

FEDERICO ZERI

IL MAESTRO DELLA ANNUNCIAZIONE GARDNER

(Continuazione dal numero precedente)

CHE LE OTTO 'Storie di San Bernardino' siano nate per intuizione di una sola mente, quella cioè di Pietro Perugino, è cosa già da tempo proposta dalla critica e, in via generale, accettata; in effetti le otto composizioni sono il risultato di una sottile e meditata modulazione di spunti e temi pierfrancescani, che porta al grado più compiuto quel medesimo partito di cadenze e di ritmi spaziali, di rimbalzi simmetrici e di allargamenti concentrici, di equivalenza fra disposizione e azione dei personaggi che già era la trama, ma di impostazione meno lucida, della 'Presentazione' Cook e della 'Madonna' Jacquemart-André. Piero della Francesca è il vero ispiratore di queste otto varianti tematiche, tutte legate ad uno stesso filo e tutte nuovissime; gli accenni che in esse compaiono della cultura fiorentina, verrocchiesca, restano in sottordine, e non pervengono ad annullare l'aria di famiglia che le otto tempere presentano con altre cose nate all'ombra — e sia pure mediata — del linguaggio di Piero: le 'Storie di Griselda' della National Gallery di Londra, o le 'Vedute' dei Musei di Urbino e Berlino.

Non è qui il caso di discutere sulla originaria disposizione della serie di otto pannelli, destinati alla decorazione dell'armadio che racchiudeva lo stendardo di San Bernardino dipinto da Benedetto Bonfigli e che recano ognuno, come motivo di decorazione esterna, quella stessa gemma incastrata fra perle che il Perugino aveva già pubblicato nelle cose più antiche; importa piuttosto

rilevare come, se è oramai pressochè pacifico che l'ideazione dell'insieme spetta ad una sola mente, altrettanto diffusa è l'opinione che la stesura tocchi a diverse mani, la cui distinzione e la cui identificazione con le persone note della pittura umbra del 1473 ha dato luogo ad una ridda di ipotesi che, con varia intensità, dura ormai da un ottantennio circa.

Accanto al Perugino che, oltre ad esser indicato quale inventore dell'importantissimo gruppo, è stato riconosciuto anche per l'esecutore di alcune parti, altri nomi sono stati invocati, o meglio, dei puri prestanome; non altrimenti si può definire, in questo

caso, il senese Francesco di Giorgio Martini, che taluno continua a chiamare in causa per la risoluzione del problema;¹⁾ come è da attendersi, anche qui Fiorenzo di Lorenzo è stato per un certo tempo il miracoloso risolutore del quesito. Quanto alla prima ipotesi, in favore del Martini, non è il caso di prenderla in considerazione; la seconda, che almeno ha il merito di restare nell'ambito della pittura umbra peruginesca (di cui Fiorenzo è stato un tempo considerato, invece del Perugino, il fondatore), si elimina facilmente confrontando la qualità delle otto tavolette con un'opera eccezionalmente felice di Fiorenzo come è il 'San Sebastiano' della Galleria Spada di Roma (fig. 1). I gravi danni che questa tempera ha subito per troppo insistenti puliture (che hanno quasi cancellato certe parti degli alberi e delle carni del Santo), non hanno però annullato la possibilità

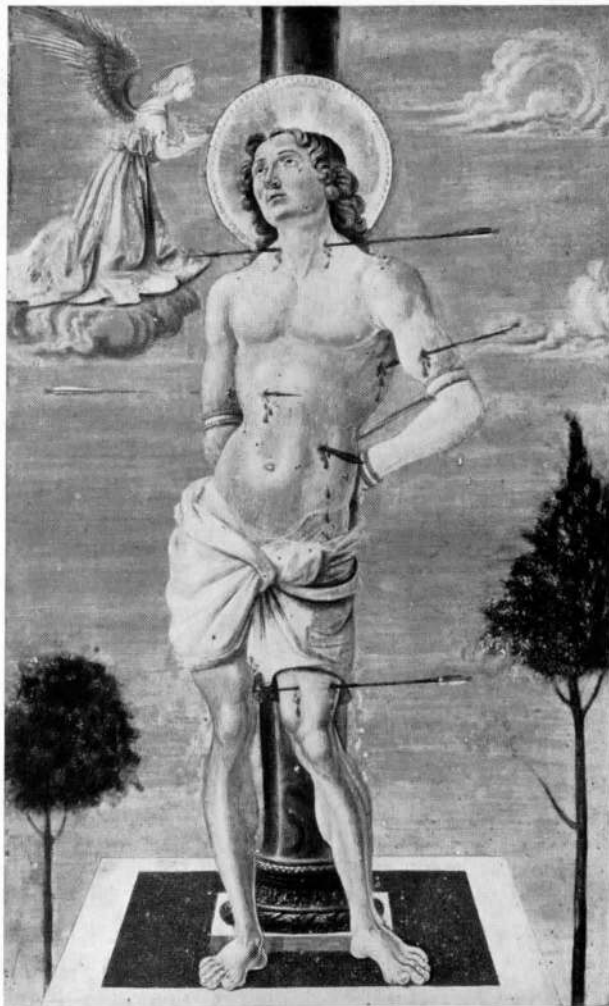


FIG. 1 - ROMA, GALLERIA SPADA
FIORENZO DI LORENZO: SAN SEBASTIANO (G.F.N.)

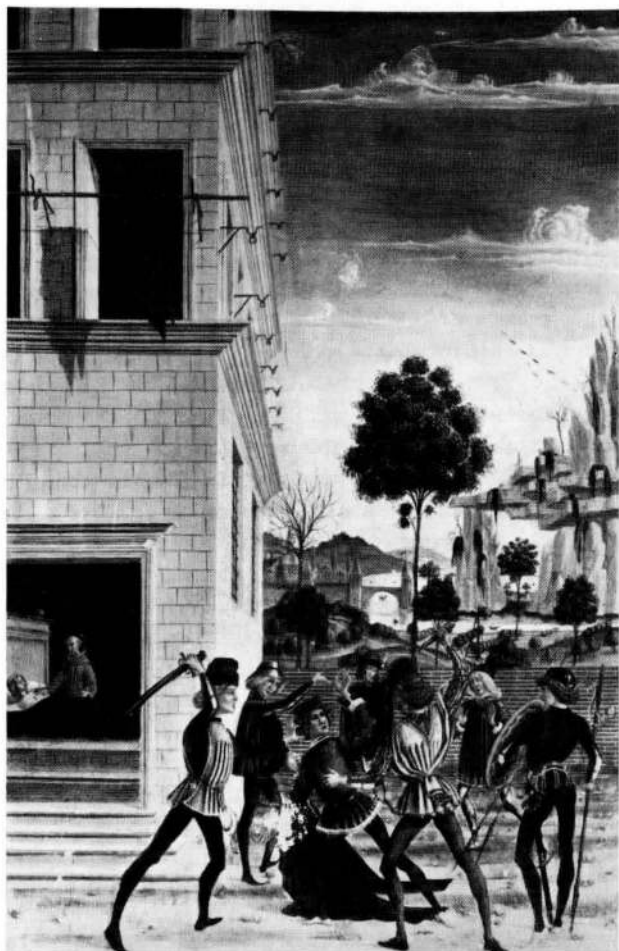


FIG. 2 - PERUGIA, PINACOTECA - ANONIMO UMBRO DEL 1473 (SU DISEGNO DEL PERUGINO): L'AGGRESSIONE DI GIOVANNI ANTONIO TORNARO E LA GUARIGIONE DI SOLOMEA (Alinari)

di rendersi conto di quanto insolitamente alto il risultato del pittore; così alto rispetto alla media abituale, che il Longhi²⁾ non esita a riferire la tavola al Perugino in persona. E, in effetti, osservando la finissima figura dell'Angelo, il nome del Vannucci sembra il solo plausibile, al punto che vien da chiedersi se questa non sia per caso un'opera di collaborazione, o se Fiorenzo non abbia disteso le velature di colore su di un abbozzo del Perugino, travisandone però l'idea, come mi pare visibile nelle parti (la testa del Santo, i piedi, il perizoma) che rivelano la tipica fattura, affaticata e minuziosamente pedante, di Fiorenzo di Lorenzo, fattura che nelle otto tavolette non si riscontra mai. Due di esse, e precisamente quella esprimente l' 'Aggressione di Giovanni Antonio Tornaro e la guarigione di Solomea' e l'altra con la 'Guarigione dell'uomo ferito da un colpo di pala' sono le più deboli del gruppo; deboli non perchè vi faccia difetto l'idea, davvero bellissima, ma perchè sono state condotte da una mano incerta, che ne ha travisato le invenzioni e i passaggi più delicati. Nella prima (fig. 2), la scena immaginata al lume di un



FIG. 3 - PERUGIA, PINACOTECA - ANONIMO UMBRO DEL 1473 (SU DISEGNO DEL PERUGINO): IL MIRACOLO DELL'UOMO FERITO DALLA PALA (Alinari)

sole non più allo zenith — secondo che suggerisce l'ombra portata dal panno appeso contro il muro davanti alla finestra — riflette a mala pena la bella intuizione del Vannucci: perchè il nitido edificio dovrebbe venir misurato in profondità, nel fianco ripidamente sfuggente, dalla serie di mensole metalliche disposte fra le finestre dei piani superiori; ma il pennello dell'esecutore non ha resistito al compito di calibrare impeccabilmente il rapporto prospettico fra mensole, murature e finestre, sì che il numero dei metalli sporgenti lascia intravedere una profondità ben maggiore di quel che i due vani al piano terreno riescono a mantenere, e l'edificio resta illogicamente sbilanciato in profondità, così come le rupi del fondo dovrebbero sostenere ciuffi d'erba che, per imperizia grossolana, si sono tramutati in enormi vegetazioni, di un formato del tutto fuor di misura rispetto alla barca che tuttavia naviga in un piano più prossimo a noi; o come, nella scena dell'aggressione, il digradare prospettico dei personaggi non va punto d'accordo con le loro azioni, tanto che a solo stento, e in un

secondo tempo, si riesce a capire che il personaggio visto di schiena sta afferrando al petto la vittima, o che il primo sicario di sinistra la ghermisce per i capelli. Chi sia l'anonimo esecutore di questo pannello, è un quesito che, data la povertà dei risultati, non sarebbe nemmeno il caso di indagare; tuttavia, certi accenti gozzoleschi nelle figure (che presentano persino delle inflessioni alla Nicolò Alunno) rendono verosimile l'ipotesi del Berenson, che vuole Bartolomeo Caporali l'esecutore della tavoletta, beninteso su disegno del Perugino. Il problema è comunque analogo a quello che concerne il pannello con il 'Miracolo dell'uomo ferito dalla pala' (fig. 3), dove l'esecuzione, forse un poco più stentata che nel numero precedente, rivela però i segni di un'analoga cultura nell'esecutore, che il Berenson identifica con Benedetto Bonfigli. Di nuovo, l'impianto compositivo è geniale, acutissimo: una perfetta modulazione del motivo chiave suggerito dall'edificio circolare (sorta di annuncio, sotto forma di *tholos* ellenistico, delle più compiute realizzazioni di Donato Bramante), o meglio dalla sua lanterna, che dalle colonnine lo propaga, con maggiore intensità, ai costoloni della cupola, e infine, con ritmo possente e chiaro al colonnato di base, anche se di questo non si scorge che quel tanto che lasciano vedere il vano della porta e i due oculi circolari. Tutto sembra ubbidire a questo accordo: lo riprendono i festoni con i loro nastri svolazzanti in curve simmetriche, la conchiglia sul portale, i cinque candelabri situati sopra il cornicione superiore delle mura dell'atrio, e persino i cipressi, collocati in ben pesata equivalenza di età e disposizione a circoscrivere la zona sacra attorno al tempio circolare. A tanta sapienza prospettica intuita liricamente, dovrebbe corrispondere (e certamente corrispondeva nelle intenzioni del Perugino) la descrizione dell'episodio in due tempi che si svolge in basso; ma l'esecutore ne ha fornito una tale svisatura che il vero significato della scena si è perso per istrada, sì che tutto viene avvilito ad un banale pupazzettismo, dove i cani rasentano la caricatura più involontaria e gratuita.

Come si è detto, nella più recente edizione (1936) dei suoi *Indici*, il Berenson pur ammettendo che il disegno dei due pannelli tocca al Perugino, invoca il Caporali per l'esecuzione della prima tavoletta, e il Bonfigli per la seconda; opinione che sembra probabile, sebbene il grado della seconda scena sia davvero debole, anche troppo debole, per il Bonfigli, pur tenendo conto dei momenti meno felici di questi. Ma non riesco a tener dietro allo stesso critico, quando vuole attribuire al Caporali (sempre su disegno del Perugino) un altro elemento della serie, quello narrante



FIG. 4 - PERUGIA, PINACOTECA - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER (SU DISEGNO DEL PERUGINO): IL MIRACOLO DEL BAMBINO NATO MORTO (Alinari)



FIG. 5 - PERUGIA, PINACOTECA - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER (SU DISEGNO DEL PERUGINO): PARTICOLARE DEL MIRACOLO DEL BAMBINO NATO MORTO (Anderson)

‘Il miracolo del bambino nato morto’ resuscitato e protetto dal Santo durante la sua lunga vita’ (fig. 4). Qui la qualità della realizzazione finale si rialza, per divenire abbagliante: un'altra intuizione lirica su di un tema spaziale, realizzata finalmente da una mano in grado di seguirla senza perderne nessun dettaglio. Tutto è impeccabilmente a fuoco, tutto è centrato con nitidezza cristallina. Sull'alto della parete in rovina, che delimita a destra l'architettura, i cespugli secchi abbarbicati fra le pietre disfatte contro il cielo percorso da cirri assumono un significato metafisico, quasi coralli aerei, cui l'atmosfera piuttosto che l'acqua sia l'elemento vitale. Ma a distogliere l'occhio dall'insieme (ed è a fatica che lo si distacca dall'intatta poesia che emana dalle luminose architetture, cui il contrasto con i fregi scuri accresce una sorta di luce intima) e fissatolo sui dettagli, e sulle figure in basso, queste rivelano la mano del Maestro dell'Annunciazione Gardner, l'eleganza discreta, lieve e diafana che è propria delle sue cose più antiche, come il ‘San Bernardino’ del trittico della Pinacoteca di Perugia. Specie alla destra, dove il bambino resuscitato dal Santo viene mostrato in tre età della sua lunga vita, da ragazzo, da adolescente e da adulto, sempre visto di profilo (fig. 5), il suo

linguaggio asciutto e snello si ravvisa senza fatica: le pieghe del mantello del *miracolato* in età matura scendono diritte con la netta nervosità delle scanalature di una colonna; il giovane in berretto frigio esibisce il modulo facciale del ‘San Bernardino’ o della più tarda ‘Maddalena’ di Altenburg, la loro espressione di lucidità pungente, quasi beffarda.

Nel ‘Miracolo del toro che ferisce il figlio di Nicolò di Lorenzo da Prato’ (fig. 6) — anche esso incluso dal Berenson nell'elenco di Bartolomeo Caporali — i sintomi sono di nuovo i medesimi, identica è l'impeccabile precisione di segno ad avvertirci della presenza del Maestro dell'Annunciazione Gardner, anche se questo è uno dei pannelli dove la mente del Perugino più rivela la straordinaria complessità del suo momento culturale. Chè mentre, alla sinistra, solo gli affreschi di Piero in Arezzo possono essere chiamati a spiegare la presenza dei due personaggi dall'esotico copricapo, ecco che il portale (di proporzioni così apertamente legate al Calcinaio di Cortona da essere la

sola e debole giustificazione in favore dell'ipotesi che vuole Francesco di Giorgio fra i collaboratori di questi otto pannelli) è sormontato da un fregio acroteriale tipicamente verrocchiesco, tanto che i suoi elementi si ritrovano quasi identici nella cornice della ‘Madonna’ attribuita a Francesco di Simone Ferrucci a Solarolo. Certo è che il grado, davvero altissimo, delle due tavolette, invoglierebbe a restituirle senza riserva a Pietro Perugino anche in ciò che riguarda l'esecuzione; ma che questa spetti ad una persona a lui prossima e solo disgiunta per una certa diversificazione di cultura, cioè il Maestro dell'Annunciazione Gardner, oltre i confronti lo provano anche altri pezzi della serie, dove la mano del Perugino si riconosce apertamente.

Nella ‘Guarigione del cieco sordomuto’ (fig. 7) — nella quale anche il Berenson riconosce stesura e ideazione del Perugino — i ricordi di Piero e del Verrocchio sono ancora presenti nei due medaglioni circolari ai lati dell'arco di centro, nei tipi e nei drappaggi di certe figure, nei dettagli ornamentali dell'architettura; ma la struttura formale non ha più nulla della caratterizzazione delle cose più antiche del Perugino, riallacciandosi invece alle due tavole di

Londra, a quella di Berlino. Non solo, ma nei visi si fa sempre più prossima la tipologia del Perugino maturo e più comune, così come appaiono marcati con più insistenza che non altrove gli euritmici intrecci di nastri che dal Vannucci passeranno poi al giovane Raffaello Sanzio, e che qui vengono scoperti nelle incorniciature dei due clipei. Il motivo conduttore è sempre la equilibratissima partitura spaziale accennata dai tre archi, di cui due sono visti solo in parte (secondo un motivo di fonte pierfrancescana che ritorna anche in un Cossa o in un Roberti) e il centrale lascia intravedere un prolungamento della scansione, battuta dal portale chiaro, dalla colonna scura, e, più oltre, ancora da un portale chiaro. Un motivo che se è il medesimo che informa tutta la serie, ha la realizzazione più ricca e complessa nel pannello datato 1473, raffigurante 'La guarigione della figlia di Giovanni Antonio da Rieti', sorta di riassunto della prima attività e delle prime esperienze del pittore (fig. 8). L'inflessione quasi dialettale, alla Bartolomeo della Gatta, che caratterizza i saggi più antichi, si è ormai sciolta, riassorbita; il Verrocchio è presente nel manichino del secondo personaggio di sinistra e nel repertorio decorativo dell'architettura, ma in ambo i casi tutto è ridotto al grado di semplici appunti che una fantasia di genio ha riplasmato. Dati grammaticali di una poesia eccelsa, che nasce per profonda rielaborazione di un accordo base, e la cui apparente semplicità è esattamente quella delle opere d'arte più ricche e complesse. Un pozzo ottagonale visto in impeccabile prospettiva; esattamente sotto lo spigolo centrale la miracolata, cui fanno equamente ala i sei inginocchiati. La bilancia di masse e movimenti, fin qui senza oscillazioni, sembra essere interrotta dalla non esatta corrispondenza delle figure in primo piano: a sinistra due, di cui la più appariscente vista di schiena, a destra una, vista di fronte (fig. 9); ma basta questo semplice passaggio dalla simmetria alla equivalenza per allargare ad un respiro vertiginoso, per accentuare ed ampliare il ritmo secondo cui lo spazio viene scandito. È come

se dalle facce del pozzo poliedrico si propagasse una incessante frattura dei volumi, delimitati, circoscritti e intersecati all'infinito dal rincorrersi, dal rilanciarsi continuo di piani chiari e scuri alternati, che dalle basi passa agli otto pilastri, all'arco, alle cornici, ai fregi, al profilo, sul cielo chiaro, del candelabro con le ghirlande e i nastri. E il rincorrimento di risposdenze, di cadenze e riecheggiamenti sbocca nel paesaggio, anche esso di articolazione non più simmetrica, ma equivalente. Ivi è ormai definito il tipo ultimo della veduta peruginesca, che sarà sempre uno degli elementi fondamentali della sua poesia, e servirà di



FIG. 6 - PERUGIA, PINACOTECA - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER (SU DISEGNO DEL PERUGINO): IL MIRACOLO DEL TORO (Anderson)



FIGG. 7 E 8 - PERUGIA, PINACOTECA - PERUGINO: GUARIGIONI DEL CIECO E DELLA FIGLIA DI G. A. DA RIETI



FIG. 9 - PERUGIA, PINACOTECA - PARTICOLARE DELLA FIG. 8

orizzonte alle sue euritmie anche quando queste si cristallizzeranno in una cifra tipo, in un caratterismo che serba un non irrilevante merito solo grazie all'eccellenza della primissima idea da cui deriva. Siamo al tempo della sublime 'Pietà' della Pinacoteca di Perugia (fig. 10), del 'San Gerolamo' della Collezione Perkins della predella del Museo del Louvre con la 'Pietà e due Storie di San Gerolamo' dove già la qualità scende impercettibilmente, secondo la china che, dai 'Due Santi' del Museo di Nantes (fig. 11) passa alla 'Adorazione dei Magi' di Perugia vicina alla prima opera documentata del pittore, l'affresco di Cerqueto, del 1478. Il Perugino ha oramai percorso per intera la parabola: come altri artisti di genio una volta raggiunto uno stile indipendente e ben definito, cessa in lui ogni interesse di

novità e di ricerca. La sua vicenda, d'ora in poi, sarà quella di una lunga serie di opere tutte di qualità altissima, spesso di insuperabile perfezione e abilità tecnica, saggi insomma di un eccezionale virtuosismo di mestiere, dai quali però non è nulla che non sia stato già detto nella abbagliante serie di capolavori anteriori al 1478. Nelle due restanti storie della serie di San Bernardino la distinzione fra idea e stesura non è altrettanto nitida. Nel 'Miracolo del carcerato liberato dal Santo' (fig. 12) — dove il guerriero con l'elmo, alla sinistra, è una delle più forti desunzioni verrocchiesche di tutto il complesso — la mano del Perugino sembra doversi riconoscere specie nelle prime cinque figure da sinistra, ma aiutata nel paesaggio e a destra, nell'episodio della liberazione, da una persona che finora non abbiamo incontrata, e che è quasi certamente la stessa cui il Perugino affidò certe zone dell'ottavo pannello, quello con la 'Guarigione del paralitico' (fig. 13). Qui, talune parti indubbiamente peruginesche risentono di un verrocchismo caratterizzato, singolarmente affine alla tavoletta di Liverpool, che tuttavia sembrerebbe di un periodo più antico. Altrove, il collaboratore (lo stesso che nel pannello precedente) sembra puntare verso una identificazione col giovane Pinturicchio, che, forse per essere sotto il diretto controllo del Maestro, ha limitato al massimo la sua tendenza alla minuteria decorativa di cui egli gremisce le produzioni di questi stessi anni: ad esempio il piccolo 'Crocefisso fra i Santi Gerolamo e Cristoforo' della Galleria Borghese, fitto di dorature distese a punta di capello, abile interpolazione di motivi perugineschi utilizzati per fabbricare una piacevole immagine divozionale, il cui valore discretamente iconico è accentuato dal lieve sapore arcaizante (fig. 14); una sorta di primitivismo miniaturistico, da pennello a un pelo solo, imitato da Fiorenzo nella tavoletta dell'Istituto Staedel di Francoforte sul Meno (fig. 15).

Da queste vicende, che interessano l'ottavo decennio del Quattrocento, il Maestro dell'Annunciazione Gardner risulta effettivamente una "personalità parallela a Fiorenzo giovane e che, tuttavia, gli sovrasta per la qualità,, — come lo definì il Longhi al momento della sua prima riesumazione, "un Artista che lavorò intorno al 1480 procedendo di pari passo col giovane Perugino,, — secondo che aggiunte più tardi il



FIG. 10 - PERUGIA, PINACOTECA - FIORENZO DI LORENZO
LA PIETÀ (Anderson)



FIG. 11 - NANTES, MUSEO - PIETRO PERUGINO
I SS. ANTONIO DA PADOVA E SEBASTIANO
(Archives Photographiques)

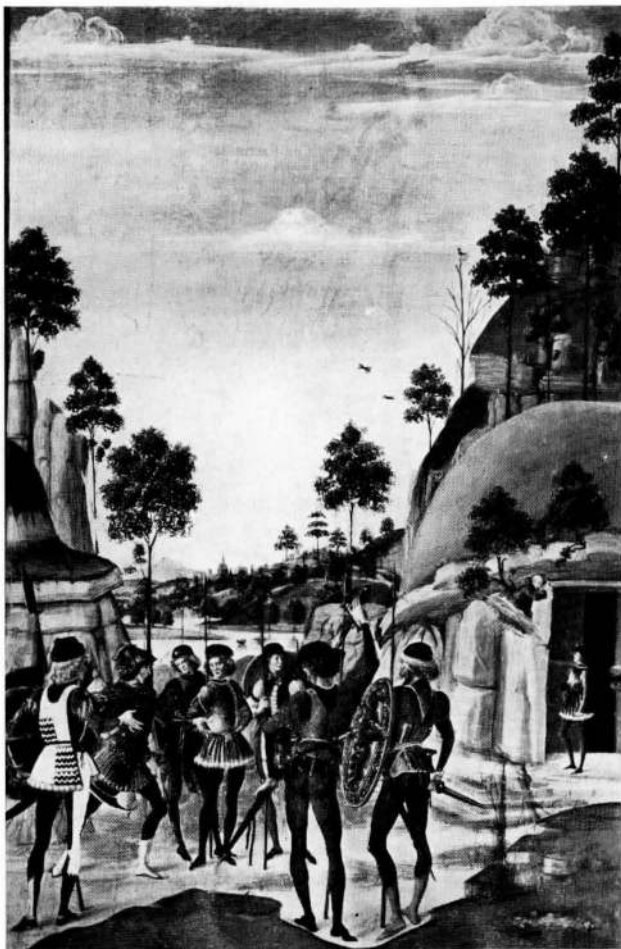


FIG. 12 - PERUGIA, PINACOTECA - PIETRO PERUGINO (E IL PINTURICCHIO?): LA LIBERAZIONE DEL CARCERATO (Anderson)



FIG. 13 - PERUGIA, PINACOTECA - PIETRO PERUGINO (E IL PINTURICCHIO?): LA GUARIGIONE DEL PARALITICO (Alinari)

Berenson. Di tutti gli artisti vicini al Vannucci nel momento in cui questi, di ritorno da Firenze, dava una nuova fisionomia alla scuola umbra, il Maestro della Annunciazione Gardner fu non solo il più dotato, ma anche quegli che, pur in fase di strettissima aderenza al Perugino, seppe mantenere un carattere proprio, personalissimo, e per giunta in un terreno che è ben distinto dalle rielaborazioni di minuta artigianeria del Pinturicchio o dalla balorda ripetizione decalcata di un Fiorenzo. A rivedere tutte le interpretazioni del tema di impianto verrocchiesco che gli umbri seppero dare dei prototipi importati dal Vannucci, quella del Maestro dell'Annunciazione Gardner, a Francoforte, è in un certo senso la meno umbra, sorretta com'è da un rigore accademico da non cederla neppure ai più inflessibili accademici di Firenze; tanto che, con un errore illuminante, essa è stata e viene tuttora considerata come cosa schiettamente fiorentina. Cosa, dunque, da inferire da un siffatto atteggiamento? Che al Maestro dell'Annunciazione Gardner mancava

affatto la radice pierfrancescana o affondata nel terreno di Bartolomeo della Gatta; che gli era estranea quella tendenza "espressionista", in senso lato, la stessa che invece suggeriva al Perugino un linguaggio caratterizzato in senso metrico e spaziale. Alla cadenza articolata e snodata, il Maestro dell'Annunciazione Gardner oppone una irreprensibile precisione di segno, una forma immune dalla tendenza alla immediata deviazione fantastica, alla perifrasi. Ma donde gli veniva una siffatta inclinazione, così estranea al terreno umbro più genuino, e così inflessibile da non lasciarsi scuotere nemmeno dalla frequenza con una personalità alta come il giovane Perugino, al quale fu creditore di non più che moduli compositivi? Tutto fa pensare che già prima dell'incontro con il Vannucci, il Maestro dell'Annunciazione Gardner fosse passato attraverso esperienze ignote agli altri artisti con cui poi fece cerchia.

A proposito della 'Annunciazione' già nella Porziuncola di Assisi ed ora nel Museo Gardner di Boston

(fig. 16) — che è il numero più importante del raggruppamento, da cui anzi questo prende il nome — il Longhi ha parlato di “mano umbra leggermente inasprita da modi crivelleschi,,; in realtà, anche qui (come già nelle ‘Madonne’ del 1481 e in quella di Francoforte, e nel ‘San Bernardino’) le cadenze verrocchiesche sono travasate in forme di impeccabile tornitura, in una materia così accuratamente sorvegliata, così ragione essa stessa di poesia, da rammentare la grammatica di Carlo Crivelli. Non il Crivelli del Polittico di Massa Fermana del 1468, ma l’altro immediatamente seguente che attraverso la frammentaria ‘Madonna’ del Museo di Macerata passa al polittico che fu già completo quando faceva parte della Collezione Fesch, ed oggi è diviso fra la Collezione Ericson di New York (‘Madonna Benson’ del 1472), il Metropolitan Museum (‘San Giorgio’, ‘San Domenico’), il Museo di Brooklyn (‘San Giacomo’) e il Museo di Cleveland (‘San Nicola da Bari’). Il Crivelli insomma non più arrovellato scheggiato e ingorgato, ma tenace assertore (e con uno zelo non davvero in ribasso) di una materia preziosamente solida, compatta, costretta entro il ferreo contorno di un profilo netto, quasi tagliente; il Crivelli sempre meno irto e sempre più largo, grandioso e monumentale che dal Polittico del Duomo di Ascoli (1473) passa infine alla innegabile, insuperabile maestà del grande pentittico a due ordini (la cui data non deve essere molto lontana dal 1473) oggi disperso fra la Chiesa di Santa Lucia a Montefiore dell’Aso, la National Gallery di Londra (‘Pietà’) e il Museo di Bruxelles (‘Madonna’ e ‘San Francesco’). A questa cristallizzazione marcata e solenne, a questa stabilizzazione dei contorni di una materia tuttavia sovranaturale, sembra collegarsi il Maestro dell’Annunciazione Gardner; perchè l’incontro con Carlo Crivelli — a provarne l’effettiva consistenza basterebbero le ciliege e la candelina ai piedi della ‘Madonna’ del 1481 — si risolse in una più ferma e solida definizione della materia, oltre a semplici prestazioni di elementi puramente decorativi, come nella tavola di Berlino. Tale episodio non basta dunque a spiegare il genuino significato del pittore, la sua inclinazione accademicggiante; e perciò, al momento di prender cognizione del linguaggio crivellesco, egli doveva già essersi formato altrove, in un territorio artistico assai diverso, e così ben formato da non lasciarsi — come gli accadde poi in occasione della frequenza col Perugino —



FIG. 14 — ROMA, GALL. BORGHESE
PINTURICCHIO: CRISTO IN CROCE (Anderson)

deviare minimamente nei dati più essenziali della sua definizione stilistica: al contrario, c’è da chiedersi se non sia proprio l’incontro col Maestro della



FIG. 15 — FRANCOFORTE SUL MENO, ISTITUTO STÄDEL — FIORENZO DI LORENZO
MADONNA FRA I SS. CRISTOFORO E SEBASTIANO (Marburg)



FIG. 16 - BOSTON, MUSEO ISABELLA GARDNER - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER: ANNUNCIAZIONE

Annunciazione Gardner a provocare nel Crivelli quel dirottamento che in lui si osserva nel 1472 o poco prima, e i cui moventi sono assai oscuri a volerli spiegare soltanto con i fatti più strettamente marchigiani.

È una posizione assai singolare questa del Maestro dell'Annunciazione Gardner nel contesto della pittura umbra, alla quale egli appartiene ma i cui precedenti gli sono del tutto estranei; tanto che a impostare il problema della sua prima formazione limitandosi a quanto di più schiettamente umbro si svolse a Perugia, Spoleto, Foligno e Terni prima del 1470, esso rimane insoluto. La risposta al quesito la fornisce la 'Annunciazione' del Museo Gardner, dove gli accenti verrocchieschi, pur misti ad uno spazio di evidente

accentuazione peruginesca, sono solo arricchimenti di un modulo compositivo che punta direttamente sulla 'Annunciazione' affrescata da Filippo Lippi nell'abside del Duomo di Spoleto. Tale indicazione è quella esatta: perchè, limitando la ricerca alla sola 'Madonna' del 1481, il confronto con il Lippi viene a scoprire prestazioni così precise da rimanere definitivamente acquisite (fig. 17).

Un orientamento in senso lippesco non si limita d'altronde a chiarire nitidamente la prima educazione del pittore, ma serve anche ad orientarsi nell'identificazione fra l'anonima personalità ricostruita dalla critica e una qualche persona storica in attesa di venire riesumata più concretamente di quel che possa



a



b



c

FIG. 17 - a) BERLINO, MUSEI STATALI - M. DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER: MADONNA (PART.); b) FIRENZE, UFFIZI FILIPPO LIPPI: NATIVITÀ (PARTICOLARE ROVESCIATO); c) FIRENZE, PITTI - FILIPPO LIPPI: MADONNA DELLA MELOGRANA (PARTICOLARE)

costituire la menzione nei documenti di archivio. E infatti non è verosimile che la figura più eminente accanto al Perugino della pittura umbra della seconda metà del Quattrocento, come appunto è il Maestro della Annunciazione Gardner, non abbia ai suoi tempi sortito la notorietà che indubbiamente gli compete. Ora, esiste un pittore celeberrimo ai suoi tempi, reputato dai suoi contemporanei al livello quasi del Perugino, e del quale abbondanti notizie relative a certi periodi della sua vita non trovano corrispondenza in nessun dipinto che gli si possa riferire per documenti

o firma; questo pittore, che è la sola persona di spicco della pittura umbra che attenda di essere riesumata, è Piermatteo di Amelia. Bisogna subito avvertire che su di lui venne scritto un lungo saggio da Umberto Gnoli,³⁾ dove molte sono le attribuzioni, tutte però sostenute da illazioni affatto labili, tanto labili, che a rivedere le opere raggruppate esse risultano di almeno sette mani diverse, legate fra loro da una generica appartenenza alla scuola umbra del tardo Quattro e del primo Cinquecento. Che se poi alcune spettano al Maestro della Annunciazione Gardner nella sua



FIG. 18 - GIÀ PARIGI, COLLEZIONE SPIRIDON - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER: CRISTO BENEDICENTE FRA DUE ANGELI (G.F.N.)

fase tarda, la proposta di ravvisare questi in Piermatteo viene qui suggerita per ragioni del tutto diverse, quali sono gli accenti lippeschi dei numeri

più antichi del gruppo e lo sfociare dei più tardi in una cultura spiccatamente antoniazzesca, secondo una vicenda che collima esattamente con quella che i documenti di archivio riferiscono al celebrato maestro amerino.



FIG. 19 - TERNI, CHIESA DI S. FRANCESCO - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER: TRITTICO (Alinari)

Le più antiche notizie di Piermatteo (che dovette nascere verso il 1450) riguardano la sua presenza a Spoleto, presso Filippo Lippi che fra il 1467-1469 lavorò nel Duomo; uno dei documenti lo chiama esplicitamente garzone del Lippi, per conto del quale egli spesso riscuote le somme di denaro erogate dall'Opera del Duomo. Ecco dunque le assai verosimili spiegazioni degli accenti di profonda cultura lippesca che si riscontrano nelle cose del Maestro dell'Annunciazione Gardner fino a circa il 1483. Purtroppo, la ricerca negli archivi umbri non ha ancora riesumato nulla che illumini le vicende di Piermatteo negli anni fra il 1470 ed il 1480 il periodo cioè in cui, se la nostra identificazione con il Maestro Gardner è giusta, egli si dovette spingere sino alle Marche per fissarsi poi a Perugia dove, se abbiamo ben visto, egli si sviluppa in stretta vicinanza con Pietro Perugino. Certo è che Piermatteo doveva essere considerato fra le maggiori personalità del suo tempo se verso il 1480 gli toccò di iniziare a Roma la decorazione della Cappella Sistina, dove eseguì la volta — distrutta poi



FIG. 20 - NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM - ANTONIAZZO ROMANO: NATIVITÀ

per far luogo agli affreschi di Michelangelo — per la quale egli aveva ideato una semplice campitura di azzurro oltremare cosparsa di stelle d'oro, secondo che mostra un disegno nella Galleria degli Uffizi. Il carattere puramente decorativo di quest'opera unita ai molti documenti più tardi che indicano Piermatteo quale esecutore di stendardi, sgabelli, porte, ecc. fa nascere il sospetto che egli non fosse altro che un artigiano di alta classe. Ma a smentire questo sospetto, ecco i documenti che riguardano la presenza di Piermatteo in Orvieto fra il 1480 ed il 1482: ivi il Consiglio dell'Opera del Duomo, che già lo aveva pagato per cose puramente ornamentali, pensa infine di affidargli l'esecuzione degli affreschi della Cappella Nuova, già iniziati dall'Angelico; e a tal fine gli chiede di eseguire una figura che possa esser presa a campione delle sue possibilità. Ma interrotte le trattative per ragioni non precisate, l'Opera del Duomo si rivolse al Perugino, poi ad Antoniazzo Romano, ed infine al cortonese Luca Signorelli, che poté finalmente condurre il notissimo ciclo di affreschi. Quanto a Piermatteo, tornato a Roma gli tocca un gran numero di lavori, spesso eseguiti assieme ad Antoniazzo Romano (1485) del quale e del Perugino un documento del 1492 lo chiama socio. Dopo tutta una serie di commissioni da parte della Camera Apostolica sotto il Pontificato di Innocenzo VIII e di Alessandro VI, Piermatteo viene nominato nel 1497 Ufficiale della custodia della Città di Fano, dove rimase, pare, fra il 1498 e l'anno seguente. E infine nel 1502 gli vengono commessi dei lavori nella Rocca di Civitacastellana, senza ragione identificati dallo Gnoli con gli affreschi nel porticato del cortile. L'ultima notizia è del 1503.

Ora, è davvero sintomatico che le opere che toccano al Maestro della Annunciazione Gardner dopo il 1482 e dopo la tavola di Fenway Court (che deve cadere non dopo il 1483) presentano tutte una netta inflessione



FIG. 21 - NARNI, CHIESA DI SANT'AGOSTINO - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER: MADONNA FRA SANTA LUCIA E SANTA APOLLONIA (G.F.N.)



FIG. 22 - VENEZIA, CA' D'ORO - ANTONIAZZO ROMANO
SAN GEROLAMO MEDICA IL LEONE (Anderson)

in senso antoniazzesco, tanto che alcune di esse passano costantemente fra le cose dell'Aquili. Ciò che è più curioso, è che si tratta di opere già ben note, per essere state altra volta pubblicate, e spesso con una attribuzione a Piermatteo pronunciata senza ragione plausibile e secondo raggruppamenti del tutto inaccettabili, ma che tuttavia comprendono una o due o più di esse. ⁴⁾

Nella Vendita della Collezione Spiridon di Parigi, effettuata a Berlino nel 1929, il *Catalogo* riporta al numero 19 questa lunetta di centimetri 86 x 218 (fig. 18) con l'attribuzione a Fiorenzo di Lorenzo; ma che anche questa volta l'opinione vada corretta in favore del nostro Maestro lo ha già compreso il Berenson, che in una lettera al Museo Gardner indica

di Antoniazio) che sarebbe imprudente voler leggere già nella lunetta Spiridon. ⁶⁾

Un ultimo residuo verrocchiesco è nella Madonna del pannello centrale, così come nella lunetta, dove l'incorniciatura riprende il medesimo repertorio decorativo che appare nelle architetture del 'Miracolo del toro'; ma il rapporto fra fondo e figure, l'impianto apertamente monumentale con cui sono costruite i sei personaggi sacri principali contro l'oro, sono una rielaborazione, sia pure intelligente ma quanto mai palmare, dello stile che Antoniazio Romano aveva inaugurato sin dal 1480 circa. Anche in un'altra produzione il Maestro dell'Annunciazione Gardner mostra di avere attinto alle fonti della scuola di Roma, in questo eccellente affresco della Chiesa di Sant'Agostino a Narni (fig. 21) dove la parte

predominante spetta tuttora ai modi da lui espressi in età più antica; ma nel gruppo centrale viene alla luce una tendenza a dilatare il contorno nel senso di un andamento grave e solenne, con un'intenzione iconica del tutto estranea a quanto egli aveva realizzato per l'innanzi. Ed è deplorabile che i guasti abbiano intaccato le ultime cifre della data segnata in calce da renderne assai incerta l'esatta definizione; ma l'anno 1482 che oggi vi si legge poteva al massimo scendere sino al 1485 — dato che non più di tre sono i numeri romani eventualmente perduti — indicando così gli estremi dell'incontro con Antoniazio. In cosa questo avvenimento potesse risolversi per il



FIG. 23 - BERLINO, MUSEI STATALI - ANTONIAZZO ROMANO: IL FESTINO DI ERODE



FIG. 24 - BALTIMORA, WALTERS ART GALLERY
MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER: MADONNA

nostro, è facile intuire rivedendo il momento dell'Aquila nel periodo fra il 1480 e il 1485. In lui il Maestro dell'Annunciazione Gardner incontrava una personalità solidamente formata, e nutrita di una cultura che, oltre ad essere ben più ricca della sua, comprendeva già quegli elementi perugineschi — e perciò verrocchieschi di rimando — che egli recava con sé nel Lazio. Non era cioè l'Antoniazzo radicato nel terreno del Gozzoli e dei caratteristi umbri e viterbesi, come nella tavola del 1464 nel Museo di Rieti; e neppure l'Antoniazzo del trittico di Subiaco del 1467 e degli affreschi del 1468 a Tor de' Specchi (per i quali, dopo la pulitura, mi sembra lecito annullare ogni riserva), luminoso accordatore di Piero e di Benozzo; ma un Antoniazzo che aveva già visto il Perugino della Sistina (1481) e che, soprattutto, aveva già meditato su Melozzo da Forlì, a lui già noto almeno dal 1476; per giunta, la collaborazione con Domenico Ghirlandajo nel 1475 faceva sì che nulla di nuovo egli potesse apprendere nella nitida definizione della scrittura che il Maestro dell'Annunciazione Gardner esibiva con tanto scrupolo. L'incontro era dunque scontato in partenza, a svantaggio del nostro; ed al proposito occorre citare un dipinto che è stato posto dal Van Marle in rapporto



FIG. 25 - FIRENZE, UFFIZI - MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE
GARDNER: MADONNA (G.F.N.)

col Maestro dell'Annunciazione Gardner, ma che, toccando con certezza ad Antoniazzo prima del 1485, bene adempie alle funzione di misurare lo stato di cose che interessa alla nostra ricerca. È la 'Natività' del Metropolitan Museum, ivi riferita ad un anonimo seguace di Fiorenzo di Lorenzo (fig. 20), dove l'accordo fra Umbria, Firenze e Melozzo è così perfetto, e raggiunto per via di una piana e sicura comprensione dei tre diversi linguaggi, da trovare un confronto solo nella 'Madonna Benson' (ora Collezione Kress) che è all'incirca della stessa data. E ci interessa soprattutto perchè, ricercando fra i rarissimi elementi di predella di mano di Antoniazzo quelli che gli facevano un tempo da compagno, essi si identificavano facilmente in due altre tavolette, da tempo note, una delle quali ha subito un'oscillazione davvero sintomatica. La prima è il 'San Gerolamo che medica il leone' della Ca' d'Oro di Venezia (fig. 22) identica nella misura di cm. 45 x 29 al 'Festino di Erode' del Museo di Berlino (fig. 23); ambedue gremite di identità grafiche e stilistiche, e persino di conservazione e di tecnica, al pannello del Metropolitan che, per le dimensioni (cm. 29 x 67), mostra di essere il centro della predella.⁷⁾ Non conosciamo altro esempio



FIG. 26 - AMELIA, PALAZZO COMUNALE
MAESTRO DELL'ANNUNCIAZIONE GARDNER
SANT'ANTONIO ABATE (Alinari)

che, più di questo, mostri l'accoglienza da parte di Antoniazzo del riflesso peruginesco; a un punto che nulla può definire meglio delle parole del Longhi circa la tavoletta di Berlino, ove, (correggendo un'impossibile attribuzione al Fungai) egli avanzava in via di ipotesi un riferimento al Perugino in persona: "... L'architettura rappresenta ... un esatto intermedio tra la prospettiva delle storiette di san Bernardino e quella della 'Consegna delle Chiavi' nella Sistina ...".⁸⁾

E così, il Maestro dell'Annunciazione Gardner giungeva a Roma latore di una sintassi che la più completa figura locale aveva non solo conosciuto già

da anni, ma rielaborato secondo modi indipendenti ed originali; a suo confronto, l'ultimo arrivato non poteva che apparire sotto una luce di ritardo, provinciale e fuori moda, a superare la quale non gli restava che aggiornarsi sul metro di Antoniazzo. E questa è la fine del Maestro dell'Annunciazione Gardner, almeno la sua fine quale pittore intelligente; perchè nella sua produzione più tarda, l'influsso antoniazzesco scade ad un malinteso compromesso, in un esteriore tentativo di restare se stesso rivestendosi dei tratti dell'Aquila, i tratti più facili ed appariscenti.

La 'Madonna' che nella Walters Gallery di Baltimora passa sotto il nome del romano (fig. 24) si rifà ancora al modello offerto dalla splendida tempera del Perugino della National Gallery di Londra, ma riprendendone soltanto il motivo schematico e perdendone il significato più essenziale: il segno si è oramai esaurito in un caratterismo esteriore, mentre nel fondo la peruginesca apertura, di indicibile respiro, è chiusa da un fondo oro, prive di vere ragioni di coerenza col resto della figurazione, salvo il dichiarato proposito di accostarsi ad Antoniazzo, persino nei due Cherubini eseguiti a lacche e graniture.⁹⁾ E l'attrazione di Antoniazzo scende finalmente ad una febbrile imitazione nella 'Madonna' degli Uffizi (fig. 25), nella quale il Longhi già ravvisò il decadimento del pittore, e che solo un'estrema distinzione di fattura riscatta dallo stuolo dei lavoranti di Antoniazzo. Non diversamente dal 'Sant'Antonio Abate' del Palazzo Comunale di Amelia (fig. 26) — che forse spetta ad un momento di poco anteriore a quello delle due tavole ora esaminate e che è fra le cose talvolta riferite senza motivi plausibili a Piermatteo — nel quale la composizione di cultura umbra e cultura romana non si riscatta dal grado corrente di un saggio calligrafico accurato e pulito.

Sono questi i fatti che, se abbiamo ben visto, è lecito dedurre dallo scarso numero di tempere raggruppabili attorno alla 'Annunciazione Gardner'. Ancora, rivedendone lo svolgimento, ci si chiede chi possa esserne l'anonimo autore, sembrando affatto improbabile che una personalità di così spiccato rilievo sia passata sotto il silenzio dei contemporanei. Ma che egli sia da identificare, come sono sempre più incline a credere, col lodatissimo Piermatteo da Amelia, o con Panfilo da Spoleto — secondo che ha ultimamente suggerito il Longhi¹⁰⁾ — o con un'altra delle tante persone, note solo attraverso i documenti, del tardo Quattrocento Umbro, resta già da ora ben fermo che il suo è un posto preminente, inferiore soltanto a quello del massimo genio locale, Pietro Perugino. E malgrado l'irrimediabile scadimento che colpisce la sua produzione avanzata. Quanto alla diffusione sortita dal suo

linguaggio e dai suoi modi riflessi più o meno vivi sono leggibili in taluni pittori umbri e umbro-romani dello scadere del Quattro e dei primi del Cinquecento, ad esempio in Giovanni di Pietro detto Lo Spagna, che anche nei momenti di maggiore aderenza al linguaggio peruginesco e raffaellesco risente ancora dei suoi tipi e della sua scrittura nitida

¹⁾ Così ad esempio da C. L. RAGGHIANI in *Commenti di Critica d'Arte*, Bari, 1946, p. 227 e ss. Il Ragghianti però include sotto il nome di Francesco di Giorgio cose assai eterogenee, che spettano a Domenico Veneziano, Gerolamo da Cremona, Liberale, ecc.

²⁾ Comunicazione orale. Il Longhi si è pronunciato in favore della partecipazione, da me proposta, del Maestro dell'Annunciazione Gardner alla serie bernardiniana senza però specificarne i dettagli (cfr. *Paragone*, 35, novembre 1952, p. 19).

³⁾ U. GNOLI, *Piermatteo da Amelia*, in *Boll. d'Arte*, marzo 1924, p. 391 e ss.

⁴⁾ Lo HENDY, attribuendo il tutto ad Antoniazio, riuni l'Annunciazione Gardner all'affresco di Narni, al trittico del 1485 di Terni, e alla lunetta Spiridon (in *Art in America*, XXI, 1932, p. 13 e ss.). Il VAN MARLE, Vol. XIV, 1933, p. 49 e ss. riferì l'affresco di Narni e i dipinti di Terni e Spiridon a Piermatteo da Amelia, nome che già lo Gnoli (*Boll. d'Arte*, marzo 1924, p. 391 e ss.) aveva pronunciato per il trittico di Terni e il 'Sant'Antonio Abate' di Amelia.

⁵⁾ L'opinione è riferita dallo HENDY (*The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings*. Boston, 1931, p. 18).

⁶⁾ Il BERENSON (*Indici* del 1936) esclude giustamente che la predella del trittico sia della stessa mano cui toccano le altre parti

e irreprensibile; soprattutto in Saturnino Gatti, che dalle cose più antiche (come la 'Madonna di Loreto' già in casa Ricci a Rieti ed ora nella Biblioteca Morgan di New York) sino alle più tarde, dichiara una profonda conoscenza ed una decisiva assimilazione dell'accordo umbro-verrocchiesco ed umbro-antoniazzesco del Maestro dell'Annunciazione Gardner.

dell'opera; ma non ci sembra accettabile il nome di Bernardino Fungai che lo stesso critico avanza, con esitazione.

⁷⁾ Elementi del trittico di cui questa predella faceva parte sono forse il 'San Giovanni Battista' dell'Istituto Stadel di Francoforte sul Meno (n. 1443) e il compagno 'San Gerolamo in abito cardinalizio' già in Collezione Privata di Francoforte, ambedue citati dal LONGHI (*Vita Artistica*, II, 1927, p. 233, nota) come opere indubbe di Antoniazio. Non mi è stato possibile controllare le misure dei due pannelli, che forse fiancheggiavano una 'Madonna', secondo che sembra suggerire la predella.

⁸⁾ *Vita Artistica*, 1927, p. 230.

⁹⁾ Il dipinto è comunemente attribuito ad Antoniazio, sia nel *Catalogo* del Museo, che negli *Indici* del Berenson.

¹⁰⁾ Cfr. *Paragone*, n. 35, novembre 1952, p. 19. Effettivamente talune parti degli affreschi di Panfilo del 1482 (specie la 'Santa Agata') nella Chiesa di Spelonga di Arquata del Tronto presentano forti somiglianze col Maestro dell'Annunciazione Gardner; l'identificazione ci sembra però ostacolata da altri brani del medesimo ciclo, specie dalla firmata 'Madonna di Loreto', di qualità troppo sciatta, e imbevuti di riflessi dei più antichi caratteristici umbri — con modi non molto dissimili da quelli di Paolo da Visso e degli Sparapane — secondo cioè non si osserva nelle opere riferibili con certezza al Maestro dell'Annunciazione Gardner.