

Preuss. Kunstsamml. 1898, 178) e, con qualche incertezza, da A. Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, VI).

(16) I. GIORGI, *Frammento d'iconografia estense acquistato recentemente dalla Bibl. naz. di Roma*, in *Bull. dell'Ist. stor. ital.*, 1887, pp. 88-95.

(17) Si potrebbe supporre che non Acarino i duchi abbiano voluto con loro nel gruppo, bensì colui che servì di modello all'ignoto medaglista per le due placchette dedicate ad Acarino. Ma è difficile ammettere che di un personaggio di alto rango della corte ferrarese

- e tale avrebbe dovuto essere per meritare l'onore di figurare nella principesca compagnia - non sia giunto a noi nessun altro documento iconografico. Senza dire che un personaggio di qualità non si sarebbe prestato a figurare in una placchetta col nome di un altro.

(18) Questi e altri particolari vedi in A. VENTURI, *L'Arte Ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per l'Emilia e le Romagne*, pp. 98-99, e G. GRUYER, op. cit. I, p. 106.

UN QUADRO INEDITO DI SEBASTIANO DEL PIOMBO

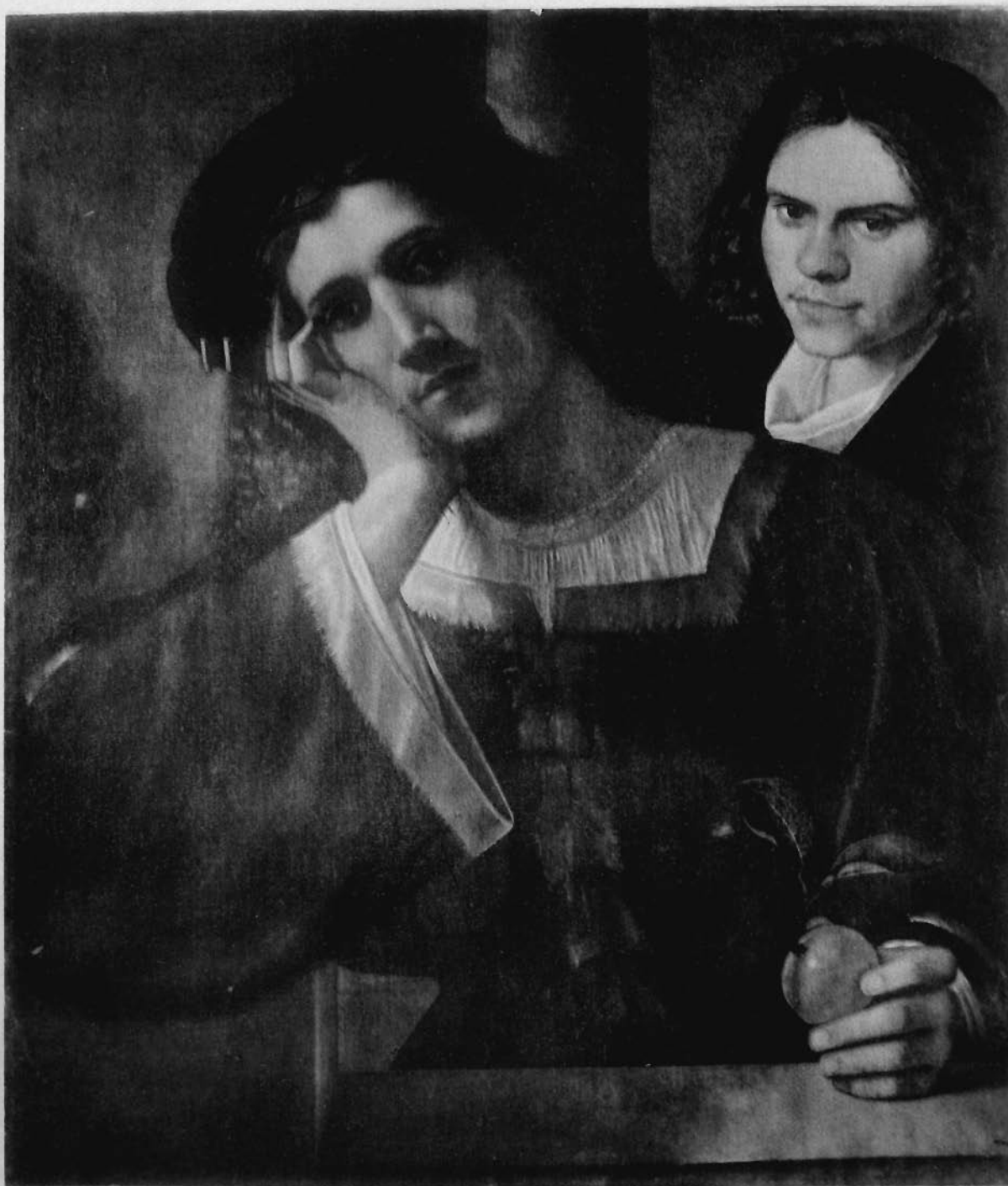
Tra le opere d'arte pervenute allo Stato per la munificenza del Principe Ruffo di Motta Bagnara è la magnifica tela che oggi pubblico per la prima volta⁽¹⁾. In essa è ritratto a mezza figura al naturale un giovane nel fiore degli anni di nobile e gentile figura, dal volto di una delicatezza quasi amara, dall'espressione pensosa. Indossa un abito di color verde frangiato di giallo che lascia scoperta sul petto la bianca camicia, ornata intorno allo scollo da una elegante orlatura. Porta in testa un berretto nero inclinato sulla tempia destra, ha lunghi capelli, divisi sulla fronte, che scendono morbidamente a ricoprirla le spalle. Dietro di lui, alla sua sinistra, si protende la testa di un altro giovane nella quale si segnano caratteristiche speciali nell'alta fronte squadrata, negli occhi penetranti, nel grosso naso, negli zigomi sviluppati, nella larga bocca tagliata con un vivido tratto sanguigno.

Nel gruppo mirabile spira quel senso di nobile bellezza e di classica struttura che noi siamo abituati ad associare nella nostra immaginazione con le figure del grande che all'alba del XVI secolo ha avviata la rigogliosa e feconda corrente di vita nuova della pittura veneziana.

E per certo il nostro quadro dà la più chiara e precisa testimonianza della profonda e matura assimilazione degli elementi desunti dall'opera giorgionesca, e mostra insieme tutta la personalità decisa dell'artista che l'ha condotta, la vivezza del suo stile che ce lo fa apparire come uno dei più forti e originali pittori della Scuola Veneta. Que-

ste qualità si affermano per una naturale virtù coloristica, che si esplica nella robustezza degli impasti, nella sempre calda colorazione dorata delle carni, nella pennellata franca, ma soprattutto, per quella profonda ricerca dell'espressione che tende in lui a sprigionar anime più che a plasmar forme di suoi modelli.

L'unico scolaro di Giorgione che al principio del 500 sapesse così fortemente foggia la sua arte a esprimere la propria natura e trarre insieme dagli esempi del modello un frutto di maturità così compiuta, è Sebastiano Luciani. Io non ne vedo altri. Le note distintive e caratteristiche della sua arte ben si possono osservare in tutte le produzioni dell'età giovanile, dai quadri di S. Bartolomeo di Rialto, che sono la prima e genuina affermazione che conosciamo del talento di Sebastiano, alla grande pala dipinta per l'altar maggiore di S. Giovanni Crisostomo in Venezia, all'*Adultera*, al *Giudizio*. I tratti particolari che riavvicinano queste opere alla nostra composizione riecheggiano in modo evidente d'uno in altro come il risuonare degli accordi nell'armonia. Dove però la comunanza di molti elementi e di riscontri non casuali appare più evidente, anche per la composizione, per la disposizione e l'atteggiamento delle figure, è nei due quadri che vanno sotto il nome della *Erodiade* e della *Maddalena*, nei quali vogliono piuttosto riconoscere due ritratti. Uno stesso quadro, uno stesso modo di considerare il modello, insomma, uno stesso stile.



SEBASTIANO DEL PIOMBO: RITRATTO DI VERDELOTTO FRANZESE
E DI UBRETTO CANTORE
ROMA, GALLERIA NAZIONALE DI ARTE ANTICA

L'arte di Sebastiano, nella sua rapida e continua evoluzione, s'incammina verso quello che dovrà essere il genere suo prediletto, e che è stato in ogni tempo il patrimonio vero della pittura veneziana: voglio dire il ritratto.

A dipingere opere ispirate al racconto biblico ed evangelico od improntate alla favola, chiese accenti ai maggiori e soprattutto al grande Giorgione. A dipingere invece ritratti non chiese aiuto che a se stesso e alla sua fine commossa intelligenza davanti al vero. « *E per vero dire* - scrive il Vasari *il ritrarre di naturale era suo proprio* » e vi si applicò fino agli ultimi anni della sua carriera artistica con tale vigile sentimento d'amore che si può dire che quasi tutti gli altri generi non furono per lui che brevi parentesi come quella degli affreschi della Farnesina, al suo primo giungere in Roma.

I due ritratti della *Erodiade* e della *Maddalena* oltre ad avere un nesso molto intimo fra di loro si collegano strettamente, per sviluppo di mezzi e per successione di tempo, con quelli eseguiti da Sebastiano subito dopo la sua partenza da Venezia: dal ritratto di donna detto comunemente della *Fornarina* a quello famosissimo dell'*Uomo ammalato*.

In essi il giovane Maestro ci si rivela veramente già padrone di mezzi di espressione e di esecuzione, già così fatto e maturo da sorprenderci quasi per la magnifica facilità con la quale crea opere che sono quasi tutte dei capolavori.

Tutti questi ritratti, prima che la critica ce li rivelasse ragionevolmente di lui, furono creduti del maturo Raffaello; ma se pure hanno - bisogna bene concederlo - qualche rapporto più esteriore ed apparente, del resto, che sostanziale con l'arte dell'Urbinate, sono, nel taglio, nella gamma del colore, nel fondo del paese, essenzialmente e schiettamente veneti, ed hanno nel modellato e nella costruzione una solidità e una robustezza che è pure tutta veneziana. Hanno cioè in loro stessi quelle qualità che erano già in germe e non ancora com-

piutamente rivelate nella *Erodiade* e nella *Maddalena*. Ora appunto il nostro quadro rappresenta stilisticamente il punto di passaggio tra i due gruppi di opere: fra quelle cioè eseguite da Sebastiano negli anni che precedettero di poco la sua partenza da Venezia e quelle del primo periodo romano.

Purtroppo oggi non conosciamo più nessuno dei ritratti di *naturale molto simili* - secondo la frase del Vasari - che Sebastiano fece in Venezia nel periodo intercorso fra queste due date.

Ad indicarci tuttavia a qual grado di sviluppo fosse giunta in quegli anni l'arte del Maestro Veneziano, ci resta un'opera che è una delle più lucide e forti espressioni, il *Concerto* del Louvre ormai finalmente restituitogli. È un'opera di un valore nuovo, direi quasi insospettato rispetto alle altre del periodo veneziano di Sebastiano, e che per l'impasto più morbido, per il colore più caldo, più profondo, per il chiaroscuro più elaborato, per le ombre magistralmente diffuse, ha tutto l'incanto dell'opera di cui qui abbiamo ragionato e che ci sembra di poter giustamente annoverare fra le composizioni giorgionesche eseguite da Sebastiano immediatamente prima del suo arrivo a Roma.

Nella seconda edizione delle *Vite*, il Vasari, scrivendo di Sebastiano Veneziano racconta che dopo aver appreso *a cantare e a suonar varie sorte di suoni*, venutagli voglia, *essendo anche giovane d'attendere alla pittura, apparò i primi principi da Giovan Bellini allora vecchio. E doppo lui, avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna più uniti, e con certo fiammeggiar di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione; col quale stette tanto, che prese in gran parte quella maniera: onde fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili, e fra gli altri quello di Verdelotto Franzese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di cappella in San Marco; e nel medesimo quadro quello di Ubretto suo compagno, cantor, il qual quadro recò a Fio-*

renza Verdelotto quando venne maestro di Cappella in S. Giovanni, ed oggi l'ha nelle sue case Francesco Sangallo scultor.

Le notizie che ci sono rimaste intorno alla vita di Verdelotto, che ebbe fama grandissima ai suoi tempi e fu uno dei più forti contrappuntisti di quella scuola fiamminga la quale, sorta sullo scorcio del 300, tenne il campo per ogni dove sin quasi a mezzo il XVI sec., non sono in verità molte e non tutte documentabili con rigore di date.

Philippe Verdelot nacque, per la concorde testimonianza degli storici, nelle Fiandre verso la fine del XV sec. e si trasferì negli anni primi della giovinezza a Venezia, che per la sollecitudine dei Dogi e dei Procuratori godeva fama di accogliere nella cappella di S. Marco il fior fiore dei musicisti e dei cantori. Negli Atti dei Procuratori il suo nome, di fatto, ricorre come quello di un semplice cantore. Nel 1526 già si afferma la sua fama di maestro con una edizione romana del Giunta di un *motetto a quattro voci*; e a questa prima ne seguono altre, fra il 1529 e il 1538, di Madrigali, di Motetti, di Canzoni musicali pubblicate da Ottavio Scotto di Monza, stampatore di musica in Venezia. Nel 1530 la fama del Maestro correva certo già alta se Pietro Attaignant in Francia poneva in una raccolta di motetti e canzoni dei più celebri musicisti di allora alcune composizioni di lui, e se la Signoria di Firenze, nello stesso anno, lo officiava, come sembra, a trasferirsi in quella città, per assumere il posto di Maestro di Cappella in S. Giovanni. A Firenze dimorò sicuramente un decennio, e morì fra il 1565 e il 1567.

Nessun ricordo ci resta intorno a Ubretto, suo compagno. Con ogni probabilità Ubretto è una corruzione del fiammingo Hobrecht, nome già reso illustre nel campo della musica dal famoso contrappuntista morto l'anno 1506.

Nella prima edizione delle *Vite*, il Vasari non fa menzione del quadro di Sebastiano. Ciò non può meravigliare chi abbia qualche pratica del come il Vasari compilò le sue *Vite*. Il grande bio-

grafo andò a Venezia verso la fine del 1541 e durante la sua non breve dimora raccolse dalla tradizione orale il materiale sulle vite dei pittori veneti, che completò e corroborò con le notizie sulle opere che specialmente aveva potuto osservare. A quell'epoca il ricordo del quadro di Sebastiano era probabilmente perduto ed il quadro medesimo era già emigrato a Firenze, come si è visto, sino dall'epoca in cui Verdelotto si trasferì in quella città.

Prima di porre mano alla ristampa delle *Vite*, nel maggio del 1566, il Vasari tornò a Venezia, e, sia che qualcuno allora gli facesse cenno dell'opera dimenticata, sia, come sembra più probabile, che egli stesso l'abbia vista a Firenze nella casa di Francesco da Sangallo, completò la notizia generica già data sull'attività di Sebastiano a ritrarre al naturale sino dal suo periodo veneziano, con un particolare esempio, e ricordò il ritratto del Verdelotto.

Nessuno finora ha saputo indicarne l'esistenza, ma alla lettura del passo vasariano ci è sorta spontanea la domanda se il duplice ritratto ivi ricordato potesse essere il medesimo da noi qui illustrato.

Le notizie se non sono purtroppo tali da consentire deduzioni altrettanto conclusive quanto importerebbe al nostro desiderio di arrivare a conoscere, possono tuttavia suggerirci qualche elemento di risposta certamente non trascurabile.

Come è noto, Sebastiano del Piombo lasciò Venezia intorno al 1511 in seguito alla offerta fattagli da Agostino Chigi di prender parte alla decorazione della splendida villa che aveva di recente costruito in Roma; fece ritorno in patria in seguito agli avvenimenti che si riconnettono con le fortunate vicende del Sacco di Roma, dopo circa diciassette anni.

Abbiamo già detto come il nostro ritratto non si possa riferire a questo secondo periodo dell'attività veneziana del Luciani, che va dal 1527 al 1529 all'incirca, ma si debba piuttosto riportare agli anni che immediatamente precedettero

la partenza per Roma, quando gli insegnamenti di Giorgione erano ancora vivi e presenti in lui. La testimonianza del Vasari ha nel nostro particolare caso un valore singolare, come sempre quando in lui l'osservazione è diretta, e viene ad integrare la certezza dell'attribuzione al periodo giovanile di Sebastiano, scaturita dal criterio stilistico.

Ma il racconto del biografo aretino bene si accorda anche con le poche notizie veramente certe sulle quali è basata ogni nostra conoscenza della vita di Verdelotto. Orbene se dallo studio dell'opera passiamo all'esame del personaggio principale in essa rappresentato, vediamo che l'età che esso dimostra sembra meglio convenirsi al giovane cantore di S. Marco che ad un uomo maturo di scienza e già Maestro celebrato quale poteva essere Verdelotto negli anni intorno al 1527-29. Dirò di più, che se par giusto attribuire a questo giovane vent'anni all'incirca, posto che il quadro sia stato eseguito verso il 1511, andremmo ad incontrare l'anno di nascita precisamente nell'ultimo decennio del XV sec.

Prima di darsi all'arte del dipingere, Sebastia-

no attese assai lodevolmente alla musica e *piacquegli il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso adoverato a diverse musiche e ragunate di persone nobili.*

Queste qualità di virtuoso nella musica, l'affinità di educazione e di sentire, congiunse senza dubbio assai presto i due giovani Maestri che nelle belle *ragunate* avranno poi appreso a stimarsi e ad amarsi vicendevolmente. E con amore infinito e con commozione vivissima Sebastiano dovette certamente dipingere il ritratto mirabile per la vita che vi si respira, per l'anima che vi traspare, dove lo studio dei piani del volto è una resurrezione della realtà.

L'ipotesi nostra che questo ritratto, secondo il chiaro ricordo del Vasari, sia quello stesso eseguito di Verdelotto da Sebastiano, ci sembra molto attendibile e ci lascia col desiderio di avere una prova ancor più valida per identificarlo definitivamente. Comunque, è certamente una delle più attraenti composizioni del Luciani, ed uno dei più suggestivi ritratti del 500, non solo italiano.

EMILIO RAVAGLIA

BIBLIOGRAFIA: Vasari, *Vite*, V, pag. 565 (ediz. Milanese) - P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma, 1898 - Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo - Kallab, *Vasari studien*, Wien Leipzig, 1908 - Caffi, *Storia della musica in S. Marco a Venezia*, Venezia, 1855 - Fétis VIII, *Biographie universelle des*

musiciens, Parigi, 1870 - Van der Straeten, *La musique aux Pays Bas* - Bartoli, *Ragionamenti accademici* - L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano 1913,

(1) Alta m. 0,77 e larga m. 0,66.

DI UN'OPERA IGNOTA DI TADDEO GADDI

In un'umile e male illuminata stanzetta dell'ufficio dell'economo del Convitto Serristori in Castiglione Fiorentino presso Arezzo, ebbi occasione di notare una tavola, rappresentante la Vergine con il Bambino, di grandezza quasi naturale, che si rivelava a prima vista per pregevolissima opera di artista fiorentino del XIV secolo.

Ma parecchie ridipinture e sovrapposizioni di colore deturpavano quel quadro e impedivano di individuarne l'autore e di ricostruirne la forma originale evidentemente modificata.

Eseguitone il restauro, tolte le ridipinture che

alteravano i lineamenti delle immagini e il colore azzurro che copriva interamente il fondo del quadro, cancellate anche le aggiunte di uno scapolare e di altri attributi con cui nel XVII secolo si era voluta mutare la figura austera della Vergine in una Madonna del Carmine, apparvero il fondo d'oro della tavola e la bella cattedra trecentesca, - decorata di cornici e formelle intagliate, di mensole intagliate e con cuspidi a gattoni - su cui sedeva la Vergine.

Ma in basso vennero in luce anche due frammenti di figure di Santi sorreggenti libri,