

APPUNTI E VARIETÀ

Aggiunte al Crespi

Quando nel 1924 osservai per la prima volta le due tele ⁽¹⁾ che sottopongo oggi all'attenzione del lettore non ebbi alcun dubbio sulla loro paternità. Alcuni importanti indizi mi fecero scorgere nelle due « scene di genere »

⁽¹⁾ Trattasi di due tele (dimensioni al telaio cm. 65 x 65 ciascuna, alla cornice 82 x 82). Sono dipinte ad olio, in tondo. Appaiate, abbastanza conservate in cornici di legno originali. Sulla cornice, in etichetta stampigliata a olio, i rispettivi nn. 45-46 dell'inventario eseguito in data 31-12-1881. Queste etichette portano la data inserita in un timbro a collare sormontato da corona reale. Segnati in minio sulle cornici i nn. 17-16 e altri 95 (3338) e 95 (16042) rispettivamente, non corrispondenti a quelli del più recente inventario. Per naturale destinazione le due tele nacquero accoppiate (in pendant) e tali per fortuna sono arrivate sino a noi. Si trovano da moltissimi anni (ed è presumibile che vi sieno sempre state giacenti per buona parte del sec. XVIII e per tutto il XIX) nell'attuale Gabinetto del R. Intendente di Finanza di Pisa. Un marchio a fuoco col monogramma PGD sormontato da corona granducale si trova nel rovescio delle cornici e ripetuto nei telai. Identico marchio troviamo nella teletta del Crespi G. M. al Museo Civico di Pisa, in altri quadri e ritratti femminili del XVIII sec. situati nello stesso Museo e tutti provenienti dalla R. Casa, stando alle indicazioni del Catalogo del Museo redatto dal Bellini Pietri. Poichè altri quadri del Crespi agli Uffizi portano nel rovescio identico marchio a fuoco, supponiamo che si tratti di dipinti già facenti parte di una serie o di quella collezione medicea già citata dallo Zanotti e del Crespi Luigi nella « Vita » dello Spagnolo.

L'attuale palazzo dell'Intendenza e degli uffici finanziari faceva parte del convento di San Nicola di Pisa ed appartenne un tempo ai Frati dell'Ordine Eremitano di S. Agostino che tuttora officiano la vicina chiesa. Come risulta da documenti e da una iscrizione sul fronte della fabbrica il convento fu ampliato e abbellito negli anni dal 1739 al 1774. Secondo quanto afferma una supplica dei Frati, diretta a S. A. R. nel 1775, la nuova fabbrica era costata « scudi 24 mila all'incirca » (filza 1469, Carte 363 - Arch. di Stato di Pisa - Corporaz. religiose soppresse, Conv. di St. Nicolas des Augustins de Pise). Che il convento fosse ben visto e provveduto dai Granduchi risulta pure da una domanda di concessione d'altare privilegiato, avanzata dal P. Priore (filza atti diversi n. 1480 - Carte suddette del Conv. di S. Nicola) ove è detto: « Abbiamo qui in Pisa la chiesa dei PP. Agostiniani sotto il titolo di S. Nicola, in cui ha riuscita il Palazzo del Serenissimo Padrone et in effetto i Ser. Principi vi si fanno vedere frequentemente da alcuni coretti et in specie il Ser. Principe e Principessa ad ascoltare la S. Messa, onde può dirsi che la predetta Chiesa serve in molte occorrenze alla pietà delle LL. AA. durante il loro soggiorno in questa città ». (La domanda è datata 2

di vaga attribuzione fiamminga ⁽²⁾ due autentiche opere di Giuseppe Maria Crespi ⁽³⁾.

L'attribuzione generica delle due tele non deviò anzi confortò le mie deduzioni, poichè sapevo che nello scorso secolo le paternità fiamminghe erano spesso la più comoda soluzione nei casi dubbi, come questo, quando specialmente per l'incapacità critica dello storico gli elementi stilistici dell'opera d'arte non erano valutati nella loro essenzialità. Nel caso particolare si trattava di due « scene in genere » che per il loro soggetto non erano in quei tempi prese in troppa considerazione; di pitture analoghe è naturale che allora si tenesse poco conto dato che nell'esame di opere d'arte l'importanza esclusiva veniva data al soggetto. Mentre oggi sappiamo discernere anche nell'opera d'arte dei cosiddetti « generisti » quei valori che bene spesso trascendono un'erronea limitazione gerarchica figurativa.

Per ciò mi sono occupato di queste due piccole tele che pur essendo regolarmente catalogate non vennero mai valorizzate.

Che si tratti di dipinti dello Spagnolo è indubitato: non soltanto tenendo conto dell'esplicito accenno che di soggetti simili fanno i due più autorevoli storici e biografi del Crespi ⁽⁴⁾ bensì dei caratteri tipologici, dello stile, del

marzo 1698 e i principi citati sono certamente Ferdinando e Violante, mecenati del Crespi).

Il palazzo conventuale a mezzo della chiesa, com'è detto sopra, era strettamente connesso per i servizi del culto (cfr. D. SIMONI, *Medaglioni storici pisani*, p. 103) all'attuale Palazzo Reale. Questo palazzo di proprietà un tempo dei Caetani fu poi dei Medici per i quali passò poi ai Lorena. E quindi logico supporre che i dipinti sieno pervenuti non casualmente, per un dono dei Granduchi ai monaci di San Nicola. I nostri quadri naturalmente passarono con gli arredi e i mobili allo Stato italiano per l'incameramento del 1866. Proprietario dei quadri di conseguenza rimane lo Stato, rappresentato dalla locale Intendenza di Finanza che occupò subito e occupa ancora i locali dove i quadri attualmente si trovano.

⁽²⁾ L'attribuzione a scuola fiamminga del sec. XVIII è del primo inventario risalente al 1881, oggi annullato dal più recente, dove i dipinti figurano numerati diversamente (nn. 605-606) e, sulla scorta delle schede compilate da M. Marangoni, con la probabile attribuzione al Crespi G. M. (inventario dei BB. MM. della R. Intendenza di Finanza di Pisa).

⁽³⁾ Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo, nato il 16 marzo 1665 e morto il 16 luglio 1747 a Bologna.

⁽⁴⁾ Cfr. ZANOTTI GIAMPIETRO, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, vol. II pp. 51-52: « Fece per il medesimo » (il Gran Principe Ferdinando di Toscana) « due piccoli quadri. In uno espresse alcuni fanciulli che giocano alcune loro monete poste in un piccol capello e ribalzate sul suolo chiamando prima chi il diritto e chi 'l rovescio; e nell'altro v'ha due donne che lavano ad un fonte i loro panni e intanto un fruttajolo

colore, delle particolarità delle due tele pisane confrontati con quelli di autentiche opere crespiane di analogo soggetto.

Soprattutto il mio interesse fu attratto da certe note predominanti di colore, dalla composizione per piani, suggerita e secondata da un chiaro-scuro molto accentuato, dalla scelta delle luci, dalla disinvoltura della pennellata (il riconoscibilissimo tocco crespiano) che non potevano appartenere ad altra mano che a quella dello Spagnolo.

Inoltre le figure delle tele pisane mi ricordavano alcuni atteggiamenti dei villici di quel magnifico quadro ch'è la « Fiera del Poggio a Cajano » rivelata dal Marangoni e che già avevo avuto occasione di ammirare, quelli della « Fiera di Brera » non meno bella della prima seppure di minore impegno compositivo. Il taglio del paese, a sfondo di quei gruppi di figure, mi ricordava quello del più affollato « Mosè e le figlie di Jetro » di proprietà Longhi; tipicamente crespiane si mostravano l'impostazione delle figure stesse, la predilezione non manierosa per taluni atteggiamenti, certa vivace spontaneità, in specie nell'atticiata lavandaja e nell'erbaio della prima tela (v. Tav. I), appoggiato al suo asino, in uno schema affine al contadino della « Fiera del Poggio a Cajano » situato in primo piano, a sinistra; e nel pastore seduto della seconda tela pisana (v. Tav. 2) che col gruppo dei bimbi

che mena un asino carico di frutta, si ferma, ed alle lavandaje offerisce una radice. Il Gran Principe Ferdinando era di lietissimo umore e tanto di cose tali invaghi, che pareva d'altre pitture più non curare ». Non c'è che dire: si tratta evidentemente dei quadri pisani, presumibilmente dipinti dal Crespi insieme a tanti altri del genere, proprio per il Principe Ferdinando dei Medici suo appassionato mecenate.

Cfr. inoltre CRESPI L., *Vite de' Pittori bolognesi*, pp. 201-210-211: « Diede intanto mano il Crespi a diverse commissioni avute da quel Principe e compille tutte d'argomenti piacevoli, che colà inviate (alla Corte medicea) siffattamente incontrarono ch'ebbe ordine di portarsi con la sua famiglia a Firenze, ove si portò, e scelta per sua dimora il palazzo di Pratolino colà si trattenne alcun tempo, molte opere dipingendo che si veggono in quei palazzi, e fra le altre dipinse la Fiera del Poggio a Cajano, ove ritrasse il Morosini, foriere di Sua Altezza, il quale travestito vi fece un anno da saltimbanco e vi ritrasse il pievano di quel luogo: e fece due quadri esprimendovi in uno alcune lavandaje che lavano panni, e nell'altro alcuni ragazzi che giocano a cappelletto; e dipinse diversi rami che si veggono in quella galleria. Partorì la moglie (del Crespi) e il Principe Ferdinando fece da Padrino e la Gran Principessa Violante fu la comare ». Il neonato fu chiamato Ferdinando in omaggio al principe. « Fu dichiarato pittore attuale lo Spagnuolo; ma dopo essersi colà trattenuto da due anni circa, alla patria se ne tornò carico di onorificenze e di monete ».

Dalla testimonianza del figlio Luigi facilmente si conclude che le due scene di genere stessero a Firenze e che fossero dipinte subito dopo la « Fiera del Poggio » che il Marangoni (cfr. *Arte Barocca*, pag. 108) dice dipinta nel 1708. Ma in errori cronologici

che giocano a destra fornisce equilibrio alla piccola sapiente composizione. La scelta felice delle luci vespertine (così cara al Crespi) in entrambi i quadri, il quieto sbattimento luminoso sui volti e sulle cose circostanti, quando colpiti in pieno, quando solleticati da raggi radenti, portano un brivido di vita per tutto, sottolineando il valore degli oggetti immersi in un apparente abbandono. Mezzi tutti dei quali si valeva il Crespi minore che fu sì quel « gran generista » qualificato dagli storici ma anche il Crespi maggiore, quello dei « Sacramenti », della « Strage », dell'« Amore e Psiche ». Occorrerebbe anzi, a tale proposito, sfatare ancor più di quel che sia stato fatto, in ispecie dal Marangoni, la leggenda che il Crespi fosse soltanto un « causeur » della pittura, un bonario facilone, spesso frainteso dai contemporanei e dai posteri.

Non dobbiamo affidarci per identificare la migliore personalità del Crespi ai quadri da lui dipinti e cosiddetti « di genere », bensì alle sue composizioni, tra le quali quelle citate dei « Sacramenti », della « Strage », dell'« Amore e Psiche », dell'« Achille e Chirone », agli affreschi del Palazzo Pepoli di Bologna. Come giustamente fa il Marangoni partendo da queste opere potremo ritrovare il senso di una più sciolta vivacità espressiva, di una fresca e genuina bellezza, di una geniale vitalità anche in quei piccoli quadri, come questi pisani, dipinti dal Crespi in tono minore. Che si salveranno appunto in confronto della restante pittura di genere, della bamboc-

incorse spesso il Crespi L. e lo Zanotti cita la « Fiera del Poggio » dopo le due tele. Come classificarle cronologicamente? A quale dei due biografì dare ascolto? Personalmente proponendo piuttosto per il secondo.

La prima delle due tele trova forte analogia in un dipinto ad olio, quadrangolare, delle stesse dimensioni, attribuito al Crespi, di proprietà del Marchese Lavaggi di Firenze, ove sono, come in quello pisano, due lavandaje ad una fonte insieme ad un ortolano con l'asino. La tela del March. Lavaggi è ben conservata ed ove si eccettui una testa femminile molto ritoccata e falsata nell'espressione, presenta evidenti rassomiglianze con la tela pisana, ne ripete la composizione, i colori, la scelta delle luci. Possiamo credere la tela del Marchese Lavaggi replica originale dello Spagnolo che aveva l'abitudine (e l'abbiamo visto per la « Pulce ») di ripetere certi soggetti preferiti.

Ancora della prima tela deve trovarsi in qualche luogo la seconda replica giacchè ne parla il Crespi Luigi nelle « Vite » a pag. 216 dove cita: « per il Maggior Faresini di Venezia dipinse la vita miserabile di una donna di mal affare (una delle tante « Pulci ») nell'altra tre lavandaje in atto di lavar panni, con un giovane e un somaro, e questa tavola, essendo poscia passata in mano di Mons. Gasparo Negri, vescovo di Savenzo, l'ha fatta intagliare al bulino, in cui l'incisore veramente ha imitato mirabilmente il carattere del quadro ».

Sarebbe interessante ritrovare per un confronto con le tele pisana e fiorentina, la tavoletta in cipresso dipinta dallo Spagnolo o per lo meno l'incisione relativa, data la strettissima affinità del loro soggetto.

ciata dei secenteschi e dei contemporanei dello Spagnolo, per un senso più scrvegliato e meno illustrativo della rappresentazione, meno convenzionale diremo, più umano.

Nei quadri pisani dirò che i marcati tratti fisionomici della donna, la prima lavandaja vista di fronte (Tav. 1), dai gesti un po' plebei ma energici, hanno stretta parentela con quelli di analoghe creature, floridi tipi di popolane, brune e carnose, per nulla ideali ma sane protagoniste di molte scene pastorali e agresti dipinte dal nostro Bolognese. Tale tipo femminile prediletto dal Crespi corrispondeva certamente al suo istinto pittorico, chiaro-scuro e volumetrico, s'egli amava ripeterlo, inserirlo quasi sempre in opere siffatte, giovandosi forse di un'unica modella.

Sono caratteristici del Crespi l'ovaleggiare dei volumi, l'ondulare energico dei contorni delle figure, il colore ove certi rossi prediletti sulle vesti stanno a contrasto dei bianchi e il gusto sano di questi ultimi, ridenti e improvvisi (« argentini » come li ha felicemente definiti il Marangoni) sintesi e concrezioni di luce nelle zone cupe dei fondi, le ombre stese in contrasti accentuati, il paese quasi sempre boscoso sul limitare del quale si stagliano cieli nubilosi con quel gusto pittorico del crepuscolo, insito in tutta la pittura del Crespi, ove sia del paesaggio. Si notino inoltre quelle nature morte che il Bolognese non manca mai di introdurre perfino nelle opere più impegnative ^(*), fresche e rapidamente annotate ma pure così precise, analitiche quasi, in tanta libertà pittorica. Nelle tele pisane sono costituite dalla gerla colma di ortaggio che sul dorso bigio dell'asino offre ricchi grumi di colore, dalle ceste di panni posate alla brava sull'erba, insieme ad una brocca e ad un fiasco, proprio in primo piano, quasi per metterle meglio in vista.

Furono tutti questi gli indizi che confermarono in modo palese le mie supposizioni circa la paternità crespiana delle due tele.

Esse appartengono a quelle « scene di genere » tanto comuni dopo che la corrente naturalistica introdotta attraverso i fiamminghi, i Van Ostade, Jean Steen, il Teniers, dopo il '600 s'era diffusa in Italia in tante piccole rappresentazioni aneddotiche, ravvivando la vena pittorica di piccoli maestri che non furono sempre degli umoristi in fregola di narrare fatterelli giornalieri, ma seppero fare talvolta della vera arte perchè tra l'altro seppero astenersi dalle tendenze accademiche degli ultimi edonisti, avulsi dalla vita e quindi dall'arte a causa di quelle dottrine pseudo-idealistiche che tanto prevalsero nel sei e settecento. Verso queste dottrine il Crespi, nei primi suoi lavori ed un po' negli ultimi, talvolta indulse: ma seppe preservarsene a

^(*) Si vedano ad es. le numerose nature morte situate in primo piano nella « Fiera del Poggio » riprodotte nei particolari dal Marangoni (op. cit. tav. 17).

TAVOLA N. I.



Donne alla fonte.

(Foto R. Sovrintendenza Gallerie - Firenze)

TAVOLA N. 2.



Mandriane e pastori

(Foto R. Sovrintendenza Gallerie - Firenze)

tempo, nell'età matura, guardando molto al vero ⁽⁶⁾ che fu, si può dire, il campo migliore al contatto del quale la sua vena pittorica si sciolse sempre liberamente efficace. Inutile dire che tali dottrine, codificate dal Mengs, rovinarono molti ingegni d'allora ed è naturale che il Mengs stesso deprecasse ⁽⁷⁾ la pittura di genere, come quella del Crespi, antitetica alla sua comprensione.

L'influsso positivo del Bolognese, che si è rivelato più moderno e geniale di tanti suoi contemporanei, ravvivò la personalità del veneziano Longhi e arrivò perfino ad influire sul Piazzetta ⁽⁸⁾, che del Crespi conservò certi valori formali, esclusivamente riserbati a chi sapesse intelligentemente intenderli, (in tanta vacuità accademica di allora), senza pregiudizi di scuola.

La scena della prima tela si svolge presso una fonte: due brune e giovani contadine si attardano a lavare. Mentre una china sul lavatoio, volta di dorso, offre la schiena permettendo alla luce di costruire i più saldi volumi affidati ai fianchi vigorosi, alla nuca, alle spalle su cui un camice succinto aderisce, di un bel bianco luminoso, l'altra contadina volta di fronte gesticola e parla ad alta voce con un erbivendolo che a destra, al disopra dell'asino, le offre motteggiando una rapa. Per terra, fra l'erba, due ceste di panni, un fiasco e una brocca compongono una piccola natura morta, gustosissima, dove appunto il pittore ha siglato il suo estro di abile e accorto improvvisatore.

La bella e l'arsura han richiamato l'attenzione dell'ortolano che con quel gesto di galanteria rusticana dà vita a tutto il motivo. Ma non tanto la frizzante scenetta, che trova facile riscontro nei soggetti arcadici e pastorali comuni nel settecento, quanto le qualità della pittura colpiscono la nostra attenzione. In ispecie la giovane che parla con l'ortolano riassume con evidenza plastica e accenti inconfondibili la parte principale della composizione che si può dire inscritta in un triangolo formato dalle tre figure. È lì che il pittore si è effuso maggiormente equilibrando l'effetto del rosso della veste col nero del corpetto, con la luminosità delle carni accesa dal bianco del camice, con brevi notazioni chiaroscurali nel torcersi delle vesti, dei panni: e ponendo sapientemente la figura sul fondo verde bruno della muraglia si che ne risaltassero i contorni e le forme. Giocare con la luce fu una delle migliori qualità del Crespi. Si vedano la gonna, la veste, il grembiule per-

⁽⁶⁾ Cfr. CRESPI L., *op. cit.*, pagg. 217-218 dove si dice « Teneva in casa camera ottica ove ritraeva quei che stavano in via, ecc. ».

⁽⁷⁾ Cfr. V. COSTANTINI, *Il seicento e la sua pittura*, pag. 55.

⁽⁸⁾ Cfr. M. MARANGONI, *op. cit.*, pag. 111 e G. FIOCCO, C. B. Piazzetta in « *Dedalo* », 1921-22, I, pagg. 104, 108, 114, 122.

vasi da pieghe, ove si frantuma la luce, ove la pennellata agisce con franchezza sugosa e rapida. Nella seconda lavandaja china sui panni si notano le stesse qualità pittoriche. Basta che la luce colpisca quelle carni, quelle vesti; ecco che l'unità compositiva si concreta. Tali motivi son ripresi nella natura morta del fiasco, della brocca e delle ceste di panni. L'ortolano a destra, appartato, offre con minore evidenza questa intensità luminosa che invece colpisce di scorcio il dorso, i fianchi, il muso dell'asino chino all'abbeverata.

Tale modo di esprimersi muove da un concetto naturalistico per il quale appunto tanta pittura del sei e settecento si è affrancata da quelle posizioni negative derivate da falsi concetti classicisti. Quello che premeva ai pittori di una sana moralità artistica come il Crespi, era di raccogliere in brevi sintesi la vita che essi afferravano nelle immagini naturali, ma appunto per la profonda riflessione e l'intimo consenso che quelle immagini in loro suscitavano essi risultarono meno contingenti di tanti altri loro contemporanei, più unitari nello stile, più immediati nell'espressione, più vitali.

Si vide d'altra parte che spiriti acuti e raffinati, oltrechè dotti, come il Principe Ferdinando di Toscana, il Cardinale Lambertini (poi eletto Pontefice) grandi protettori e mecenati del Crespi, seppero comprendere la sua opera e prediligerla sinceramente.

La seconda tela (Tav. 2) che in confronto alla prima è molto annerita (indice questo di un difetto tecnico caratteristico nell'opera del Crespi) e meriterebbe, con l'altra, di essere restaurata, rappresenta una scena pastorale, un idillio. In siffatte scene dipinte dal Crespi notiamo sempre l'originalità della composizione e una tendenza nuova al quadro di genere, che si affranca dal realismo dei fiamminghi per una impostazione soggettiva, incline ad un sentimento poetico oltrechè pittorico, dove l'uomo viene sì effigiato nei suoi atteggiamenti più comuni, giornalieri, ma in un tono di maggiore e versatile comprensione umana, riflesso dello spirito acuto, italiano, del pittore bolognese (esaltato in special modo nei « Sacramenti ») che trae dal vero non il pettegolo fatto quotidiano da illustrare, come farà poi il veneziano Longhi, ma una ragione, uno spunto, per addivenire a quella conciliazione tra stato d'animo e spettacolo naturale. L'equilibrio viene raggiunto così dal Crespi con mezzi assolutamente pittorici.

Un gruppo di quattro fanciulli a destra gioca « a cappelletto » con delle monete: due fanciulli sono inginocchiati per terra, in primo piano, mentre gli altri due più piccoli osservano il gioco con lo sguardo brillante d'infantile cupidigia. Pei bimbi il Crespi ebbe una particolare predilezione e mai ricordo di averne visti trascurati nei suoi quadri migliori. L'infanzia

stupefatta dinanzi agli avvenimenti del mondo lo colpiva. Pittore nato egli seppe cogliere di sorpresa ogni più piccolo loro atteggiamento. In ciò fu più moderno di tanti suoi contemporanei che trattarono spesso l'infanzia come natura da museo. Non sfugga il particolare di questi bimbi e si raffronti con altri gruppi simili che troviamo spesse nelle tele crespiane ⁽⁹⁾. Su questo gruppo plasticamente condotto e rigorosamente composto il Crespi sa ritmare vigorose luci: gote paffute, mani grassocce e il tanto schietto brillare dei bianchi nelle frange delle vesti, emergono dall'oscurità del fondo.

Un giovane pastore in primo piano volge improvvisamente la testa mentre una mandriana tenta sorprenderlo facendo ai ragazzi cenno di tacere. Come vediamo il soggetto non doveva preoccupare gran che il nostro artista che non si è abbandonato così a divagazioni extra pittoriche. I vari personaggi hanno una correlazione incidentale: diremo che il pittore se n'è servito per raggrupparli secondo un preciso criterio compositivo, per ottenere certi risultati che già aveva vagheggiato in altri tentativi ⁽¹⁰⁾: ha riu-

⁽⁹⁾ Si vedano ad es. la « Famiglia del Pittore » degli Uffizi e della Pinacoteca di Bologna, la « Famiglia del Contadino » di Budapest, la stessa « Fiera del Poggio a Cajano » pubblicate dal MARANGONI, *op. cit.*, tavv. 17-18 e da H. Voss, *G. M. Crespi*, tavv. 26-27.

⁽¹⁰⁾ Giunge a proposito a suffragare la nostra attribuzione delle tele al Crespi quanto scrisse G. BOFFITO in « Archiginnasio », pag. 25, fasc. 1-3 genn.-giugno 1926, sulle acqueforti dello Spagnolo: dopo aver preso in esame le incisioni del C. e del Mattioli, relative all'edizione illustrata del « Bertoldo » il Boffito trova nel « prezioso quaderno della Comunale di Bologna altre tre stampe delle stesse dimensioni ed evidentemente della stessa mano, appartenenti cioè anch'esse al Crespi, il quale anzi nella terza ed ultima si trova segnato « Joseph de Crispia In. ». Rappresentano, le prime due, putti in atto di giocare ai dadi, l'una, a cappelletto l'altra, con le segg. terzine dichiarative (seguono le terzine). La terza acquaforte non ha leggenda esplicativa e rappresenta un pastore che, sedendo a custodia del suo gregge, che pascola nel fondo a sinistra, s'è addormentato, mentre dietro a lui una giovane ritta, chetamente, imponendo silenzio con la destra, lo sta vellicando con un filo l'erba. Se queste stampe facciano parte di una serie o siano isolate, lo ignoro ».

Come si noterà i soggetti delle incisioni hanno forte riscontro con quello della seconda tela pisana, dove appunto i ragazzi giocano « a cappelletto » e la giovane mandriana giunge di sorpresa e tenta di vellicare il mandriano (che nella tela è invece voltato verso di lei) « imponendo silenzio con la destra ». Solo che nella tela pisana il tema delle tre incisioni è ripreso con unità e raggruppato in unica scena. Dei quattro ragazzi due giocano e disputano sulle monete ch'escono sotto al cappello, gli altri due osservano il giuoco. Al gregge situato a sinistra anche nella tela pisana si aggiunge però una seconda mandriana che ripete anch'essa i tratti comuni alla tipologia femminile crespiana.

Agli Uffizi è una teletta, affine alla pisana, pure del Crespi. Ed in essa si ripete, quasi identica, la scena di questo idillio pastorale.

nito i personaggi realizzando pittoricamente, cioè secondo il proprio gusto, tutto affidato al colore, con felice accorgimento.

Sui velli di un gregge gioca la luce, il paese è boscoso, un'altra guardiana è, con una mucca, vista di scorcio; tutto questo dà un tono idillico alla scena. Ma vedremo altresì come il pittore si sia interessato di rendere vigorose le figure: essenziale quella del pastore in primo piano, dei bimbi, della prima guardiana che avanza. Quale felicità di accordi nei bianchi, nei rossi, nei gialli oro delle vesti, quali delicatezze di impasti nelle carni, temperate da un raro senso chiaroscurale nel tepido luore del crepuscolo.

Se per mezzo di un attento esame abbiamo potuto così avvicinare, giovandoci di molte affinità, le tele pisane alle opere originali del Crespi non ci resta che appurare quando questi dipinse le due tele. Probabilmente dopo il suo primo soggiorno fiorentino e prima della « Fiera del Poggio a Cajano », stando a quanto dice lo Zanotti G. P.; forse intorno al 1704 e certamente per conto del Principe Ferdinando insieme coi numerosi quadri citati dallo Zanotti e dal figlio dello stesso Crespi. Esse sono da inserirsi in quel gruppo di tele dove il Bolognese, a riprese, spiritosamente amò rappresentare idilli e scene di vita campestre (la raccolta di bozzoli, fiere rusticane, giochi d'osteria, vendemmie, ecc.). E tale posizione cronologica vien confermata anche se si tien conto stilisticamente di una maniera ancor crudetta di esprimersi, di un indugiarsi sul senso formale, sul chiaroscuro, nei tondi pisani, mentre le tele (come l'« Amore e Psiche », la « Fiera » e altre), dipinte posteriormente dal Bolognese, posseggono un più libero afflato pittorico, un maggior abbandono al colore.

Se si pensa che nella serie di tele che lo Spagnolo lavorò per il Principe Ferdinando di Toscana lo Zanotti e il Crespi Luigi elencano opere simili alle nostre è da supporre che esse siano pervenute al Palazzo mediceo di Pisa tramite il Principe che le collezionava e, dai Granduchi di Toscana (i Lorena), donate poi agli Agostiniani di San Nicola rimasero nel palazzo conventuale di questi ultimi che è attualmente occupato dall'Intendenza di Finanza.

Ma quel che più conta (e che ci interessa oltre modo) è che altri più esperto di noi dell'opera crespiana, possa, sulle nostre indicazioni aggiungere le due tele pisane alle numerose sicure e controllate opere del Bolognese.

GIORGIO CASINI

I PARTITI POLITICI ITALIANI E LA CONVENZIONE DI SETTEMBRE (1864)

Il Parlamento italiano, fin dall'inizio, ebbe la sua Destra, il suo Centro e la sua Sinistra. Queste denominazioni vennero date ai Partiti, a seconda del punto nel quale essi sedevano nell'aula di fronte al seggio presidenziale.

La Destra

La Destra fu il Partito di Cavour, ai cui ordini militava, con ammirazione e devozione, già nel 1852. Era questo il grande Partito liberale, che, dopo il famoso « connubio », provocato dallo stesso Cavour al Parlamento subalpino, riuniva « tutte le persone che, quantunque avessero potuto dissentire su questioni secondarie, consentivano però nei grandi principî di progresso e di libertà » (1).

Nel nuovo Parlamento italiano, la Destra era il Partito dei « moderati », e, pur laica e novatrice, ebbe per programma il rapido progresso delle istituzioni monarchiche, in contrapposto ai « democratiche » della Sinistra, che avevano tendenze repubblicane e anticlericali e, talora, anche antireligiose.

La Destra fu, a lungo e quasi ininterrottamente, arbitra dei destini dell'Italia, sino al marzo 1876, « per merito principalissimo », scrive il Gori, « della grande maggioranza della borghesia italiana, la quale facendo questione più di cose che di uomini, volle conservata la direzione del moto rivoluzionario alla tendenza legale, onde il Governo non cadesse nelle mani dei Garibaldini radicali o degli anticavouriani di Sinistra. Questi moderati, erano la più parte uomini dabbene, devoti sinceramente al Re liberale, e all'Italia, che avevano servito con devozione costante e taluno con sacrifici e dolori » (2).

Ma, a ben considerare, nel primo Parlamento italiano, eliminata con le elezioni la parte retriva, vi furono soprattutto uomini unitari, e perciò rivoluzionari, la maggior parte dei quali, col Cavour, voleva una rivoluzione capitanata dal Governo, mentre una minoranza, con il Garibaldi, ammetteva anche la legittimità e la convenienza di una rivoluzione extra governativa.

(1) CAVOUR: *Discorsi parlamentari*, Vol. IX, pag. 90 e seg.

(2) A. GORI: *Il Risorgimento italiano*, pag. 379.