

IL MODELLO DELLA MADONNA NEL MONUMENTO DI PIETRO RIARIO AI SANTI APOSTOLI

NEL giugno dello scorso anno a Londra ebbi occasione di vedere presso il cavalier Togna, gentiluomo fiorentino stabilito colà, un'interessantissima terracotta rappresentante la *Vergine seduta col Bambino in grembo* (fig. 2), quasi identica alla figura dell'Eletta, nel monumento funebre al Cardinale Pietro Riario nella chiesa dei SS. Apostoli a Roma, opera (fig. 3 e 5), che il Burckhardt,¹⁾ il Tschudi²⁾ e altri³⁾ ritenevano di Mino da Fiesole, e che Adolfo Venturi, in un primo tempo attribuì al "maggiore", dei seguaci di Mino in Roma, successivamente ad Andrea Bregno, il quale — come appunto il Venturi affermava — proprio per il monumento a Pietro Riario "divenne maestro e donno dell'Arte romana alla fine del quattrocento", mentre successivamente lo assegnava a Giovanni Dalmata.⁴⁾

Tenuto conto della diversità delle attribuzioni e della mancanza di documenti archivistici relativi a quest'opera mirabile, noi che

ci troviamo maggiormente d'accordo con la seconda opinione dell'illustre maestro Adolfo Venturi abbiamo sentito il desiderio di vedere un po' chiaro nella questione; e pertanto la necessità di volgere lo sguardo — sia pure sinteticamente — a qualche lavoro tipico e significativo di Mino da Fiesole e di Andrea Bregno, che per note stilistiche chiarificatrici, arrechi maggior luce al quesito. In via preliminare, noterò subito che l'arte di Mino da Fiesole è caratterizzata da una grande levità nella tratta-

zione delle forme, e particolarmente delle stoffe, che sono leggere come veli o come seta sottilissima e diafana: cose queste assai evidenti nella *Carità* che faceva parte del monumento a Paolo II, già nelle Grotte Vaticane e che ora si vede nel Museo Petriano (fig. 4), opera firmata di Mino nella quale è da notare altresì grande ricchezza decorativa nella zona terminale della cattedra su cui la figura è assisa.

Caratteri del tutto identici



FIG. 1 — MINO DA FIESOLE: LA VERGINE E SANTI (DOSSALE D'ALTARE DELLA CAPPELLA SALUTATI NEL DUOMO DI FIESOLE) (Fot. Alinari)



FIG. 2 - LA VERGINE COL BAMBINO (MODELLO IN TERRACOTTA DELL'ANALOGA FIGURAZIONE NEL MONUMENTO RIARIO AI SS. APOSTOLI IN ROMA) - LONDRA. PRESSO IL CAV. TOGNA



FIG. 3 - LA VERGINE COL BAMBINO (PARTICOLARE DEL MONUMENTO RIARIO
AI SS. APOSTOLI IN ROMA) (Fot. Anderson)



FIG. 4 - PARTICOLARE DELLA CARITÀ, NEL MONUMENTO A PAOLO II
ORA NEL MUSEO PETRIANO A ROMA (Fot. Alinari)

appaiono distintamente nel dossale d'altare della Cappella Salutati nel Duomo di Fiesole (fig. 1), nella quale le conchiglie delle nicchie, inscriventi le immagini si direbbero eseguite da una lieve mano di orafo, il quale sa agghindare il fregio dell'intero dossale con una serie di palmette fini e stilizzate, che sembrano lavorate a cesello in argento.

Proprio l'opposto della decorazione a cornucopie del fregio nel monumento a Pietro Riario

(figure 9 e 10), opera grave, denotante all'evidenza l'azione di uno scalpello vigoroso.

Lavori sicuri di Andrea Bregno,⁵¹ o Andrea da Milano sono: il *tabernacolo* della sagrestia di S. Maria del Popolo (fig. 8) con quattro Santi nelle nicchie, assai vicini ma meno bene inquadrati dei quattro Santi del monumento Riario, e i monumenti al Cardinale Coca (fig. 7) in S. Maria sopra Minerva, e al Cardinale d'Albert in S. Maria d'Aracoeli (fig. 6), che insieme al monumento a Pietro Riario danno nascita al sepolcro Savelli, dovuto ad un seguace del Bregno, in S. Maria d'Aracoeli, nella stessa chiesa, cioè, ove trovavasi il monumento al Cardinale d'Albert.

In questo entro due riquadri decorati a nicchia, fiancheggianti il sarcofago, sul quale è steso il defunto, si rilevano due santi —

Michele Arcangelo e Francesco — che offrono un chiaro riscontro con quelli del monumento a Pietro Riario.

Le figure di Mino da Fiesole — per quanto estremamente curate — difettano, però, nella statica; se sono sedute, come è il caso della *Carità* nel monumento a Paolo II pare che scivolino, mentre la *Vergine* del monumento a Pietro Riario — che pure sembra da quella derivare — siede con una gravità

scultoria, accentuata dalla pesantezza del panneggiato che, specialmente sulle ginocchia, cade giù a pieghe gravi, conferendo una solennità maggiore all'atteggiamento della figura. La quale, appare al Venturi "*orgogliosa*", ed è in realtà severa, pur prestando ascolto, alle intercessioni dei Principi degli Apostoli, dirette ad ottenere benevolenza per i personaggi da loro patrocinati, uno dei quali — com'è noto — visse una vita assai movimentata.

Per tutto questo, che ben s'accorda coi caratteri delle opere sicure di Andrea Bregno, l'attribuzione a quest'ultimo del monumento al Cardinale Pietro Riario appare assai fondata: il Bregno non agghinda con fini merletti da orafo le sue opere, e come nel disegno per la tomba dei genitori di Sisto IV in Savona, e per quella di Pio II in S. Andrea della Valle a Roma, così a sommo del monumento Riario, il coronamento è a frontone a semicerchio, con lo stemma di Papa Sisto IV, zio del Cardinale defunto.

Ritengo perciò, giustificata l'attribuzione al Bregno, e del tutto inammissibile che nell'opera esaminata abbiano collaborato artisti diversi al punto da assegnare a varie mani non solo l'esecuzione, ma anche la creazione delle figure, come è stato supposto.⁶⁾ La rispondenza tra figure e ornati è perfetta; e tutto il

monumento si rivela eseguito come di getto, ricco di elementi prevalenti che si allontanano dalla diafana levità toscana, mentre assai più si ricollegano alla tradizione classica, e a quella gravità e pesantezza che è propria della contemporanea scultura romana.

Ma scopo nostro precipuo non è tanto quello di fissare l'attribuzione dell'opera d'arte alla quale si ricollega l'immagine della terracotta di Londra, quanto, invece, quello di stabilire i rapporti che passano tra quest'ultima e la



FIG. 5 - PARTICOLARE DELLA VERGINE NEL MONUMENTO A PIETRO RIARIO

figura della Madonna nel monumento Riario ai SS. Apostoli. E poichè sorge spontanea a chi rileva la generica identità di aspetto delle due immagini la supposizione che la terracotta di Londra sia un calco fatto sul marmo dei SS. Apostoli, si deve portare anzitutto l'attenzione sulle peculiarità riferentisi al restringimento della creta, in conseguenza della sua cottura. Misurata con precisione: a) l'altezza della figura di sotto la mensola col Cherubino al sommo dell'aureola, si è ottenuto che nel marmo

questa dimensione è di mm. 1260 e nella terracotta di mm. 1165; b) la larghezza dall'esterno delle volute dei braccioli della seggiola è nel marmo di mm. 600 e nella terracotta di mm. 560.

Oltre a questi elementi maggiori di comparazione, si son messe a riscontro le sagome del volto della Vergine, rilevate tanto nel marmo che nella terracotta (fig. 11) e s'è trovato che la misura presa rispettivamente *in altezza*, dal mento all'impostazione dell'aureola sui capelli, è nel marmo di mm. 194,5 e nella terracotta di mm. 178,5.

Quali dovevano essere le dimensioni della creta prima della cottura?

Per rispondere a questa domanda fissiamo come dimensioni originarie prima della cottura quelle stesse del marmo, che — confrontate con le misure della terracotta — danno un coefficiente di ritiro di circa l'otto per cento, che ricade dentro i limiti, vari per la diversità degli impasti, determinati dalle esperienze di laboratorio eseguite da alcuni studiosi e scienziati, quali quelle dell'ingegnere Alessandro Brogniart, professore di mineralogia e direttore della manifattura di Sèvres,⁷⁾ che nella VII tavola del suo atlante dà appunto come media tale coefficiente, confermato da altre fonti scientifiche, quali l'Hütte⁸⁾ il Revere⁹⁾ e Le Chatelière.¹⁰⁾

La creta, dunque, prima di essere messa in cottura aveva le stesse dimensioni del marmo; ma da questa sola considerazione non si può dedurre, che essa non sia altro se non un calco preso dal marmo, perchè considerazioni, invece, di ordine artistico lo escludono nel modo più assoluto.

Infatti, confrontando il marmo alla terracotta è da notare anzitutto che la terracotta sta al marmo come



FIG. 6 - ANDREA BREGNO: MONUMENTO D'ALBERT, NELLA CHIESA DI S. MARIA D'ARACOELI A ROMA (Fot. Anderson)

un disegno assai avviato, ma non del tutto rifinito, sta al quadro ultimato; perchè, pure ritornando nel marmo tutti gli impianti di masse perfettamente identiche a quelle della terracotta, eccetto che nelle dimensioni, è però da notare che i lineamenti dei volti e il modellato delle pieghe e degli arti sono diversi assai fra la terracotta e il marmo. Nella terracotta l'accento al taglio degli occhi e della bocca, al profilo del naso, all'insieme e alla discriminazione dei capelli è più sommario; e rivela il rapido procedere della stecca per la determinazione delle masse. Nel marmo, invece, tutto appare rifinito e liscio con cura: niente si riserva all'immaginazione per completare l'aspetto delle cose; e, anzi, in alcuni dettagli la leggerezza di certe stoffe — in contrasto con altre più spesse e pesanti — appare precisata, come ad esempio, in quel tratto di manto, lieve come velo, che scende giù dal capo della Vergine e forma come una morbida e diafana curva sul petto. Riuscirebbe assai prolisso il riscontro di tutti i minuti rilievi tra piega e piega del marmo e della terracotta, e perciò se ne indica solo qualcuno, come ad esempio il confluire delle pieghe della stoffa sui fianchi della Vergine, nel campo che è contenuto fra la testina del Bimbo e il braccio destro della Madre, e particolarmente nel punto dove passa il cordone della cintola. Quivi all'occhio educato al disegno appare subito la libertà di tratto della stecca nella terracotta, libertà e sinteticità che contrastano con la scrupolosa e rifinita diligenza dello scalpello nel marmo. Le tre pieghe della stoffa, quasi rettilinee, più prossime alla testa del Bimbo, nella terracotta scendono verso la cintola non distinte l'una dall'altra, fino al cordone della cintola stessa, ma a un certo punto si



FIG. 7 — ANDREA BREGNO: MONUMENTO COCA, NELLA CHIESA DI S. MARIA SOPRA MINERVA A ROMA (Fot. Anderson)

fondono insieme in una superficie continua; nel marmo, invece, ciascuna piega è tracciata indipendentemente da quella che le è vicina, fino al cordone della cintola, e si prolunga al di sotto del cordone medesimo, ciò che è decisivo per escludere che la terracotta sia un'impronta presa sul marmo. E, infine, anche all'occhio meno aduso al disegno, basterebbe il confronto fra la palmetta decorativa sottostante al mento del Cherubino nei due aspetti



FIG. 8 - ANDREA BREGNO: TABERNACOLO NELLA CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO A ROMA
(Fot. Anderson)



FIG. 9 - MONUMENTO FUNERARIO AL CARDINALE PIETRO RIARIO
NELLA CHIESA DEI SS. APOSTOLI A ROMA (Fot. Anderson)



FIG. 10 - SARCOFAGO DEL MONUMENTO A PIETRO RIARIO IN SS. APOSTOLI A ROMA (Fot. Alinari)

che essa assume nella creta e nel marmo per escludere nella creta esaminata la peculiarità del calco. Nella palmetta sul marmo, ogni foglia è accuratamente rappresentata e rifinita nel contorno e nella struttura, nelle parti più sottili e rigonfie, in tutta la stesura, insomma, dei suoi tessuti, mentre è evidente che nella terracotta tutto questo manca, sì che, invece di un calco di quelle forme rifinite, si nota subito un abbozzo rapido, il magistrale accenno embrionale delle forme stesse.

È possibile, però, a chi non ha sensibilità ottica tale da percepire la spontaneità e la bellezza di una creazione originale, di pensare che la terracotta di Londra possa essere una copia libera del marmo della chiesa dei SS. Apostoli. Ma se si trattasse di una copia libera, si noterebbero anzitutto in essa tutte quelle pedanterie e quelle rifiniture proprie della copia,

apparirebbero in sostanza le *superfici morte*, come le chiama, con tanta efficacia, il mio illustre amico Bernardo Berenson. Vedremmo precise le minuzie della cintola di sopra accennate; e tutto più liscio, più steso, e in sostanza più vuoto, mentre nella nostra terracotta tutto è pulsante e vivo. Chi copia non segna con tanto vigore, come appare nella nostra immagine, quelle pieghe diagonali e confluenti del panneggiato che scendono giù dalle ginocchia; e, tanto meno, infonde vita nelle particolarità degli arti, così difficili ad essere resi, come appunto è il caso delle dita della mano sinistra, con il mignolo dalla nocca rialzata, nel quale si percepisce, oltre alla sensibilità dei tendini e alla solidità interna delle ossa, la pieghevolezza e la leggerezza dei tessuti, delle fibre, dell'epidermide.

Osservando, poi, diligentemente la creta, va altresì notato che alla relativa sommarietà di

tratteggiamento dell'intera figura fa sensibile contrasto l'estrema finitezza della mensola col Cherubino sottostante alla figura della Vergine. E questo svela una particolarità abituale, dirò così di bottega, perchè l'artista non ha bisogno di rifinire nel modello tutto quello che poi egli stesso porta a compimento nel marmo, com'è appunto la figura principale; ma sente, invece, la necessità di precisare fino nel più minuto dettaglio, quelle parti da affidare poi alle sole cure del discepolo o dell'aiuto, come è appunto il caso della mensola col Cherubino, che è la parte meno importante della figurazione.

Però, nonostante tutte le previdenze, avvenne nel nostro caso, che l'aiuto non riuscì a trasfondere nella parte a lui affidata tutto lo spirito che l'artista creatore aveva trafuso nel modello. E, pertanto, qui notiamo che le penne delle ali del Cherubino che nella terracotta sono così lievi e morbide, nel marmo invece si presentano lisce e afflosciate.

Tutto, dunque, concorre a convincerci che la terracotta di Londra, poichè per le dimensioni della creta prima della cottura risultava eguale al marmo, senza che per questo possa esserne un calco, nè una copia libera, sia proprio il modello che l'artista volle conservare, mandandolo poi alla cottura, come del resto si pratica tuttora negli studi degli scultori allorquando l'artefice è soddisfatto dell'opera propria, e tiene a conservarne il modello. Non è lieve quindi la mia gioia di avere potuto identificare — per l'esperienza acquisita fin dall'infanzia nello studio paterno di scultura — una così rara e fulgida gemma, quale è appunto la terracotta di Londra, e di averne qui segnalata l'esistenza agli studiosi.

FRANCESCO VALENTI

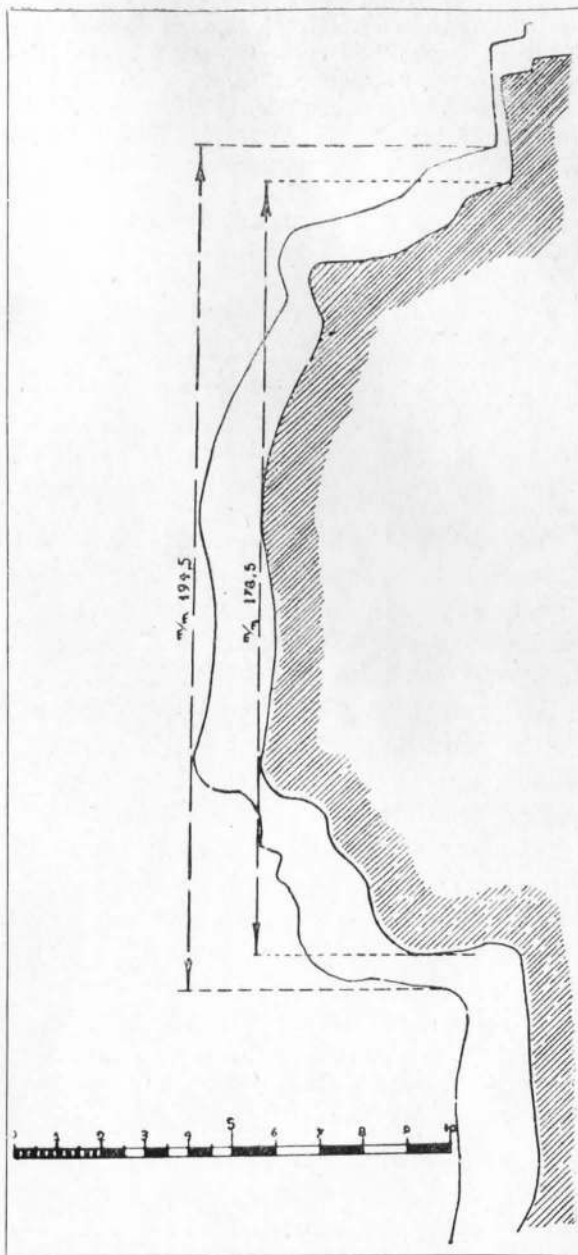


FIG. II - PROFILI DEL VOLTO DELLA VERGINE NEL MONUMENTO A PIETRO RIARIO E NELLA TERRACOTTA DI LONDRA

¹⁾ BURCKHARDT, I, *Der Cicerone*, Leipzig, ed. 1888, poi corretto (ed. 1927, pag. 231).

²⁾ HUGO VON TSCHUDI, *Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole*, in *Jahrb. der K. preuss Ksts*, VIII, 3.

³⁾ a) WILHELM BODE, *Denkmäler der Renaissance Skulptur Toscanas*, etc., München, 1892-1905, tav. 408; b) FRITZ BURGER, *Geschichte des Florentinischen Grabmals von der ältesten zeiten bis Michelangelo*, Strassburg, Heitz, 1908; c) MARCEL REYMOND, *La Sculpture Florentine*,

Alinari, Florence, 1897-1900, pag. 108; d) DIEGO ANGELI, *Mino da Fiesole*, Firenze, Alinari 1904.

⁴⁾ ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. VI: *La Scultura del Quattrocento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1908, pagine 662-666 e pagine 951 nota 1 e 958, 959 e poi vol. VIII, parte prima: *L'Architettura del Quattrocento*, Ulrico Hoepli, 1923, pag. 631.

⁵⁾ Per Andrea Bregno, cfr.: FRIEDLÄNDER W., *Andrea Bregno in Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*,

vol. IV, Leipzig, Engelmann, 1910. Per la letteratura posteriore al 1910 cfr. a) EMILIO LAVAGNINO, *Andrea Bregno e la sua bottega* in *L'Arte*, anno XXVII, 1924, pagine 247-263; b) HERMANN EGGER, *Beiträge aus Andrea Bregno Forschung in Festschrift für Julius Schlosser zum 60 Geburtstag*, Amaltea Verlag, Zurich, Leipzig, Wien, 1927.

⁶⁾ Vedi, tra gli altri: a) MARCEL REYMOND, *Op. cit.*; b) DIEGO ANGELI, *Op. cit.*; c) EMILIO LAVAGNINO, *Op. cit.*

⁷⁾ ALEX BRONGNIART, *Traité des Arts Céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, Paris, Asselin, 1877, vol. II e atlante.

⁸⁾ HUTTE, *Manuale enciclopedico dell'ingegneria moderna*, Hoepli, Milano, ed. 2^a, vol. I, pag. 855.

⁹⁾ GIULIO REVERE, *I Laterizi*, Hoepli, Milano, 1923, pag. II.

¹⁰⁾ R. LE CHATELIER, *La Silice et les silicates*, Hermann et Cie, Paris, 1914.

UN "EXULTET,, CASSINESE DELL'XI SECOLO

LA SERIE degli "Exultet,, il canto del preconio pasquale, viene ad accrescersi di un esemplare rimasto fino da oggi ignorato, e conservato presso la Curia vescovile di Avezzano.

Pur non potendo stare all'altezza di quelli di Bari o di Londra, di Salerno o del Vaticano essendo privo delle consuete illustrazioni, è tuttavia di notevole interesse perchè appartiene al miglior momento della paleografia cassinese, e perchè viene a colmare quella lacuna notata dal Bertaux nel suo capitolo sui rotuli pasquali: "Des rouleaux du même genre et non moins richement ornés ont été en usage dans toutes les provinces du sud Abruzzes, et Calabres exceptées,,. È questo infatti di Avezzano l'unico "Exultet,, conosciuto degli Abruzzi, eseguito espressamente per la diocesi dei Marsi e perfettamente databile.

Il rotulo del tutto integro, lungo m. 5,66, si compone di otto fogli di pergamena larghi cm. 27 e lunghi da cm. 40 a cm. 85, cuciti con la solita striscioline di pelle bianca; ancor avvolto alla sua bacchetta di bosso è in ottimo stato di conservazione, salvo il primo foglio assai strappato e mancante di alcuni frammenti. Il testo della lode del cero è la volgata ossia il testo originale del rito romano che risale a S. Agostino, assai differente da quello del rito mozarabico ed ambrosiano. E tale testo, che qui contiene per intero l'episodio delle api, si ritrova in tutti gli "Exultet,, conosciuti ad eccezione di quelli di Bari e di Mirabella Eclano.¹⁾ Ogni parola del canto è accompagnata dai neumi, la notazione musicale

a campo libero, ma ad altezza corrispondente al grado diatonico, che durò fino all'innovazione di Guido d'Arezzo.

L'invocazione per il papa, il vescovo, il clero tutto e l'imperatore con cui si chiude generalmente la laude, si ritrova completa anche nel nostro rotulo, ma mentre altrove il nome dei personaggi spesso o non è citato affatto oppure cancellato e sostituito in epoca posteriore con altri, nel rotulo di Avezzano si conserva intatto e chiaro il nome originale del vescovo per la cui diocesi fu eseguito in base al quale si può giungere alla esatta datazione dell'Exultet.

"Precamur ergo te domine ut nos famulos tuos omnem clerum. Et devotissimum populum. Una cum beatissimo papa nostro it. Et cum antistite nostro PANDULFO. Sed et omnibus presbiteris diaconibus subdiaconibus cunctoque clero vel plebe memento domine famulorum tuorum imperatorum nostrorum it. Et exercitus eorum universi. Atque barbaras nationes illorum dicioni potenter substerne. Memento etiam Domine principibus nostris it. et. it. Et coelestem eis concede victoriam cum omni exercitu eorum. Et his qui tibi offerunt hoc sacrificium laudis Praemia aeterna largiaris. Per dominum nostrum Jesum Christum filium tuum qui tecum et cum spiritu sancto vivit et regnat Deus. Per omnia saecula saeculorum Amen,,.

Dal Febonio — seguito dal Corsignani, dall'Ughelli, dal Gams, dal Di Pietro, dal Savini e da tutti gli storici dell'Abruzzo — si ricava che Pandolfo fu eletto vescovo dei Marsi nel 1507