm. 9 nella falda aggiunta al collo. In generale la fusione non apparisce abile, come in molti dei bronzi contemporanei; la rifinitura ultima non è accurata, ed anche la scalpellatura successiva, praticata sul bronzo già fuso, è pesante e materiale, priva di vivacità; probabilmente si tratta di due strumenti, uno più grosso, dalla penna di mm. 8-9, per i capelli, ed uno più sottile, dalla penna di mm. 6-7, per la barba.

2) R. SASSI in *Corriere Adriatico* dell'11 giugno 1933.

Su *Tufico*, cfr. MONTANI (NINTOMA ACCADEMICO), *Lettere su le origini di Fabriano* (pubblicata nel 1922 a cura di R. Sassi), pag. 266-279; AMBROSINI, *Cenni storici sopra Tufico*, Sanseverino 1848 (apparso anonimo, si che taluno ritiene autore del volume il Ramelli); *C.I.L.* 5686-5733. Numerose lapidi iscritte, edite e inedite, provengono dalla zona di Tufico, municipio romano, la cui sede è identi-

ficata con certezza nel campo adiacente alla riva destra dell'Esino, dopo la confluenza con il Giano, nel sito detto "le Moregini", di fronte alla Chiesa di S. Lazzaro; oltre ad esse vi si rinvenne anche qualche scoltura. Le notizie storiche sono invece assai scarse, limitate alle menzioni di Plinio (*N. H.* 3, 114) e Tolomeo (3, 1, 46); v. la nota del Sassi a pag. 266 della citata opera del Montani.

3) LEHMANN-KLUGE, *Die Antiken Grossbronzen*, tavola XIV, pag. 43.

4) L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des Spaetantiken Porträts*, cap. 1°; v. anche STRONG, *La Scultura Romana*, cap. XIX.

5) HELBIG-AMELUNG, *Führer*, n. 673; LEHMANN, *Op. cit.*, pag. 44, fig. 3.

6) LEHMANN, *Op. cit.*, tav. XXXI, pag. 100; DELBRÜCK, *Bildnisse Römische Kaisern*, tav. XXXIV.

7) DE RIDDER, tav. VIII, pag. 14.

8) LEHMANN, *Op. cit.*, tav. XV, pag. 47.

9) L'ORANGE, *Op. cit.*, cap. 1°: *Die römische Kunst*.

10) L'ORANGE, *Op. cit.*, tav. 129-132.

11) ALBIZZATI, *Rassegna d'Arte*, 1918; *Historia*, 1931, pag. 27.

12) *C. I. L.* 5693.

SIMONE PETERZANO

IL NOME di Simone Peterzano o Peteranzano o più modernamente Petrazzano¹⁾ è stato portato agli onori della ribalta storico-artistica appena di recente, per la scoperta di un documento che lo designa quale primo maestro di Michelangelo da Caravaggio. Su lui hanno scritto alcuni cenni il dott. Pevsner²⁾ prima, Roberto Longhi³⁾ poi, cercando di mettere a giusto fuoco la figura pittorica del maestro e di chiarire la sua importanza nella formazione iniziale del Caravaggio, e, or ora, Adolfo Venturi, nella sua monumentale *Storia*.⁴⁾ A codeste utili seppure non esaurienti note aggiungeremo altri documenti sinora ignoti e la illustrazione di alcune opere pittoriche inedite, misconosciute o ignorate, che serviranno a meglio precisare lo stile del Peterzano, preservandoci da qualsiasi futuro azzardo.

I dati che abbiamo sulla vita e l'attività del pittore sono scarsi, e soltanto alcuni documenti degli archivi milanesi ne illuminano un po' meglio gli aspetti.

La prima menzione del Peterzano appare in un documento del 1575, in cui egli si impegna

di insegnare a certo Francesco Alciati l'arte di dipingere alla rabesca e di fare ritratti. Nel 1577 promette alla Fabbriceria di S. Maria presso San Celso di dipingere le ante dell'organo.⁵⁾ La sua attività pittorica risale però più addietro ancora, poichè negli atti ecclesiastici dei Barnabiti a Milano si parla, il 1580, di un dipinto scomparso di "Simone Petrajoanne Bergomate pictore non inerudito", che fu eseguito sette anni prima, quindi nel 1573, colle due altre tele dei Santi Barnaba e Paolo, che tuttora si conservano nella chiesa stessa. Si noti che in questo documento Simone vien detto pittore Bergamasco, come Bergamasco si conferma nel contratto del 1577.

Due documenti inediti attestano la presenza del nostro pittore a Milano nel 1585, dopo quello già citato del 1584.

Il primo è del seguente tenore: *D'ordine dell'Ill.mo Commissario generale delle Munizioni si comanda - A voi infrascritti pintori di questa città per ordine di sua Ecc. che dimane mattina a l'ore XV incirca debbiat trovarvi in palazzo R.(eale) D.(ucale) al officio del prefato S. Commissario*