

l'anno 1300; la 2^a tavola del nuovo Museo romano e quella di Venezia e di Monaco sono del primo quarto, e la metà del dittico di Ur-

(1) Questo pannello figurava all'esposizione d'arte senese a Londra e fu descritto dal Langton Douglas come opera di uno dei discepoli senesi di Giotto. Il quadro apparteneva allora alla collezione Stroganoff. V. *L'arte* 1914, pag. 264.

(2) ROGER FRY pubblicò questo quadro nel *Burlington Magazine*, II, 1903, 118, attribuendolo alla scuola del Cavallini; più tardi, in *Atheneum*, 4 Giugno 1914, lo ascrisse alla scuola Giottesco-romana.

(3) B. BERENSON. A Nativity and Adoration of the school of Pietro Cavallini in the collection of Mr. John G. Johnson. *Art in America* 1913, p. 17

bino e il dipinto di New-York del secondo quarto del XIV secolo.

RAIMOND van MARLE.

(4) La gloria di S. Tomaso d'Aquino, con Averroè disfatto ai suoi piedi, figura forse per la prima volta nel pannello della Collezione Lehman a New-York, seguito poi dal Traini e da Benozzo Gozzoli. V. P. *Perdrizet et R. Jean. La Galerie Campana et les musées français*, Bordeaux, 1907, p. 58.

(5) *L'arte*, 1921, p. 25.

(6) *L'arte*, 1915, p. 9.

(7) A. BRACH, *Giotto's Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902, p. 19.

(8) *Idem* p. 74.

UNA TAVOLA DI MARCO PALMEZZANO.

Nel « Vero Ritratto di Roma moderna ecc. » ⁽¹⁾ del 1645 a pag. 500 si legge « l'anno millecinquecento che fu del Giubileo sotto d'Alessandro VI, li fornari di Roma diedero principio ad una compagnia per quelli dell'arte loro e deliberando fare una Chiesa, ebbero quivi (al Foro Traiano) una piccola quale essendo parrocchia l'unirono a quella di San Quirico e riservarono una divota Immagine della Madonna per trasportarla sull'altare maggiore della nuova che da' fondamenti cominciarono l'anno 1507 sotto il titolo di Santa Maria di Loreto ».

Questa immagine (*fig. 1*) dipinta su tavola a fondo d'oro, divenuta il segnacolo della Pia Congregazione dei fornari, incoronata nel 1660 dal « R. Cap. Sancti Petri de Urbe », è stata una vittima, diciamo così, della critica d'arte dei secoli passati.

Dapprima è l'ingiuria del silenzio. Infatti parecchie guide del 500 da me consultate, parlano della Chiesa e tacciono del quadro. Gaspare Celio ⁽²⁾ nel suo raro libretto del 1638, parla delle due tele laterali del Cav. D'Arpino e non fa menzione della tavola. Nel 1645, come

già si è detto in principio, c'è un vago accenno al dipinto.

L'abate Filippo Titi ⁽³⁾ contrariamente alle sue abitudini di scrupolosità e precisione, pare non abbia visto la tavola, e il Vasi ⁽⁴⁾, anch'egli preciso ed accurato, lo imita nel silenzio, copiando e prendendo in blocco probabilmente da lui.

Il primo che ne accenni, e con senso critico, è il Nibby il quale nella sua « Roma nel MDCCCXXXVIII » ⁽⁵⁾ parlando della Chiesa di Santa Maria di Loreto, così scrive: « Ivi è una bella tavola antica, la quale esisteva già nella Chiesina demolita, e che da taluni, non saprei su qual fondamento, si reputa di Pietro Perugino, mentre al più può essere della sua scuola ». Suppongo che il Nibby abbia tratto la notizia da un inventario della Congregazione del 30 settembre 1824, ⁽⁶⁾ che io ho visto in archivio, e che a proposito del quadro in questione scrive « del celebre *dicesi* Perugino... » In ogni modo l'attribuzione peruginesca risulta da fonte certa soltanto al principio del secolo scorso. La cosa è spiegabile con la mandorla che racchiude la Vergine,

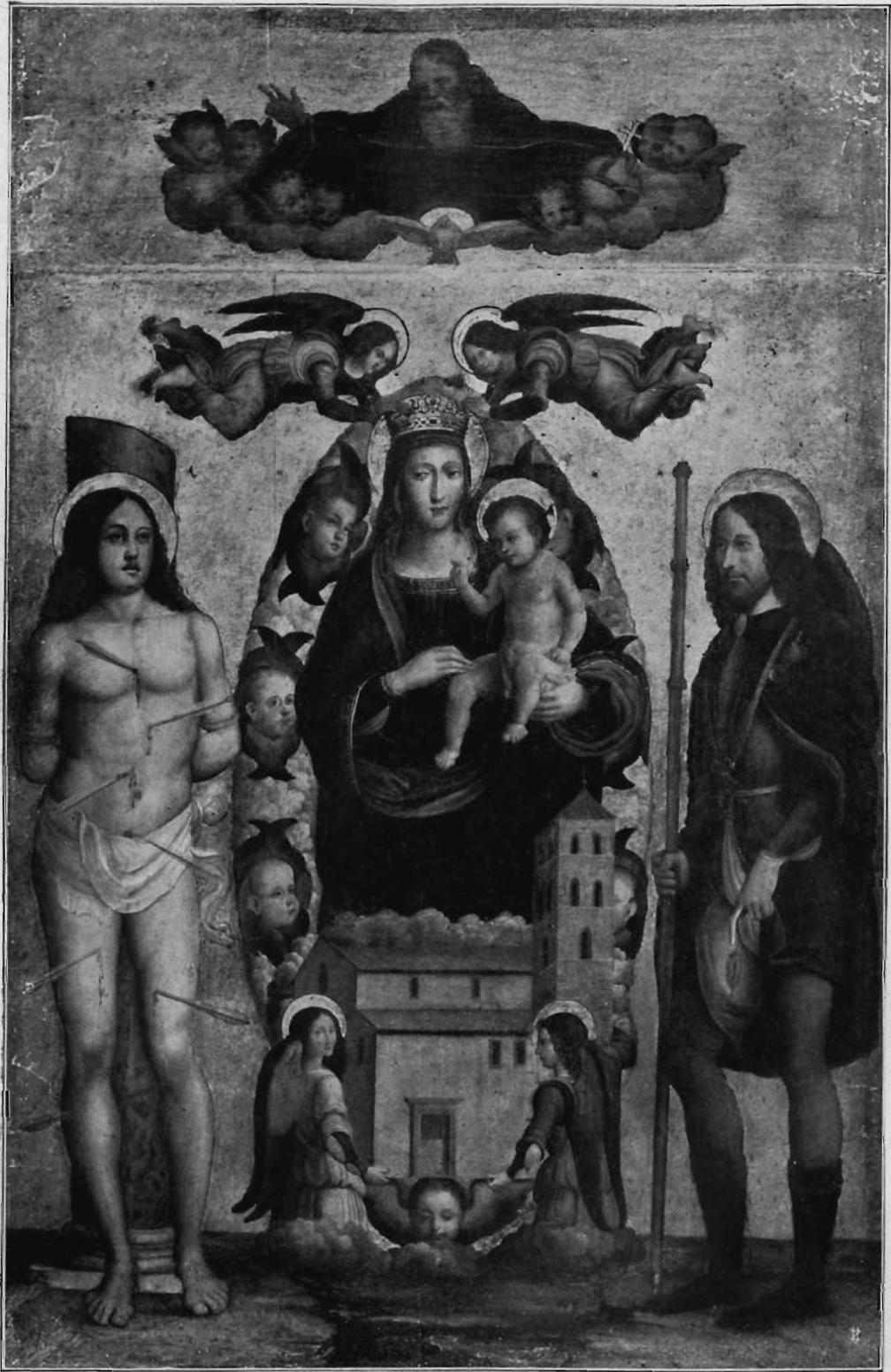


Fig. 1 - La Beata Vergine Lauretana - Roma, Chiesa di S. M. di Loreto al Foro Traiano.



Fig. 2 - L'eterno Padre benedicente - Roma, R. Galleria d'Arte Antica.

con gli angeli adoranti a simmetria bilaterale, e col San Sebastiano che a prima vista, arieggia, nel disegno del nudo, a scuola umbra.

Il Melchiorri⁽⁷⁾ copiando probabilmente dal Nibby, scrive anch'egli « scuola umbra », e così il de Bleser,⁽⁸⁾ e così poi l'Angeli⁽⁹⁾.

Ultimi però a trattare dell'immagine, sono stati il Busiri⁽¹⁰⁾ e il Fiamma.⁽¹¹⁾

Il Fiamma nel suo opuscolo commemorativo s'è contentato, per quel che ci interessa, di citare integralmente il Busiri. Questi invece, a quanto egli stesso assicura, intraprese pazienti ricerche per iscoprire di chi fosse veramente la tavola di Santa Maria di Loreto. Ecco i risultati delle sue indagini. Il Busiri, parlando del quadro « creduto fino a questo momento del Perugino » aggiunge, « leggendosi però in qualche autore la seguente memoria : « il beato Giovanni Angelico da Fiesole nato nel 1387, verso il 1417 dipinse col pennello addolcito dalla sua devozione la traslazione della Santa Casa »,

vennero dallo scrivente interpellati archeologi ed artisti di Roma, si fecero pratiche presso Firenze, Recanati, Cortona, nonchè in altre località d'Italia, onde conoscere ove fosse questo dipinto a fresco, o altra pittura del medesimo, ma ogni domanda riuscendo infruttuosa, e nel desiderio di rinvenirlo, si volle consultare un'antica memoria di Loreto del 1730 sotto il pontificato di Clemente XII e si è potuto constatare che la tavola esistente nella venerabile Chiesa di Santa Maria dei fornari al Foro Traiano, detta del Perugino, perchè fiorendo in quella stessa epoca (*sic*) dava così luogo all'equivoco; era pittura del beato Angelico ed a conferma si è trovato nella stampa il giudizio e l'attestato « della celebre Accademia di San Luca, avendo i Professori di pittura espresso il voto giurato e pubblicato nel 1773 con rogito del notaio dell'Eminentissimo Cardinale Vicario, riconoscendo senza dubbio, in questa antica tavola un'opera bellissima del

celebre Beato e Venerabile Giovanni da Fiesole detto comunemente il Pittore Angelico. »

« Questa mia scoperta (prosegue il Busiri) deve incontrare molta soddisfazione specialmente presso gli artisti, che sino a questo momento l'hanno creduta del maestro del Sanzio ». Evidentemente non è il caso di discutere sul valore di queste fantasie.

Ed ora, accennata la breve e non gloriosa cronistoria delle attribuzioni passate, veniamo alla nostra..... e che San Luca, (il Santo, bene inteso), ci protegga.

Premettiamo intanto che la parte superiore della tavola con l'Eterno Padre benedicente, è al tutto rifatta. Poi, procedendo per gradi, un primo attento esame del dipinto ci porterà a concludere che, dati i tipi dei cherubini, l'acconciatura dei capelli e in genere il tipo del San Sebastiano, le nuvolette della mandorla rotondeggianti e sovrappoventisi, ci troviamo di fronte ad un'opera di scuola forlivese nella quale è evidente l'influenza di Melozzo da Forlì.

La fiacchezza poi, piuttosto pronunciata, che informa i personaggi, le figure campate in primo

piano senza sfondo, e sopra ogni altra cosa le testine dei cherubini che aleggianno intorno alla mandorla, ci portano a concludere, (unitamente con altri argomenti specifici che verremo enumerando), che ci troviamo di fronte ad un'opera

giovanile di Marco Palmezzano, lo scolaro preferito di Melozzo da Forlì.

Ecco più analiticamente le ragioni e le ipotesi che ci inducono ad attribuire al Palmezzano l'opera in questione. Innanzi tutto, dopo le ragioni d'indole generale alle quali si è accennato, consideriamo i cherubini che circondano la mandorla, e facilmente troveremo somiglianze spiccatissime fra questi e quelli delle molte altre tavole del Palmezzano, somiglianze che, per alcuni, giungono alla quasi identità con la lunetta della Galleria Nazionale

d'arte antica in Roma (fig. 2). Infatti, le stesse testoline ricciute, e le stesse testoline pelate; gli stessi nasetti a pallottola, le stesse guancie e fronti iperboliche.

I tipi della Vergine e dei Santi, non ancora marcatamente tondeggianti (il che denota che siamo di fronte ad un'opera del periodo giovanile del Palmezzano) trovano dei riscontri in



Fig. 3 - Marco Palmezzano: L'Annunciazione - Forlì, Pinac. Com.

altri suoi lavori della prima maniera; così ad esempio, il tipo del San Rocco trova delle analogie con il Cristo che incorona la Vergine della tavola di Brera, e il tipo della Vergine dall'ovale un poco allungato e dal naso leggermente aquilino, si riattacca a quella della Chiesa di San Biagio a Forlì (che però è di un periodo più tardo).

Nell'Annunciata della Pinacoteca Civica di Forlì, (altra opera giovanile del Palmezzano), (fig. 3) troviamo ancora un riscontro nel tipo degli angioletti e nelle nuvolette tondeggianti caratteristiche del Palmezzano, che continuerà a dipingerli fino all'ultimo della sua vita, quasi immutati.

Per accennar poi ad un dettaglio, notiamo che è possibile adattare

al nostro quadro un'osservazione d'indole generale che il Venturi ⁽¹³⁾ fa, quando, accennando all'Annunciata di Forlì, così si esprime: « ... si può intravedere Palmezzano impacciato, che di frequente *fa tendere l'indice* alle figure per dar loro col gesto un qualche significato ». Il San Rocco a sinistra della Vergine, col suo indice teso, pare voler corroborare la tesi dell'illustre autore.

Infine, il colorito stesso delle carni, che nel nostro quadro è un po' troppo carico per la maniera abituale del Palmezzano, (il quale di solito dipinge nudi anemici o, meglio ancora, lignei

di colore), questo stesso colorito, diciamo, trova perfetto riscontro nel San Girolamo della Galleria d'arte antica a Roma, e anzi, nei due quadri sono identiche anche le crepature dovute forse ad una medesima amalgama di colore. ⁽¹⁴⁾

Quanto all'epoca cui possa attribuirsi il dipinto, abbiamo visto in principio che « nell'anno 1500

del Giubileo » la tavola già esisteva, e che intorno a sè raccoglieva un certo numero di devoti. Mi pare ragionevole supporre che Marco Palmezzano dopo aver terminato i lavori nella cupola di Loreto, sui disegni del maestro che dirigeva l'opera, (quindi per lo meno nel 1494) e forse dopo la morte stessa di Melozzo, sia tornato a Roma, ove come opina il Venturi ⁽¹⁵⁾ era già stato come aiuto



Fig. 5 - Melozzo da Forlì: Gruppo d'Angeli, dettaglio - Roma, Sacrestia di S. Pietro.

del Melozzo stesso, e che quivi da qualche devoto che aveva saputo delle sue fatiche lauretane, gli venisse allogata la tavola in questione.

Il Palmezzano accingendosi al lavoro sarà andato certamente a rivedere l'opera del maestro ai SS. Apostoli e ne avrà tratto il tipo del cherubino che sta alla base della mandorla (figg. 4, 5).

Anche ai SS. Apostoli deve essere stata tratta ispirazione per il San Sebastiano, (che è la figura che ha tratti più decisi nel segno) il quale sembra una deformazione un po' piagnucolante dell'Angelo musicante (con viola ed archetto) che ora sta nella sacrestia vaticana. Altra ipo-

tesi assai probabile è che il Palmezzano, rianodando forse un'antica amicizia col seguace di Melozzo che ha dipinto a Tivoli i begli affreschi dell'oratorio di S. Giovanni Evange-



Fig. 4 - Marco Palmezzano - La B. V. Sameta, dettaglio. Roma, S. Maria di Loreto.

lista, abbia tratto dalla grande Assunzione da questi affrescata, il tipo della Vergine racchiusa nella mandorla, fiancheggiata, o meglio ancora, « trasportata » dagli angeli. Nel pennacchio in cui sono effigiati San Matteo e Sant'Agostino, degli affreschi suddetti, vi è un angelo inginocchiato di profilo, che ha una singolare rassomiglianza con quello che nella nostra tavola

abbraccia il campanile della Santa Casa. Il fondo oro poi, e soprattutto la ineguaglianza di vigoria nel segno e nel colorito, che si riscontra fra i vari tipi del nostro quadro, fanno pensare che l'opera sia stata eseguita nella bottega di Antoniazio Romano, che allora doveva essere il « foyer » di tutti quelli che si rianodavano al grande Melozzo, e che il Palmezzano, forse occupato negli affreschi di Tivoli, si sia fatto aiutare da qualcuno dei molti collaboratori dell'Aquilio.

Riassumendo: a me sembra, per le ragioni addotte, e per i confronti fatti, di potere attribuire la tavola di Santa Maria di Loreto a Marco Palmezzano, (coadiuvato da qualche collaboratore di Antoniazio), il quale Palmezzano l'avrebbe dipinta nella seconda metà dell'ultima decade del 400.

Se sono nel vero, l'egregio prof. Calzini che nell'Archivio storico dell'arte⁽¹⁶⁾, ha scritto una monografia del Palmezzano che si consulta sempre con profitto, potrà alla lista piuttosto lunga delle strane attribuzioni che hanno subito alcune opere del Palmezzano, aggiungere ancora un esempio, che, dati i probabili precedenti sanluchiani, non sarebbe dei meno bizzarri.

CARLO GALASSI-PALUZZI

(1) *Vero Ritratto di Roma moderna*, ecc. ecc., edito in Roma appresso Francesco Moneta, 1645, pag. 500.

(2) *Memoria fatta dal sig. Gaspare Celio delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune Chiese, facciate e Palazzi di Roma*. Napoli, Scipione Bonino, 1638.

(3) FILIPPO TITI. *Nuovo studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma, Palazzi Vaticani, di Monte Cavallo e altri*. Roma, MDCCVIII. Per il Zenobi; pag. 252.

(4) MARIANO VASI. *Itinerario istruttivo di Roma*, ecc. Roma, 1714. Per Luigi Perego Salvioni.

(5) *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII* descritta da ANTONIO NIBBY. Roma, Tip. delle B. Arti 1839 — parte prima moderna, pag. 378.

(6) Archivio della Confraternita dei fornari, scansia I, parte II Num. 14. Lett. B. B. In questo fascicolo sono riuniti parecchi inventari, tra i quali, interessante, un altro del Luglio 1824, ove il nome dell'autore è rimasto prudentemente in bianco, un altro ancora del 4 agosto 1836 porta addirittura « un quadro della B.ma Vergine di Loreto coi SS. Sebastiano e Rocco del celebre Perugino »... Forse il Nibby ha visto anche questo inventario, ma la sua frase « da taluni si reputa » mai fa pensare che si riferisca piuttosto al *dicesi* dell'inventario precedente.

(7) MELCHIORRI G. *Guida Metodica di Roma e suoi contorni*, ecc., ecc., Roma 1840, pag. 348.

(8) BLESER (de). *Le chanoine - Guide du voyageur catholique*, ecc., ecc., Louvain, Charles Fonteyn 1878, pag. 256.

(9) ANGELI D. *Le Chiese di Roma*. Roma Soc. Edit. Dante Alighieri, pag. 310.

(10) BUSIRI VICI. *A. Fiat. Devoto tributo nel sesto centenario della traslazione della Santa Casa Nazarena di Loreto*. Anno 1874. Stab. Tipog. G. Civelli, pag. 126 e seg.

(11) FIAMMA FREDIANO L. *La Chiesa di S. M. di Loreto del pio sodalizio dei Fornari Italiani*. Roma, Tip. Artigianelli di S. Giuseppe, 1894.

(12) Pregato da me l'egregio Cav. Guasco, archivista capitano e segretario dell'Accademia di S. Luca, ha intrapreso, secondo il suo costume, delle accuratissime indagini per iscoprire il documento... incriminato. L'esito è stato negativo, ma ciò non toglie che la, diciamo così, perizia, possa essere della migliore autenticità, essendo conoscitissime molte dichiarazioni del genere rilasciato dagli accademici, e non passate in archivio.

(13) ADOLFO VENTURI. *Storia dell'Arte Italiana*. Volume VII. Parte 2a pag. 68.

(14) Ultimamente, dopo il restauro eseguito dal Prof. Venturini-Papari, disotto al forte « beverone » è ritornato in luce l'antico colorito, anemico e ligneo come nelle altre pitture del Palmezzano. Risultato che si otterrebbe col San Girolamo della Gall. Naz. di Arte Antica e sottoponendolo ad egual trattamento. Restano naturalmente le identità di crepature.

(15) VENTURI A. *Op. cit.*, pag. 64.

(16) E. CALZINI. *Archivio storico dell'Arte*, anno 7°, 1893.