

alla morte a Buonconvento); GUIDO PANTANELLI, *Umberto Dallari*. Modena, Soc. tipografica modenese, 1931. (È il discorso commemorativo che il Pantanelli tenne di Umberto Dallari, dotto e rimpianto archivistico e studioso, alla R. Deputazione modenese di storia patria nel giugno del 1930: in fine figura un'accurata bibliografia degli scritti del Dallari); SIRO CONTRI, *Le opere di Giuseppe Zamboni*. Verona, La tip. veronese, 1932. (Rapida rassegna critica delle opere di monsignor Giuseppe Zamboni, filosofo veronese, nonché del loro contenuto e valore); ALFREDO GRILLI, *Lettere inedite di Francesco IV di Modena al cardinale Giuseppe Albani*. Firenze, Vallecchi, 1931. (Chi conosce la parte notevole che ebbe il cardinale Albani nello spegnimento dei postumi della rivoluzione del 1831, e chi sa quali legami di amicizia intercorsero fra il Cardinale e il Duca di Modena, immagina facilmente l'importanza di queste quattordici lettere che l'amico Grilli ha avuto la fortuna di trovare e che ora molto opportunamente pubblica. La pubblicazione meriterebbe un più lungo esame, e saremmo indotti a riportare frasi e dubbi e speranze di questi due che furono i più accerrimi legittimisti fra il 1830 e il 1845, ma non è questo il luogo. Le figure che stanno attorno al Cardinale e al Duca, fra queste ultime quella famigerata del Riccini, acquistano nuova luce. Peccato che il carteggio cessi col 1833, proprio quando il Duca si aspettava un anno «climaterico», e purtroppo non fu vero!); ADOLFO VITAL, *Tracce di romanità nel territorio di Conegliano*. Venezia, R. Deputaz., 1931. (Ottimo contributo allo studio topografico dell'agro opitergino, datoci dal Vital che meglio di ogni altro conosce la sua città e il suo territorio: lo studio è condotto con ottimo metodo e le conclusioni rispondono alla più saggia critica dei ritrovamenti e delle fonti. Al lavoro è unita una carta topografica del territorio opitergino); ATTILIO MUGGIA, *Commemorazione del prof. ing. arch. Antonio Zannoni*. Bologna, tipogr. Compositori, 1931. (Discorso tenuto nel cinquantenario dell'inaugurazione dell'acquedotto del Setta, per il quale lo Zannoni ebbe singolari benemerite. Il Muggia degnamente illustra la vita e l'opera dello Zannoni, che per molti lati fu un precursore e seppe unire lo studio dell'archeologia alle opere attuali del progresso civile); L. e M. ZIINO, *Bibliografia di Michele Amari*. Palermo, tip. Nazionale, 1930. (Dobbiamo essere veramente grati allo Ziino per questo nuovo suo lavoro bibliografico, che è ben condotto e che ci dà intera la serie delle pubblicazioni dell'Amari, e a lui riferentisi, uscite fra il 1901 e il 1930: le opere, che sommano a 400, sono distribuite in ordine alfabetico degli autori); ARIALDO DAVERIO, *Bibliografia della Valle Formazza*. Novara, tip. E. Cattaneo, 1931. (Il giovane autore ha già compiuto parecchi studi sopra la Valle Formazza; di essi il più importante è questo, perchè sarà la guida necessaria per chiunque voglia da qui innanzi far ricerche sulla caratteristica regione, quasi incuneata nella Svizzera. La bibliografia è ben condotta, secondo le migliori regole, e sotto parecchie pubblicazioni son poste annotazioni per richiamare la parte più notevole di esse).

ALBANO SORBELLI, direttore responsabile

L'ARCHIGINNASIO

ANNO XXVII - NUM. 3-4 BULLETTINO DELLA BIBLIOTECA
MAGGIO - AGOSTO 1932 COMUNALE DI BOLOGNA

Iacopo della Quercia in S. Petronio e la critica moderna

Il grande scultore senese ebbe una stampa veramente buona; l'accuratezza delle ricerche d'archivio e la copia dei raffronti critici ne migliorarono la conoscenza, e se la vita non è molto documentata, l'arte ci è nota quasi nell'interezza delle sue vicende. Gli studiosi rividero ed accertarono l'essenziale; in poco più di trenta anni, uscirono le monografie del Cornelius ⁽¹⁾ e del Supino ⁽²⁾, e Louis Gielly, dedicando il più recente volume ⁽³⁾ al nostro artista, non doveva omettere, almeno nella bibliografia, tre opere fondamentali ⁽⁴⁾. Intorno ai libri dedicati interamente al maestro non cessano di pullular nelle riviste saggi ed articoli, che destano disuguale interesse, perchè alcuni contengono idee concrete e congetture ragguardevoli, mentre altri ripetono cose che non sanno proprio di nulla, anche se si applicano alle teorie di voga.

La troppo fortunata frase analogica del Perkins: « la tragedia della porta » trova un contraddittore cavilloso nel Gielly che, rimbeccato dal Supino ⁽⁵⁾, è irremovibile nel prendersela con la

⁽¹⁾ *Jacopo della Quercia, eine kunsthistorische Studie*, Halle a. S., 1896.

⁽²⁾ *Iacopo della Quercia*, Bologna, 1926.

⁽³⁾ *Jacopo della Quercia*, Paris, 1930.

⁽⁴⁾ SUPINO, *Le sculture delle porte di S. Petronio in Bologna*, Firenze 1914 e *J. d. Q.*, op. cit.; PELEO BACCI, *Jacopo della Quercia, nuovi documenti e commenti*, Siena, 1929.

⁽⁵⁾ Per l'articolo su *J. d. Q.* in « *Revue de l'Art ancien et moderne* », aprile 1921, pp. 248-49, riprodotto con tenace noncuranza nel volume, che abbiamo citato, posteriore di nove anni; se ne vedano le pp. 16-17.

critica storica, la quale « manque trop souvent d'imagination et de souplesse ». Che ne manchi è un bene: la fantasticheria non sta soggetta alla logica, e la leggerezza somiglia la volubilità e l'incostanza, aperte nemiche del metodo, del ragionamento e del dubbio scientifico. I « bei » viaggi e gli onori avrebbero dovuto compensar l'artista delle noie procurategli dall'inadempimento delle disposizioni contrattuali firmate a Siena e a Bologna, ma poi l'elastica indipendenza dell'esteta ginevrino ammette che le gioie inefrabili della creazione furono scontate con le angherie dei committenti. Il giro vizioso fa ricadere nel presunto *fallo* dei più l'autore medesimo, cui sembra « dangereux — et surtout inutile — de vouloir être trop précis » ⁽¹⁾ quanto al disegno della porta maggiore di S. Petronio. Se egli avesse visto anche il secondo schema di ricostruzione proposto dal Supino nel 1914 ⁽²⁾, si sarebbe forse compiaciuto del felice accorgimento onde il critico riesce a modificare il proprio tentativo iniziale e ad intuire le forme del capolavoro rimasto incompiuto. Logico è l'ordine verticale dei quattordici rilievi infissi su le due pilastrate e sotto le guglie, e logico il coronamento acuto della lunetta, che richiama la porta di fianco del Duomo d'Arezzo, costruita da Niccolò Lamberti detto il Pila, verso la fine del secolo XIV, e quella della Mandorla in S. Maria del Fiore a Firenze, per la quale Nanni d'Antonio di Banco scolpì l'Assunta fra il 1414 ed il 21. Gli spostamenti cinquecentistici della facciata di S. Petronio non giovarono certo all'opera scultoria di Iacopo, che ci si presenta tuttora nella gotica originalità degli sguanci, dove gli aiuti non frantendono nè eguagliano la perizia d'uno scalpello instancabile nell'inventar motivi e nell'esemplificarli. I botanici qui non possono distinguerci i fogliami che, come nel Trecento, appartengono ad una flora immaginaria, la quale trasforma i mo-

⁽¹⁾ GIELLY, J. d. Q. *op. cit.*, pp. 37-38.

⁽²⁾ *Le sculture delle porte ec., op. cit.*, p. 11. Il primo disegno d'insieme della porta, « composta sui dati del contratto del 1425 », si trova nel libro *La scultura in Bologna del secolo XV, ricerche e studi*, Bologna, 1910, tav. VIII.

delli ma non i diritti consuetudinari dello stile. Un richiamo interno ai due pilastri rivestiti dalle insuperabili formelle sono le fasce con i Profeti che sbalzano su' lati obliqui ed alternano i pittoreschi grappoli vegetali dei pilastrini a più facce con le scanalature e le spire delle eleganti colonne. L'alto basamento e la sua linea ondulata, un po' barocca, non tolgono via ogni dubbiezza intorno alla fedeltà di ricomposizione della porta, richiesta dall'allungamento della chiesa; e l'acanto interpretato di maniera, con uno sviluppo quasi *penninervio* nel doppio ordine di foglie dei capitelli, non appaga come la secca sporgenza degli stipiti, corretta dalle più tarde mensole adorne di putti.

Natura e fantasia, genio indipendente e spiritualità medioevale, vigore e delicatezza, ansia dell'assoluto e cupa prescienza del destino s'equilibrano nei rilievi petroniani, la cui fattura ha un'impronta singolare, che non si può frantendere. Gli elementi plastici non sono dispersi ma unificati nella semplice grandezza delle scene bibliche; le superfici degli sfondi integrano le attitudini ed i movimenti dei corpi; lo spazio non ha bisogno di profondità, e le figure sono nobili e compatte nell'ampia nettezza dei contorni che le riscalda con il carattere potente della vita o con l'impeto d'un fatalismo tragico. I volumi anatomici sono contenuti in piani morbidi ed emergono dall'atmosfera chiusa dei rettangoli, senza crudezza di segni e senza opacità d'ombre. La gravitazione dei corpi in riposo non è quella classica; la trattazione delle membra si limita, ma corrisponde sempre alle misure e alla sensibilità dell'individuo. L'aspetto fisico raggiunge l'espressione dello spirito con un giuoco vibrante di muscoli, che alleggerisce e non sfuma le masse; in tale realismo lirico il modello non rappresenta che il germe della creazione artistica. Le rocce schistose si sfaldano e si subordinano agli andamenti lineari dei corpi nelle due formelle con la Creazione dei progenitori; tappezzano i piani interni nella Tentazione e nella Morte d'Abele, e altrove riempiono i vuoti con i propri scogli frastagliati. Nel paese brullo un ciuffo di piante grasse e selvatiche ombreggia la testa d'Adamo del primo scomparto e si confonde

con l'alberatura dalle frondi agitate. Alle spalle d'Eva, sorretta dalla mano e dalla benedizione dell'Eterno, le chiome digradanti degli alberi sembrano inarcarsi come le penne d'un'ala aperta per sostenere il peso del corpo cui manca l'energia responsabile dell'azione. L'albero della scienza del bene e del male è carico di frutta come quello del Sacrificio d'Adamo, e nella Fuga in Egitto il contrasto fra le nude pareti della montagna ed i rami fronzuti della piccola selva accenna ad un espediente panoramico, che compie con la sintesi dei piani plastici l'effetto drammatico del duro viaggio onde la santa famiglia si sottrae al pericolo.

Alcuni temi iconografici risalgono ad Andrea Pisano negli specchi del campanile di Giotto in Firenze, ma il vergine sentimento del giottesco, con il quale il della Quercia concorda nelle più sommarie note paesistiche (specie nei terreni scoscesi e nella vegetazione) è vinto dalla spontanea libertà del solitario, che trascura i legami simmetrici delle piante e ogni indizio convenzionale per non sacrificare il proprio concetto. Nel primo riquadro, l'uomo a cui Dio infonde l'anima non conserva che il gesto apprensivo del braccio destro: tutto si trasforma in lui: l'occhio s'arrotonda stupito, e le membra si contraggono sotto la pressione del sangue. Nella Creazione d'Eva, ideata dal Pisano, il racconto biblico del miracolo è trascritto alla lettera, ma nel rilievo di S. Petronio la più alta poesia palpita nelle fattezze umane, e la bella donna s'è già sciolta — eccetto una parte della gamba destra — dal fianco indolenzito del dormente, che appoggia la testa al braccio destro, modificando in modo pittorico, e con la peregrinità d'uno scorcio inverso e anticlassico, la posa del prototipo. La flessione del braccio, che si ripete con un torpido senso di protesta e di resistenza nella Cacciata dall'Eden, non deriva dall'antico (nè dal tipo forse policleteo dell'Amazzone ferita di Berlino nè dal Satiro assopito di Monaco), ma direttamente dall'osservazione soggettiva: lo stimolo dell'angoscia eccita più del dolore fisico, e la reazione dell'atto esterno non ha la violenza della minaccia, ma difende la colpa

dalla vergogna, e un riparo si solleva fra i due sguardi che non s'incrociano e che pur si sentono.

Nella Condanna al lavoro Iacopo, memore delle « donne al fuso e al penneccio » (1), ritrae ancora Eva con il seno scoperto e con la rocca, ma alla sua gamba destra s'aggrappano due bimbi imitati con veritiera tenerezza dalle statue eseguite precedentemente in Siena, della Carità e di Acca Larentia. Michelangelo nell'affannata salita al monte del Diluvio (Cappella Sistina) ha forse richiamato la malinconica e tranquilla immagine bolognese, intorno alla quale l'apriorismo del Gielly (2) sbaglia asserendo che « de la maternité, Jacopo della Quercia, n'a voulu montrer que la douleur! ». Basta capire l'espressione mesta del viso curvo per rifiutare questo commento arbitrario: Eva — che, purtroppo, ha il naso mutilo — dimostra l'amore vigile della moglie che consola con le cure dello spirito la grave fatica del marito, mentre i due figlioletti sono quasi gelosi della sua momentanea indifferenza.

Lo Schubring (3) osservava fino dal 1907, che gli affreschi in terra verde condotti da Paolo Uccello in S. Maria Novella a Firenze « tradiscono l'influsso del senese sui fiorentini ». Questo cenno felice adombrava una verità inoppugnabile, e spettò a Jenö Lányi (4) d'illustrarla con circospezione. Egli si rifece dall'incarico dato a Giovanni da Modena d'ingrandire in colori il disegno del celebre portale, e tanto il progetto chiarito con minuziosità di particolari quanto la sua versione pittorica, ch'era lo specchio dell'opera e l'indirizzo dei suoi esecutori, lo indussero a riflettere sopra i probabili rapporti fra Iacopo e gli affreschisti delle due prime campate del Chiostro Verde. Nella Condanna al lavoro i legami della concezione sono indiscutibili; il dipinto serba una curiosa vigoria arcaica, che non combina con la più progredita prospettiva; la donna veduta di faccia attende calma al proprio lavoro, come una figura

(1) DANTE, *Paradiso*, c. XV, 117.

(2) *Op. cit.*, p. 45.

(3) *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907, p. 18.

(4) *Quercia-Studien* in « *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* » 1930, 1.-2. Heft, pp. 54-56.

allegorica, e l'uomo, tarchiato, con capelli e barba fluenti, come i Profeti querceschi, adopera la zappa in luogo della vanga e volge le spalle alla compagna. Le poche differenze compositive non infirmano l'analogia prudentemente sostenuta, mentre nella pittura dello stesso ciclo con la Creazione d'Adamo e nell'altra con la Cacciata dall'Eden si riscontrano i soli caratteri tematici e generici del rilievo bolognese ⁽¹⁾. I suddetti affreschi escludono l'affinità con i bronzi ghibertiani della seconda porta del Battistero, finita nel 1452, e nell'esaminarli non si può prescindere dalla tendenza plastica e dalla connessione episodica con il capolavoro di Iacopo. Al solido ragionamento del Lányi si deve aggiungere più che contrapporre un confronto non fortuito, onde non si spostano i termini del problema: l'Adamo colorito nel Lavoro dei progenitori deriva direttamente da un Profeta quercesco (Fot. Alinari, n. 36935) del fonte battesimale di Siena, terminato nel 1430. Lo sconosciuto imitatore dell'Uccello deferì più alle leggiadre invenzioni della Fonte Gaia che alle robuste sintesi delle formelle di S. Petronio: egli fu colpito dai miracoli dello scultore, ma ne tentò una parafrasi manieristica, in cui la sua arte ha qualche lampo d'ingegno nel sordo complesso delle parti *oggettivate* plasticamente e staccate. La decorazione del Chiostro Verde ha nella critica date assai controverse; Paolo Uccello può avervi messo mano fra il 1424 ed il 26 (gli appartengono incontestabilmente il Diluvio ed il Sacrificio di Noè), e durante la sua permanenza a Venezia, che si protrae fino al 1433, gli aiuti debbono averlo sostituito nell'impresa, forse diretta al suo ritorno e proseguita da altri; da ultimo, con l'assistenza di Dello di Niccolò Delli, fra il 1446 ed il 48: anni probabili e non sicuri del compimento pittorico della quarta cam-

⁽¹⁾ L'angelo con l'aureola e la tunica lunga e leggiera è armato di spada ed eseguisce il comando dell'Eterno, che gli appare a mezzo corpo in un alone luminoso. L'impressione deriva da Masolino, come quella della Tentazione, e s'afforza nel gesto istintivo di difesa d'Adamo, che solo nelle gambe rammenta il rilievo di S. Petronio, mentre Eva, con i capelli coperti dal velo e con le mani incrociate sul petto, diversifica dagli originali querceschi di Siena e di Bologna (Fot. Alinari, n. 4028).

pata. Non intendiamo per questo d'entrare in un ginepraio e tanto meno d'uscirne con lo stabilire un rapporto o una differenza fra i discepoli ed i continuatori dell'Uccello; a nostro avviso, esiste una questione pregiudiziale: la convergenza di disparati ricordi querceschi in alcune scene che associano la modernità del realismo plastico all'espressione statuaria e alla composizione dispersa. Sembra poi che il pittore più vicino a Paolo, formatosi nella consuetudine degli scultori, abbia saputo armonizzare la fermezza dei tratti fisici con la scienza dei piani e la passione del naturalista con il senso atmosferico delle distanze; ma egli non deroga alle norme del suo maestro, se accetta i consigli d'uno dei più insigni plastici contemporanei, e contrae un debito di pensiero.

L'impegnare Iacopo in una ripetizione di motivi trasfigurati dal suo genio — non multiforme — più nello spirito che nel linguaggio degli espedienti narrativi, sarebbe un errore cronologico e critico. Per far conoscere meglio la genesi del riquadro petroniano (Cacciata dall'Eden), il Supino stampa nella sua monografia l'antica copia di stucco del rilievo della Fonte Gaia, ora visibile nella Libreria Piccolomini a Siena. L'angelo respinge con tutt'e due le braccia il peccatore, che non ha l'attitudine contratta e sdegnosa di quello di Bologna, ma che si rivolge severo al messo divino ed allunga le mani in direzione contraria alla testa, trovando casuale riscontro nella statua eginetica d'un soccorritore a Monaco.

Il movimento d'Eva, che ha ancora nei sensi e nell'intelletto la torpidezza del primo risveglio (Creazione della donna), sembrò simile « all'elastico incedere della Salomè nel Festino di Erode » ⁽¹⁾ di Donatello, che si può confrontare con quello della Menade danzante d'una base rotonda custodita nel Palazzo dei Conservatori a Roma. L'analogia, a nostro credere, si limita alla posizione curva della testa e alla flessione della gamba, che nel vivo e vibrante particolare del bronzo senese obbedisce alla celerità d'un

⁽¹⁾ GÉZA DE FRANCOVICH, *Appunti su Donatello e Jacopo della Quercia* in « Bollettino d'Arte del Min. dell'E. N. », IX S. II (1929-30), pp. 165-66.

ritmo. Accidentale è l'incontro delle due mosse; se pensassimo seriamente all'efficacia dell'esempio, giudicheremmo più felice l'idea di contraddirlo, negandogli il fremito dell'apparenza dinamica, che l'intendimento di giovare nella passiva lentezza del corpo appena sfiorato dal comando del Creatore. Più persuasivo ci sembra il paragone tra la Madonna con il Figliuolo nella Fuga in Egitto (Berlino, Museo Federico ⁽¹⁾). Nel marmo tedesco Maria accosta il profilo spirante dolce tristezza a quello di Gesù, che cerca con lo sguardo teso il segreto dell'occhio materno, impietrito dal cupo presagio nel bulbo senz'iride e senza pupilla. Nello scomparto di S. Petronio l'inquietudine incalza, ed il bimbo sente su la faccia piennotta quel respiro affannoso che lo riscalda e che non risponde.

Qualche fugace rapporto non deve farci trascurare la storia delle idee. L'umanità degli affetti, che gli artisti attribuirono alle proprie immagini, non è una prerogativa di Donatello, e scrisse a ragione il Mâle ⁽²⁾ che « alla fine del sec. XIII, noi ridiscendiamo dal cielo sopra la terra ». Nella Vergine dorata della Cattedrale d'Amines e nelle statuette d'avorio, che si diffondono dovunque, il gruppo divino manifesta la dolcezza del reciproco sorriso; un secolo dopo, Maria porge il seno al piccolo Redentore « avec la tranquille impudeur d'une nourrice », e cent'anni prima di Donatello e di Iacopo, ella « ose embrasser l'Enfant, appuyer sa joue contre la sienne ». Giovanni Pisano aveva forse desunto dai modellini della plastica francese le confidenze del muto dialogo, e non era uscito (come Nino nella Madonna del latte) dal delicato riserbo del primitivo. I quattrocentisti, invece, incoraggiati dalla vivacità affettiva del gotico, fusero l'umano con il divino, e non ebbero bisogno di copiarci in quella ch'era la propensione del loro tempo. Per il profondo sentimento dell'Eterno, specie nel riquadro con la

⁽¹⁾ Per la Madonna della Natività FRANZ LANDSBERGER (*Jacopo della Quercia*, Leipzig, 1924, p. 9) cita l'analogia con due immagini donatelliane di Berlino e di Boston. Il richiamo alla Madonna nelle nubi di Quincy A. Shaw è più convincente dell'altro. Cfr. BODE, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, p. 120.

⁽²⁾ *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1925, p. 147.

Creazione d'Eva, non si può omettere il confronto con la testa d'un Profeta (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Fot. Brogi n. 13693), nel quale si ravvisa lo spirito acceso d'un seguace di Giovanni Pisano. Le reminiscenze di questo tormentato suscitatore di collere e di paure si placano nella ieratica solennità del più forte scultore senese. Quando egli opera a Bologna, ricorda le *velate* di Fra Guglielmo e le Sibille pistoiesi di Giovanni, ma un materiale interprete dei suoi disegni, ad es. nella Presentazione al tempio, scopre la conoscenza che non gli mancò della scultura borgognona ⁽¹⁾. Non dobbiamo rintracciare la parentela con i *pleurants* delle tombe di Filippo l'Ardito e di Giovanni Senza Paura a Digione, ma neppure tacere che « certains petits pleureurs de marbre », dovuti alla scuola borgognona, come le sculture funerarie fiamminghe ed i *priants* ginocchioni, cominciarono a mostrarsi nelle tombe gentilizie e presso i portali delle chiese di Francia verso la fine del Trecento; da siffatti ricordi si può forse far dipendere l'attitudine di preghiera fervorosa d'Abele nella formella con l'Offerta; essa richiama inoltre i donatori della predetta arte straniera.

I grossi manti di lana, che sono propri della scultura gotica del secolo, cadono in pesanti masse con larga esuberanza di pieghe rotonde, le quali, gonfiandosi e complicandosi, dissimulano la costruzione dei corpi. L'insieme decorativo della Presentazione è più simmetrico che monumentale, e nell'angusta e bassa prospettiva del tempio mostra poca sicurezza di tocco e una vera assenza d'individualità nei tratti e nei piani delle figure. Lo storzo realistico resta indefinito nel volume delle teste; le fattezze sono corte e massicce, e lo scalpello dell'artigiano più che lo spirito dell'artista copre il

⁽¹⁾ Di questo influsso è persuaso il REYMOND (*La sculpture florentine, première moitié du XV^e siècle*, Florence, 1898, p. 31) che scrive, non rendendosi conto esatto della partecipazione degli aiuti all'opera: « La même indication est fournie par certaines recherches un peu vulgaires [e non sono certo di Iacopo] dans le détail des costumes et le type des figures; voir notamment le St. Joseph dans la *Nativité*, et la *Fuite en Egypte* et l'Hérode dans le *Massacre des Innocents*, figures que l'on croirait empruntées à un maître des Flandres ».

difetto dell'immaginativa con un'impacciata e patetica uniformità, irretita in formule astratte o rituali. L'incomprensione del modo di stare *déhanché*, preesistente nelle statue e negli avori francesi, sciupa il carattere esotico assimilato da Iacopo con la vigorosa intelligenza delle masse con un lavoro fermo e chiaro nell'omogeneità del rilievo e nella larghezza sintetica del plasmare sensazioni e del contrapporre curve a curve e forme statiche a forme in movimento. Sempre nella Presentazione, la donna a sinistra, avvolta nell'abbondante mantello, gravita su la gamba destra, e le sue mani fermano la soprabbondanza delle pieghe come nell'Eterno della Creazione d'Adamo e come nel Caino del Sacrificio; non così meccanico nè accessorio è il gesto del primo uomo nella Tentazione, dove le mani gagliarde confermano il contrasto dignitoso con la debolezza d'Eva, che socchiude gli occhi e, come rapita nell'estasi dei sensi, tocca e non respinge il serpente dalla faccia di giovane irresistibile.

Il della Quercia muta ben di rado i particolari del costume, le attitudini ed i tipi dei suoi personaggi. Erode seduto nella Strage degli innocenti ricorda la statua di David nel fonte di Siena, e le panneggiature festonate, che s'ingolfano e si svolgono in meandri nell'erculeo Abramo, rigenerano la tradizione gotica con incavature e tagli falcati, che contribuiscono ad accentuare la tragica ispirazione dello scultore. A sinistra, il mantello caduto dalle spalle della vittima, forma una massa morbida, dai contorni sinuosi, e mentre il nudo dell'innocente crolla sotto la minaccia e rovescia il fascio di legna (quest'osservazione entra a meraviglia nell'istantaneità della scena), l'angelo contrappostogli, nel gesto e nell'energia del divieto, è il vero messo sovrumano che vola al soccorso nello stretto spazio d'aria, e che non si può confrontare con i due bimbi alati i quali ristampano la propria devozione nella Natività. L'ariete dal corpo allungato e dal muso curvo verso il sacrificio c'invita a rivedere l'Uscita dall'arca, ossia quel piccolo serraglio di leoni ammansiti e d'animali domestici, dinanzi al quale spiegano

le penne uccelli strani come quelli che camminano sul terreno libero ⁽¹⁾.

Il fare gotico e naturalistico di Iacopo fu pertinacemente riconosciuto dal Courajod ⁽²⁾, ma la teoria inesorabile, che vorrebbe consacrare il ritorno assoluto alla natura e l'indifferenza per l'antico, non ha soluzioni di continuità; gli esempi contraddittori non la dichiarano più infallibile, e quindi il principio assiomatico che l'Italia « inventi meno che non perfezioni », vuol essere accolto con beneficio d'inventario: la sua verità non è intrinseca nè si cura troppo delle ragioni ammissibili. Se noi, ad es., conduciamo dinanzi alla porta di S. Petronio un botanico ed uno zoologo, la scienza dell'uno e dell'altro non classifica gli esemplari, le famiglie, i generi e le specie, ma ammira la fantasia dell'artista insofferente d'ogni determinatezza e d'ogni copia materiale. Le regole anguste della statuaria gotica raggiungono sviluppi monumentali con l'istinto della forza che rasenta l'intemperanza nelle estremità; si vedano, ad es., la mano destra di Adamo nella Tentazione e le mani smisurate e callose del padre e del figliuolo nel Sacrificio d'Abramo. Le influenze straniere sono accortamente ridotte dal Supino ⁽³⁾; le miniature, gli avori, le sculture di legno, l'oreficeria ed i tessuti hanno di sicuro diffuso fra noi il gusto oltramontano ⁽⁴⁾ ed hanno servito a retardare la metodica consultazione dell'antico — che non fu mai

⁽¹⁾ Il CORNELIUS (*op. cit.*, p. 140) nota « un certo comico contrasto » fra l'agitato atterza degli uomini che pressagiscono una rivelazione e la « sozusagen friedliche Gemütlichkeit » degli animali.

⁽²⁾ *Leçons professées à l'École du Louvre (1877-1896) II, Origines de la Renaissance*, Paris, 1901, pp. 262-63.

⁽³⁾ *I. d. Q.*, *op. cit.*, pp. 27-29.

⁽⁴⁾ In un famoso inventario (SALVATORE BONGI, *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca, 1871) scarseggiano i presumibili modelli della scultura forestiera noti a Iacopo, ma la « tauletta d'ariento dorato smaltato, a nove tabernacoli, forniti li frontespiti di perle minute ec. » (p. 68) non può non ricordarci l'assetto del politico Trenta in S. Frediano a Lucca come l'« ymagine a tre tabernacoli piccola, con Nostra Donna et altri sancti » (p. 107). Per la postura *déhanché*, giustificabile con la curva dei denti d'elefante, si possono menzionare l'« ymagine d'osso di mezzo braccio » (p. 87) e l'« ymagine di Nostra Donna ec. » (p. 88). Ma degli avori francesi e della loro squisitezza affettiva avevano già approfittato Giovanni Pisano e la sua scuola.

un'insopportabile schiavitù —, e però i nostri quattrocentisti, amanti di nuove ricerche e di coraggiose esperienze, sono voluti rimanere nella corrente internazionale, non condannandosi all'immobilità imitativa dei franco-fiamminghi o dei tedeschi, ma facendo prevalere l'estetica gotica e la curiosità del vero, la quale è uno dei primi coefficienti della Rinascita ed uno dei meno trasmissibili germi dell'arte.

Lo stile delle pieghe di Iacopo è subordinato alla grossezza e alla inverosimile larghezza dei panni; il senso decorativo richiede quest'abbondanza che tende ad effetti coloristici negli andamenti nuovi, nelle depressioni e nelle maestose falcature che non trasformano mai il corpo umano in un « *paquet de loques plus on moins agitées par le vent* » (1). La statua di S. Petronio nella lunetta è il saggio più singolare di vesti ammassate dalla spalla destra al piede corrispondente, appena scoperto, mentre il ginocchio opposto sorge come per far gorgo, con due seni consecutivi, al fluire della stoffa. Ampii e meno tormentati sono i partiti di pieghe che si sviluppano su la solenne persona della Vergine che regge il bimbo con la vesticiuola stretta al collo come uno scapolare e sciolta lungo il dorso (2). La testa di Maria ed una parte del seno alto e scoperto (come nella Saggiezza della Fonte Gaia) caratterizzano la forza ieratica e la sincerità umana dell'artista che sa passare dalla rotonda durezza contemplativa del gruppo di Ferrara alle tranquille personificazioni di Siena, e dal dramma psicologico della Vergine e Madre alle scene dei castighi e dei terrori biblici, comandati come da un demone invisibile. Il velo scende su le spalle modellato nervosamente, e tanto la veste quanto il mantello si spiegano su le fattezze con quell'accento pieno che ammorbidisce il dato plastico con l'interpretazione idealistica. Il movimento delle gambe

(1) COURAJOD, *op. cit.*, p. 86.

(2) Il LANDSBERGER (*op. cit.*, p. 9) osserva meticolosamente che il bimbo è « *zum erstenmal nackt* »; la foggia del panno, che sveste quasi del tutto il corpo, si può confrontare con quella di Eva nella formella del Lavoro, dove al pesante sforzo dell'atleta primitivo danno maggior risalto le pieghe volanti dal collo alle spalle e lungo le braccia.

non muta nemmeno nei corpi nudi, ma qui il piede sinistro ritratto varia l'aderenza del tessuto, che s'arcua e s'addentra, coprendo anche lo scanno con la manosa ricchezza che, dall'altra parte, si rompe in linee angolose. Il gusto del piegare è così individuale in Iacopo, che se ne deve tener gran conto nel riconoscere i suoi lavori autentici.

Il Cornelius (1) ed il Supino (2) hanno scoverato anche in S. Petronio l'opera del maestro da quella dei suoi discepoli e continuatori. I rilievi della pilastrata a sinistra sono tutti di Iacopo insieme con il Sacrificio d'Abramo, a destra, in basso. Ma nelle rimanenti quattro formelle gli scolari si cominciano a distinguere per lo sforzo impotente che esagera i particolari anatomici e che, specie nel modellare le gambe dell'Ebbrezza di Noè, corrompe la purezza forse schematica dei disegni originali. I punti migliori sono la faccia del patriarca, che con lo sguardo inebetito sembra condanni l'irriverenza del figliuolo, e le due dolci fanciulle abbozzate nello sfondo fra i tronchi della pergola. L'Uscita dall'arca, che negli animali può richiamare l'affresco consimile del Chiostro Verde, è d'una fattura quasi sempre grave nelle attitudini e nelle espressioni, e le qualità materiali dello scalpello non s'elevano che ad un confuso e monotono timore del cielo, alternato da segni di obbedienza e di preghiera. L'Uccisione d'Abele non è priva di tocchi grassi ed incerti nei corpi non elastici, nella composizione che ha poco vigore di modellato, nella ricerca degli aspetti sintetici dei risalti e nel superficiale e mimico turbamento del giovane che sta per essere colpito a morte. L'Offerta di Caino ed Abele non si emancipa dalle abitudini iconografiche e, dopo aver tentato d'aprire lo spazio prospettico, dà larghezza di forme e solidi volumi ai corpi dei due fratelli; massime l'uccisore risente dei modi querceschi un po' deformati nelle masse e nella complicata durezza delle pieghe.

(1) *Op. cit.*, pp. 138-140 e 149-51.

(2) *I. d. Q.*, *op. cit.*, pp. 58-59 e sgg.

I cinque rettangoli dell'architrave modificano con un goticismo dichiarato le formule apprese da Iacopo; l'elemento nuovo, che si aggiunge ad esse, e che riesce a sovvertire la profondità drammatica e la semplice grandezza del senese, è costituito da una brutale trasformazione del vero, che carica i tratti, ingrossa le forme e soffoca lo spazio. Alla forza dell'idea risponde la fatica della mano, che si foggia, per così dire, un pessimismo plastico proclive agli eccessi d'interpretazione psicologica della scuola franco-borgognona. Gli animali della Natività sono alquanto grotteschi con i loro colli torti, e forse nel solo pastore echeggia il carattere di Iacopo.

Nell'Adorazione dei Magi tutti i panni si torcono, si avviluppano, ondeggiando, e le figure riempiono la breve cornice, non salvando le proporzioni come nella *nordica* Presentazione al Tempio, dove il piccolo Gesù rammenta i putti meno atticiati del senese. La Strage degli innocenti si discosta dai concetti compositivi e dalla dignità patetica dell'animato scultore, e nella Fuga in Egitto, dopo il gruppo della Madre con il Figliuolo, mette conto di guardare l'asino ed il cane, inappuntabili nella vita del loro movimento.

ALDO FORATTI



Saggio del Catalogo di documenti a stampa

All'illustre signor senatore dott. Alberto Dallolio,

Assai mi onoro di offrire di gran cuore, alla S. V. queste poche pagine nelle quali è anzitutto memoria dell'alto patriottismo del venerato di Lei genitore, poi perchè Ella, negli anni giovanili, come conobbe di persona i sommi dell'Assemblea delle Romagne, così pure ebbe familiarità con molti degli uomini minori della medesima, dei quali è qui detto brevemente e che furono dei primi i più disciplinati ed energici collaboratori. Ciò ed altro a tutti

insegna V. S. massima autorità vivente negli studi bolognesi sul riscatto nazionale.

Voglia, La prego, accoglierle con l'usata benevolenza e gradire gli atti del mio antico, profondo ossequio.

FULVIO CANTONI

Marzo 1931-IX.

AVVERTENZA (1)

Il prof. gr. uff. Vittorio Fiorini, l'illustre storico del Risorgimento, mentre dimorava, recentemente, in Roma, in uno de' suoi rapidi viaggi a Bologna, prese seco un piccolo frammento del proprio catalogo inedito della suppellettile archivistica che fu riunita nel ben noto « Tempio del Risorgimento » dell'Esposizione Emiliana tenutasi in Bologna nel 1888. Ad arricchire la Mostra di quel Tempio, concorse, insieme a vari Comuni ed a molti privati, l'Archivio di Stato di Bologna che, con licenza del Governo, vi mandò atti preziosissimi dal 1796 al 1859.

Tali e tante erano l'importanza e la ricchezza di quella raccolta che il Ministro dell'Istruzione Paolo Boselli, gloria italiana testè defunta, con atto d'illuminata liberalità, affidò l'incarico al prof. Raffaele Belluzzi ed al prof. Vittorio Fiorini di compilarne e pubblicarne il catalogo sistematico il quale fu incominciato, ma con sì minuziosa ampiezza che non potè poi essere condotto a termine.

Tale frammento consisteva in un mazzetto di 28 schede tutte di mano del Fiorini, meno poche di Giorgio Rossi e di altri giovani, riflettenti una breve serie di documenti intorno all'Assemblea Costituente delle Romagne nel 1859. Il mazzetto stesso egli consegnò al senatore Alberto Dallolio, amico suo, che tanta parte aveva avuto nell'ordinamento del Tempio suddetto, promettendogli che, in una prossima gita a Bologna, l'avrebbe da lui ritirato infallantemente.

(1) La presente Memoria ci fu consegnata nel 1931. Ma non potè essere inserita prima d'oggi per imprescindibili ragioni di spazio.