

GLI EMBRIACI

NELLE PUBBLICHE COLLEZIONI NAPOLETANE

L'attitudine raccolta ed equilibrata delle figure, il carattere energico e plastico della forma, la verità compendiosa e sobria dei panneggi, rivelano anche in opere aderenti alla Francia l'origine italiana dell'intaglio, nel quale è sempre possibile scorgere, sia pure affievolito dalla sommarietà e dalla stanca ripetizione, l'influsso dei maestri pisani che, accanto alla maggiore scultura, non disdegnarono lavorare l'avorio, come ci dice la statuetta della «Madonna col Bambino» di Giovanni Pisano nel tesoro della Cattedrale di Pisa e come stanno a provare altri intagli, tra i quali la lamella con «Gesù crocefisso tra Maria e Giovanni» nel Museo Sacro Vaticano a Roma(1), considerato dal Rossi(2) un saggio della scultura eburnea italiana della prima metà del secolo XIV influenzata da Giovanni.

Si ripete per l'avorio la stessa cosa che per l'architettura e la scultura: una metodica rielaborazione dei modelli importati che, pur conservando nella forma e nello slancio le caratteristiche del nuovo stile, ne contempera la gracilità con una vigoria strutturale in stretta concordanza con le nostre tradizioni. Sul principio si hanno rappresentazioni di soggetto sacro o profano sotto archeggiature a trilobo come i tanti dittici e trittici degli *ateliers* parigini, intese però con maggiore realtà, cioè, con maggior senso del peso e dello sforzo anche nei bacoli e ricci di pastorale fatti per appoggiarvisi davvero; poi in questi come in ogni altro prodotto — teche per riserve eucaristiche, custodie da specchi, trittici

(1) R. KANZLER, *Gli avori del Museo sacro e profano della Biblioteca Vaticana*, cit. tav. XI, n. 2.

(2) A. ROSSI, *Recens. al detto*, in «L'Arte», VII (1894), p. 204.

sacri, ecc. — il profilo dell'arco, pur conservando il sesto acuto, quasi accenna ad una curva più larga e meno unghiata, mentre un certo riflesso dell'antica statuaria riappare nella sodezza delle forme e nella disposizione dei panneggi sobri e aderenti al corpo, così da metterne bene in mostra le linee e dare una visione di fisica bellezza di certo più vicina all'arte classica, che alle idealizzazioni del gotico con le sue figure incorporee e tutte gesto.

Ma con questo nuovo sentimento della forma, che è appunto dell'ultimo decadere del gotico, ed anche con la scelta dei soggetti, l'arte dell'intaglio in avorio in Italia si è ormai affrancata da ogni dipendenza straniera: è in condizione di creare e crea nuovi tipi di oggetti la cui originalità, come la struttura e l'intaglio, sono inconfondibilmente italiani; e per quanto non si possano riconnettere al movimento generale della Rinascita, non hanno del gotico quasi più alcun carattere(1).

È il maggior merito di quel Baldassarre di Simone Aliotto del ramo fiorentino degli Ubriachi o Embriaci, il quale, pur tra le cure di banchiere e di agente politico di Gian Galeazzo Visconti conte di Virtù, trovò modo di attivare in Venezia un'industria di intagli in osso e in avorio dalla quale dovevano uscire tra 1396 ed il 1409 modelli di suprema eleganza: il trittico famoso della Certosa di Pavia e le arche eburnee ordinate da Gian Galeazzo Visconti che passarono poi, ridotte in altra forma, nel convento della detta Certosa ed oggi si conservano in Casa Cagnola a Milano.

Più che l'avorio, è l'osso abbinato a tarsie alla « certosina » che ebbe il maggiore sviluppo nella bottega di Baldassarre e dei suoi seguaci: sono infatti un suo particolare prodotto tutte quelle cassette rettangolari, ottagonali, ecc., con storie di Paride, di Giasone, di Piramo e Tisbe..., e con le allegorie delle Virtù nei coperchi, sparse un po' in tutti i Musei e delle quali v'è qualche esemplare anche in queste collezioni.

(1) A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, IV, pp. 780-893; J. von SCHLOSSER, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, in « Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des Allerhochst. Kaiserh. », XX (1899), p. 220 segg.; E. MOLINIER, *Les ivoires*, Parigi 1896, pp. 201-210; ID. ID., *Musée Nationale du Louvre: Catalogue des ivoires*, Parigi 1896; DREW EGBERT, *North Italian Gothic Ivories* in « Art Studies », VII (1929) pp. 169-206; R. KANZLER, *Gli avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana*, cit.; R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Parigi 1924; ID. ID., *Les ivoires gothiques*, in MICHEL, *Histoire de l'art*, T. II, parte I, pp. 503-505; B. C. KREPLIN in THIEME-BECKER, *Kunstler-Lexicon*, X, Lipsia 1914; *Catalogue de la Collection Spitzer*, Parigi 1893.

Ma prima di fermarci al singolo oggetto, non sarà fuori luogo dare qualche ragguaglio sullo stesso banchiere-artista e sull'industria da lui attivata a Venezia cui parteciparono i figliuoli ed altri parenti od omonimi: un ser Andrea Ubriachi, che alla metà del Quattrocento abitava a S. Basegio (Basilio); i fratelli ser Giovanni e ser Antonio, morti tra il 1431 ed 1433 e che furono a capo di una bottega di ebanisti a San Luca; un ser Niccolò, ricordato a Venezia nel 1412; ed altri ancora elencati dallo Schlosser (1).

Dal carteggio di Baldassarre col mercante pratese suo amico Francesco Datini (2) si apprende che non soltanto di intagli in osso e di affari bancari si occupava questo poliedrico fiorentino, ma attendeva pure a smerciare perle e gioielli nell'Europa occidentale, ove viaggiava, ricercato ed onorato dalle corti, durante l'estate del 1399 e dove, sostando a Barcellona, aveva commesso a speciali maestri del genere alcune carte nautiche di quelle dette « mappamondi » che, almeno in parte, dovevano servirgli per farne un presente al re d'Aragona, a quello di Navarra ed a quello d'Inghilterra. E, trattandosi di lavori che andavano naturalmente in lungo, egli aveva partendo affidata tale bisogna all'amico, raccomandandogli reiteratamente di non farli vedere ad anima viva, neanche al re.

Tanto mistero e tanta gelosia non si potrebbero spiegare se non col fatto che l'Ubriachi avesse apportato delle variazioni alle carte già in uso, e ciò sia per nuovi dati scientifici di cui era venuto a conoscenza, magari accaparrandoseli dai navigatori, e sia per le eventuali innovazioni da lui escogitate nella fattura degli atlanti, come potrebbe esser quella dell'atlante marinaresco conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, che è scritto in catalano ed è proprio del tempo di Baldassarre, cioè, della seconda metà del sec. XIV.

Questo atlante è costituito di quattro tavole particolari e distinte, ma che, accostate l'una a l'altra, vengono a formare, senza sovrapposizioni e ripetizioni, una carta generale che è un vero

(1) Tre figli di ser Antonio, Geronimo, Domenico e Lorenzo (quest'ultimo morto nel 1483 a Firenze e sepolto in Santa Maria Novella), che nel 1433 fecero la liquidazione della bottega del padre e dello zio con l'intervento dello ambasciatore fiorentino Giuliano Davanzati. V. J. von SCHLOSSER, *op. cit.*; e P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, ivi, 1893, parte I, p. 82.

(2) G. LIVI, *Dall'archivio di Francesco Datini mercante pratese*, Firenze 1910, pp. 29-32.

mappamondo (1). Chi sa se queste carte nautiche da lui edite erano poi presentate nella loro più semplice veste di rotulo, ovvero, anche per l'eccezionale levatura dei personaggi cui erano destinate, i re d'Aragona, di Navarra, d'Inghilterra già detti, in bauletti e custodie di legno ad intarsi e rilievi d'osso, come certamente le perle ed i gioielli di cui commerciava e per i quali sembran fatte le sue deliziose cassettime.

Ma, anche senza astucci, non v'è dubbio che il dono doveva riuscire graditissimo e, forse, ben disporre l'animo dei monarchi a tutte quelle concessioni, esenzioni e privilegi, che gli permettevano di commerciare in condizioni di favore in casa altrui (2); il che, considerato con la molteplicità e la varia natura delle industrie e dei traffici cui teneva testa, meglio confermano le eccezionali attitudini di Baldassarre e ce lo fanno apparire quale effettivamente fu: uno di quei meravigliosi fiorentini detti a giusta ragione « il quinto elemento del mondo » che, all'innata versatilità ed intraprendenza, aggiungevano una dote ancora più precipua, quella di amare l'arte del loro paese e credere nella sua assoluta superiorità; fede, possente, granitica e, quel che più conta, attiva, che quasi meraviglia in uomini intenti al commercio e che sussidia della più concreta collaborazione l'industria artistica della nostra terra.

Non bisogna però credere che tale efficace propaganda non avesse altri e più duttili cultori; anzi, mai come in questo scorcio di secolo s'incontrano tanti letterati ed artisti fiorentini in giro per il mondo come, per citare qualche nome meno comune, quell'Amaretto Mannelli che, dopo molte vicende anteriori al tumulto dei Ciompi, era stato nel febbraio del 1381 condannato al bando ed alla confisca degli averi e che aveva fatto vela per la Catalogna, ove lo raggiunsero i figliuoli, tra i quali, Francesco, ardente cultore del Boccaccio, cui si deve la celebre copia del Decamerone della Laurenziana dai margini disseminati di sue arguzie e postille.

(1) G. LIVI, *ibid.*; P. FIORINI, *Le proiezioni delle carte geografiche*, Bologna, 1881, p. 675.

(2) « Per altro ti scriverò di mio spacciamento, e che camino sarà il mio, ch'è, credo, per Navarra; però che dal Re di Navarra c'è avuto giudaggi da poter andare per suo reame entrando, stando, uscendo, con ogni miei gioielli e cose, salvo e sicuri senza pagare nulla per modo sta ottimamente bene, e credo tirare verso Bordello (*Bordéaux*) e di là per mare in Ninghilterra e poi in Norlanda, dov'è il Re, il quale si apparecchia di fare gran festa XV di appresso la San Michele..... ». *Da una lettera firmata Baldassarre Ubriachi* e diretta a Simone d'Andrea Bellandi, in G. LIVI, *op. cit.*, pp. 50-51.

Divenuti ormai catalani, i Mannelli avevano rifatta all'ombra delle bande di Aragona la tela del loro destino scompigliatasi e laceratasi nel tumulto suddetto; ed alla presenza di questi fiorentini, prima in Valenza e poi in Barcellona, il Levi (1) pensa sia dovuta la fortuna del Boccaccio in Catalogna dove le opere del grande prosatore sono lette, meditate e tradotte prima che in qualsiasi altro paese e donde la conoscenza di esse si irradia in Castiglia e perfino in Francia.

Così per le arti figurative, ove nella stessa Catalogna ed in Castiglia lo Starnina aveva portata quella umanità che alita nelle pagine dei novellatori del Trecento e continuato negli episodi degli affreschi e dei *retablos* la incisiva evidenza del racconto e della raffigurazione dei tipi e dei caratteri umani peculiari all'arte boccacesca; e qui pure, per quanto un po' più tardi, sappiamo essere stato quel Dello, il principe dei cassai e dei cofanai fiorentini che, dopo aver vagato tra Firenze, Siena e Venezia, andava a cercare nel 1430 nuove fortune in Ispagna, ove i mercanti catalani si sforzavano d'imitare i loro colleghi di Firenze anche nel modo di presentare i drappi e gli zendadi al cliente: entro cofani riccamente scolpiti, con figure a rilievo, motti poetici ed imprese nobiliari.

Forse, anche Baldassarre, che abbiamo trovato a Barcellona per delle misteriose carte nautiche, avrà approfittato della generale richiesta per smerciare buona parte dei suoi cofanetti in legno intarsiato ed osso scolpito che ancora figurano nelle collezioni spagnuole; e veramente nulla di più di quelle sue cassette ottagonali col coperchio prismatico sormontato da pometto par meglio adatto a contenere sciarpe e sciamiti, il che giustificherebbe anche l'accurata rivestitura serica nell'interno del cofano, in modo che il contenuto non avesse contatto con superfici scabre o con ribave di colla.

Osserviamone qualcuna: questa, conservata nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli che, per il soggetto rappresentato, come per la finezza delle tarsie, è di certo una delle più interessanti anche per il discreto stato di conservazione, per quanto manchino il pomo terminale ed i piedi di base (2).

(1) E. LEVI, *Botteghe di canzoni della vecchia Firenze*, Aquila 1927.

(2) Fu fermato dal Dott. Ortolani all'Ufficio di Esportazione Oggetti di Arte di Napoli ed acquistato per L. 5000 il 12 maggio 1928. Sotto questa data fu immesso nelle collezioni del Museo Nazionale di Napoli con N. 144831 di Inventario.

Misura circa m. 0,30 di altezza per m. 0,33 di diametro ed ha, tanto nella parte inferiore, come nel coperchio, otto rappresentazioni in lamelle d'osso intagliate ed incassate entro riquadri lignei rivestiti dello stesso osso e con nella parte antistante tarsie a vario disegno (figg. 1, 2, 3 e 4). Un bottone di ferro che sporge tra il fogliame a fungo degli alberi sovrastanti permette di disimpegnare una serranda interna e sollevare il coperchio, che è

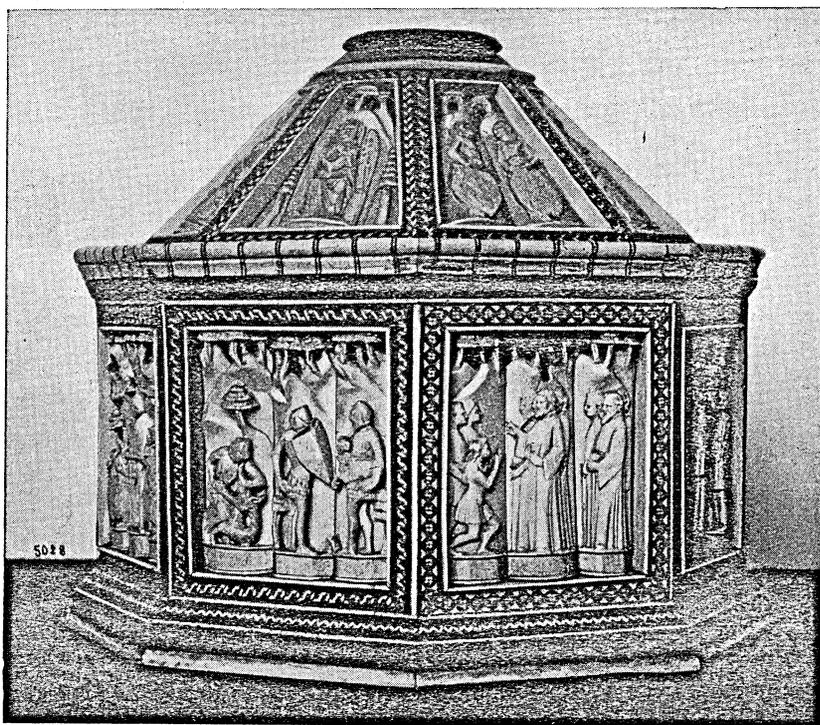


Fig. 1 — Pinacoteca del Museo Nazionale : Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Cassetta « alla certosina » col mito di Giasone (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

bordato tutto intorno da una bianca cornice d'osso con filettature nere ed è assicurato alla cassa da cerniere metalliche.

Il fondo sporgente in fuori per pochi centimetri crea un elegante zoccolo con costole e tarsie a linea spezzata e termina in basso con un'unghia di osso bianco che isola la cassetta sull'appoggio ed aggiunge l'ultima linea parallela al complesso decorativo che, per la organicità ed il geometrismo, nonchè per il modo come è sfruttata l'incurvatura di ogni lamella, sembra disegnato da un architetto più che da un artefice uso a lavorar di tarsia o ad intagliare l'osso.

E guardiamo alle scene rappresentate: prima d'ogni altra a quelle del fregio che sono, come è logico, le più interessanti. Da tre di esse, disposte l'una presso l'altra, è chiaro che si tratta del mito di Giasone, l'avventuroso figlio del re di Iolco combatte contro i buoi dalle zampe di rame, per arrivare al drago custode del vello d'oro, accosciato su una balza cavernosa della rocca, nella sommità della terza lamella (fig. 4); e, dopo che ha domato i buoi, fronteggia il drago (fig. 4) al quale, mercè il filtro datogli da Medea, può strappare i denti e seminarli nel campo conteso, di dove riesce a portar via il vello.

Ma se è facile l'interpretazione di questi episodi, non altrettanto si può dire per le altre scene che non rispondono fedelmente al mito. Un rifacimento vi è stato operato e non senza una logica speciosa e vigilante. Quasi sembra che, arricchendolo di particolari trascurati o taciuti dalle fonti e tagliando nello stesso tempo fuori tutte le atrocità della vendetta di Medea, l'intagliatore segua una nuova morale, una *humanitas* cui vuole uniformare l'interessante ma troppo crudele racconto, in modo da non farlo divergere dai concetti di giustizia e di bene che debbono sempre guidare la spada e la temerità di un eroe: le norme, insomma, d'ogni ben condotto romanzo di cavalleria, ai quali il nostro artigiano sembra aver foggiate l'animo ed anche il bulino che maneggia con efficace abilità.

Ma, per quanto l'arte e l'ingegno versatile dell'Ubrachi possano autorizzare qualsivoglia ipotesi, anche quella di una sua rabberciatura del mito, è bene qui far capo, per quel che riguarda il racconto, alle narrazioni medioevali riguardanti i miti ed i fatti di Troia: la «Storia troiana», il «Poema d'Achille», il «Troiano», ecc., e specialmente alla prima, attribuita al poeta lirico Guido delle Colonne che l'avrebbe cominciata a scrivere prima del 1272, portandola a termine nel Novembre del 1287 (1).

(1) L. COSTANS, *Les roman de Troie par Benoit de Saint-Maure*, Parigi, 1912, p. 318, n. 2; E. GORRA, *Testi inediti di Storia Troiana*, Torino 1887, p. 106; E. MONACI, *Guido delle Colonne trovatore della sua patria*, in «Rendic. Accad. Lincei», Classe di Sc. Morali e Politiche, s. V, vol. I, p. 190 e vol. V, p. 254; V. DI GIOVANNI, *Guido delle Colonne giudice di Messina e i giudici in Sicilia nel XIII e XIV sec.*, in «Rendic. Ac. Lincei», Classe di Sc. Morali e Politiche, s. V, vol. III, p. 171; F. TORRACA, *Attorno alla scuola siciliana*, in «Nuova Antologia», 1 maggio 1896; ID. ID., *Il giudice Guido delle Colonne di Messina*, in «Giorn. Dant.», V, 1897, p. 149; C. A. GARUFI, *La curia stragiudiziale di Messina a proposito di G. d. C.*, in «Rendic. Ac. Lincei», Classe Sc. Morali e Politiche, s. V, vol. IX, p. 34; P. A. CESAREO, *La patria di G. d. C.*, in «Giorn. Dant.», IX, (1901), p. 81.

L'*Historia destructionis Trojae* o *Historia trojana* di Guido ebbe la più grande diffusione nel Medioevo e faceva, come suol dirsi, testo per tutte le questioni riguardanti l'antichità mitica, il cui racconto è infiorato di considerazioni morali, descrizioni poetiche e dotte digressioni, e deve essere stata di guida anche al nostro intagliatore che ne segue passo a passo lo svolgimento.

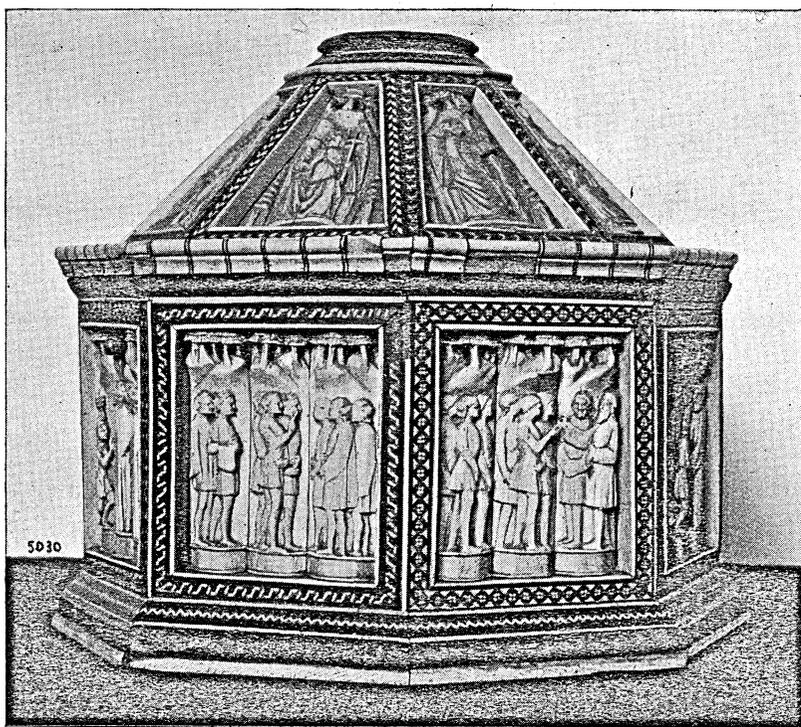


Fig. 2 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Cassetta « alla certosina » col mito di Giasone (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

Ecco infatti, nel primo riquadro della cassetta (fig. 1), quello ove sporge il bottone della serranda, l'inizio della narrazione come a pag. 157 dell'*Historia trojana Guidonis* conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli (1): « *Incipit liber primus de Peleo rege Thesalioe inducente Jasonem ut se conferat ad aureum vellus habendum* ». Peleo decide di mandare Giasone alla conquista del vello d'oro che era in potere del re Dete ed approfitta delle

(1) GUIDO DE COLUMNIS, *Historia troiana*, Argentinae 1494; R. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli, Sala Riserv., XII, F. 26 (1).

pubbliche feste che si svolgevano in Tessaglia ed alle quali partecipava « *moltitudo baronum et militum non modica* », per indurlo alla partenza. E, nella lamella di centro, in mezzo ai maggiorenti del regno, il barbuto re è rappresentato appunto nel detto atteggiamento, mentre Giasone che gli sta di fronte s'inchina reverente ed accetta di buon grado la dura prova pur di riavere il trono usurpato a suo padre.

Preparata quindi la nave Argo per giungere in Colchide ov'è il vello d'oro, Giasone induce molti compagni a seguirlo, come si vede nel riquadro immediatamente a destra (fig. 2) e come è narrato a pagina 159 *recto* della *Historia* citata: « *Multi nobiles de Thessalia, multa strenuitate perspicui, cum eodem Jasone ingrediunt in ipsam (navem)* ». Senonchè nella nostra cassetta manca il particolare della nave che è invece in molte altre, come in quella conservata nel Museo di Cluny e segnata col N. 1056 (1), per cui si passa subito al terzo episodio, nel quale i giovani, sbarcati dopo lunga navigazione nei pressi di Troia, ne sono scacciati dal messo del re Laomedonte (p. 159 *verso* e 160 *recto op. cit.*) che, puntando l'indice contro la balda schiera, le si pianta davanti per interdirlle il passo (fig. 2).

Non rimane altro da fare che imbarcarsi di nuovo e continuare la navigazione; e Giasone con i suoi compagni giungono così all'isola di Colchide della quale è re Dete e dove sono accolti con molto favore « *fronte hilari et facie leta* » da Dete stesso, che offre loro larga e munifica ospitalità. Guidone (p. 160 *verso*) ne approfitta, come v'è da aspettarselo, per aggiungere qualche particolare sulla bellezza e lo sfarzo degli ambienti: « *cameras picturis variis illustratas et appositi auri mirifico fulgore micantes* », ma l'intaglio non ci dà che la scena in cui Giasone, rendendo omaggio in ginocchio, spiega lo scopo della sua spedizione e Dete, muovendo verso di lui, gli tende le mani per sollevarlo e gli promette benvolmente aiuto (fig. 3).

Intorno sono alti dignitari e dame, tra le quali Medea, unica figlia di Dete che, appena visto l'eroe, è presa da tale amore per lui, che a stento è tenuta a freno dalla pudicizia: « *instat amor ut audeat: propter ignominiam pudor vetat* » (*op. cit.*, p. 160); e, chiamata a partecipare ad una riunione di corte, s'intrattiene a lungo con lui, come si vede nella lamella del riquadro che segue (fig. 3) e lo scongiura a non più insistere nel suo proposito

(1) Fotografie Alinari N. 25355 e 25356.

di conquistare il vello, impresa troppo ardua e pericolosa. Ma Giasone non si lascia convincere dalle sue insistenze, ed ella, dopo essersi fatto promettere che le obbedirà in tutto, gli dichiara che, ove la prenda in moglie, la porti con sè nella sua patria e le sia fedele, farà in modo che si annullino tutti i pericoli e che riesca allo scopo. Giasone s'impegna anche in ciò ed ella, accomiatandosi, gli dà convegno nella sua camera.

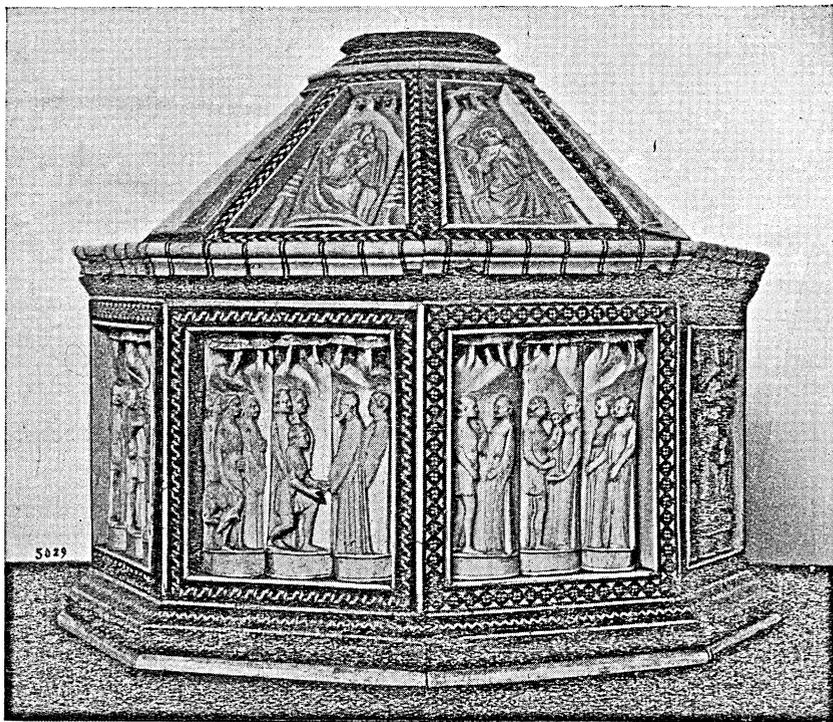


Fig. 3 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Cassetta «alla certosina» col mito di Giasone (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

Sopraggiunta la notte, mentre tutti dormono nella reggia, Medea fa chiamare Giasone per una vecchia fantesca; venuto questi in camera e chiuse le porte: «*quandam imaginem auream consecratam in nomine summi Jovis ut gentilium erat mos Medea eduxit, et ea ostentata Jasoni in multo lumine ardentium cereorum*» (op. cit., p. 163 verso), gli dice: «*Peto a te Jason sub hanc imaginem summi Jovis sacramentum mihi fidele proestari...*». Giasone giura ed ella gli si abbandona apprestandosi al talamo. Ma, svegliatisi la mattina dopo, si affretta a dargli incantamenti

per farlo vincere l'immane prova e « *primis tradidit ei imaginem quandam argenteam quam dixit esse per incantationem* », come è espresso nella lamella centrale dello stesso riquadro dell'incontro (fig. 3), e gli dice di portarla con sè contro ogni incantesimo; poi lo fa ungere con un unguento che lo preservi dalle fiamme sprigionate dei tori che deve aggiogare; gli dà un anello contro i veleni e, infine, gli porge un liquore miracoloso contenuto in una fiala che dovrà servirgli per ammansire i tori.

Di tutto questo corredo immunizzante non v'è però intagliato che un capo: il simulacro argenteo; e ciò si spiega per il poco spazio a disposizione, come altre ragioni giustificano l'omissione della notte d'amore, sulla quale neppure Guidone si dilunga. Ma, malgrado l'angustia dello spazio, l'intagliatore non sa fare a meno di dedicare tutta una lastra alle due ancelle che assistono ai donativi (fig. 3), indottovi forse, più che da una vera e propria necessità del racconto, dal bisogno di equilibrare quei suoi allineamenti di figure ai quali tiene oltremodo; mentre che avrebbe potuto riserbare almeno una lastrina al Giove del giuramento quale l'ha immaginato Guidone, in un gran lume di ceri ardenti, come un santo cristiano esposto alla devozione dei fedeli.

Il resto del racconto l'abbiamo già visto (fig. 4): Giasone, unto dal magico unguento, va contro i tori che lanciano fiamme e li aggioga (*op. cit.*, p. 165); quindi, affronta il drago che vomita veleno e, abbagliatolo con lo scintillio dello anello « *cuius fulgore stupefactus drago cessavit flammam emittere* » (*op. cit.*, p. 115 verso), gli dà addosso con la spada (fig. 4), finchè uccisolo, gli strappa i denti (fig. 1) « *a cuius faucibus erubris dentibus* » (*op. cit.*, p. 166), e li semina (fig. 1) nel campo arato dai buoi, di dove nasceranno i guerrieri, contro i quali deve ancora combattere per la conquista del vello.

Ma Giasone li vince con l'astuzia, gettando in mezzo a loro delle pietre che li aizzano e li fanno azzuffare, così che si sterminano fra loro. Rimasto per tal modo padrone del campo, può portar via l'ambito vello, come è chiaramente espresso nell'ultima lamella del fregio, ove si vede Giasone, coperto il capo di elmo e di celata, che muove i passi al ritorno, reggendo tra le braccia un ariete (fig. 1).

Dagli episodi svolti nei riquadri e dall'ordine di successione che è precisamente quello seguito da Guido delle Colonne, non v'è dubbio che proprio da questo attinga il nostro intagliatore. Con ciò non si vuol dire che abbia ignorato altre opere del genere, soprattutto, il poema di Benoit de Sainte Maure intitolato

Le roman de Troie, dal quale, secondo il Costans (1) l'*Historia trojana* deriva; ma il fatto di attenersi a questa, quando tutta la vallata padana risuonava di epiche gesta cantate in lingua dell'*oc* e dell'*oil*, va particolarmente sottolineato, tanto più che proprio nel Veneto e, precisamente, nella Marca Trevigiana, antonomasticamente detta la Marca Amorosa o Gioiosa, questi *cantatores* avevano lasciato di sè più durevole traccia.

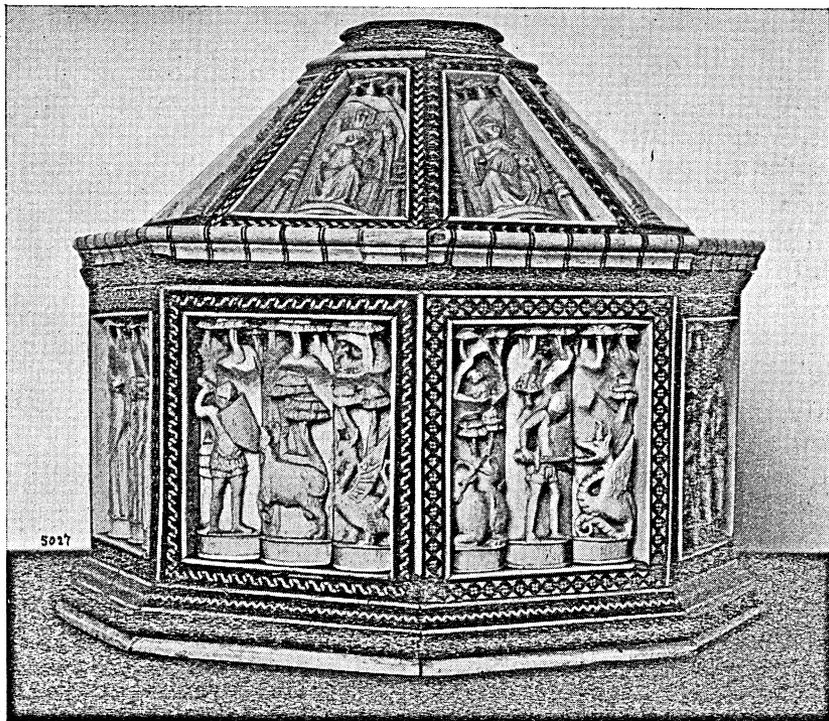


Fig. 4 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Cassetta «alla certosina» col mito di Giasone (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

Qui infatti ebbe origine tutta quella letteratura epica di forma mista con fondo idiomatice francese, ma adattato e sempre più riaccostato al parlare della regione, in cui tutto il complesso di racconti cavallereschi, perdendo poco a poco l'originale dettato, finì col diventare patrimonio italiano ed assumere forme e modi del dialetto veneto, così che ne venne fuori una specie di gergo

(1) L. COSTANS, *op. cit.*, p. 318.

proprio del genere amatorio (1), mentre si cercava nella regione padana il germe dell'epopea cavalleresca che nel sec. XIV diede per maggior frutto il poema su Attila del Casola, ove raccolgonsi in lingua francese le favole italiane sul « Flagello di Dio » (2) e che doveva rifiorire più tardi, ma con sembianze del tutto italiane, nello « Orlando innamorato » del Boiardo.

Per l'avorio che pure attingeva a queste fonti e doveva rispondere ad altrettante esigenze cortigiane v'è, si può dire, una fioritura ancora più precoce. La stessa scelta dei soggetti, « Giasone », « Piramo e Tisbe », il « Giudizio di Paride », ecc., tolti dall'antica mitologia, basterebbe a documentarne l'italianità, tanto più chiara, in quanto in Francia si continuava ad intagliare le storie della « Castellana di Vergi », di « Tristano e Isotta », di « Perceval », ecc.

È vero che la produzione italiana non è limitata a questi soli soggetti e che non sono infrequenti intagli della « Mattabruna », di « Manekine », ecc., ma non bisogna dimenticare che questa propensione per il classicismo così chiara tra i nostri intagliatori non è dovuta soltanto all'interesse destato dai soggetti, ma trova la più ampia ragione nell'indirizzo umanistico dato dal Petrarca e dal Boccaccio alla cultura italiana che, ritornando agli antichi scrittori, si affranca da ogni dipendenza straniera e restituisce all'Italia la sua missione conservatrice. Ritornare alle fonti voleva dire uscire dalle tenebre del Medioevo, affrancare la mente da molte preoccupazioni nelle quali da secoli erano inceppati l'intelletto ed il volere; significava in una parola, cangiare l'ascetismo nell'umanesimo e liberarsi dalla servitù dogmatica per vedere la natura com'è ed avviare il mondo sul sentiero della moderna scienza.

Con ciò non si pretende scorgere aurore luministiche al volgere del sec. XIV, nè si vuol sostenere che l'intagliatore in avorio o in osso, fosse pure Baldassarre Ubriachi, avesse più di ogni altro inteso quale doveva essere l'orientamento proficuo della cultura italiana; si rileva e null'altro questa evidente propensione, resa ancora più chiara dall'abbinamento molte volte ripetuto in queste cassetine delle allegorie delle virtù (figg. 1, 2, 3 e 4).

(1) A. GASPARY, *Storia della letteratura italiana*, Torino 1887, I, p. 96; G. PARIS, *La littérature française au moyen âge*, Parigi 1890, p. 51; P. RAINA, *Nuovi frammenti franco italiani*, in « Zeitschrift f. roman. Philolog. », XI, p. 158.

(2) A. D'ANCONA, *La leggenda d'Attila*, in « Poemetti popolari italiani », Bologna 1889.

Sedute in trono, con le ali dischiuse, le sette figure col calice, la spada o la croce, non sono precisamente quelle della « Psicomachia » di Prudenzio o del *De officiis* di Cicerone; la concezione teologica vi è ancora viva, malgrado che Giotto nei chiaroscuri di Padova le abbia già liberate da ogni convenzione per dar loro una realtà umana; ma l'intagliatore che mostra d'ignorarle non è però tanto preso dalla sua scolastica da non trovar modo di ritornare al paganesimo delle rappresentazioni sottostanti: ecco infatti i due genietti alati e reggenti clipei che non si sa che cosa abbiano a vedere con le Virtù del Trivio e del Quadrivio, alle quali li troviamo interpolati (fig. 1).

Nè è a credere che stiano lì soltanto per riempire uno specchio vuoto, in quanto occupano, nell'ordine già notato per il racconto di Giasone, il primo specchio del coperchio, quello sovrastante il bottone d'apertura. Tanta evidenza doveva pure avere il suo perchè, nè è difficile scoprirlo, sol che si consideri la destinazione nuziale di queste cassette ed il significato delle due figurine: i due putti che, se non hanno nulla a vedere con Amore e Psiche o col mito dei Dioscuri, ripetono nel sorriso dei loro corpi in boccio tutte le grazie di un mondo che guarda con occhio di realtà al mito che è poesia e non alle astrazioni ed a sofismi della Tomistica in auge nei chioschi e nell'aulica cultura.

Ma come per la preferenza accordata ai soggetti mitologici, così per questi due putti non crederemo di aver scorto motivi preludenti la Rinascita, anzi li consideremo come la cosa più comune usata qui come altrove per un perchè utilitario, non per creare anacronistiche antitesi. Facendo parte queste cassetine del corredo nuziale ed essendo destinate a contenere gioielli, zendadi, ed altre leggiadrie della sposa, si usava fregarle delle imprese nobiliari (1) delle due famiglie, come presso a poco si fa adesso sulle « bomboniere » da nozze.

Si sceglieva, com'è naturale, il posto più adatto, cioè, quello meglio in vista, come, ad esempio, è lo specchio della nostra cassetina, e in scudi o in sagome intagliate si dipingevano a colori ed oro le armi delle due famiglie. I due clipei retti dai putti (fig. 1) servivano dunque per tali pitture, scopo, come si vede, abbastanza utilitario e tale da escludere ogni intenzionale conflitto del mondo classico con la filosofia del Medioevo.

Trovandoci a parlare di colore, sarà opportuno ricordare che questi intagli, come del resto la maggior parte degli avori me-

(1) E. MOLINIER, *Les ivoires* cit., pp. 206-207.

dioevali, erano anch'essi ravvivati dal colore e dall'oro; ma molti, per i troppo frequenti lavaggi, hanno perduto ogni traccia di tale policromia. In genere, nella parte superiore delle lastrine, tra gli ombrelli degli alberi colorati in verde o i profili merlati di mura o torri, era dipinto un bel fondo azzurro, mentre numerosi ornati d'oro campivano le vesti dei personaggi (1). In questo complesso di bianco caldo, di azzurro e d'oro, reso più vario dalle multiformi e variocolorate tarsie, potevano bene ambientarsi le tinte degli stemmi gentilizi, che sarebbero rimasti altrimenti un po' estranei in tanto nitore.

Per le tarsie erano poi impiegati legni ed ossi tenuti a bagno in materie coloranti e disposti assieme secondo una tecnica molto usata nel Medioevo. La sua denominazione alla « certosina » non è dovuta ad alcuna esclusività, in quanto anche artisti laici, musulmani per di più, eseguivano tal genere di lavoro, ma perchè i certosini l'avevano sempre tenuta in auge, impiegandola nella decorazione degli interni e negli stalli dei cori. Così nell'Italia Centrale, nel coro e nel leggio del Duomo di Orvieto e nel coro del Duomo di Siena, e così altrove, a Venezia ed a Torcello (2), ove, fin dagli inizi del sec. XIV si hanno intarsiatori; e sono tante le affinità stilistiche e tecniche con quelli di Toscana, che è difficilissimo distinguerne i prodotti.

E ritorniamo agli intagli che hanno qui maggiore interesse. Lo Schlosser (3) che segnala ben 140 tra cofani, scrigni, pettini ed altri oggetti di questa fattura, tenendo conto di ogni particolare, sia per i soggetti rappresentati che per la qualità dell'intaglio e anche per il disegno ed il colore delle tarsie, crede di poterli dividere in quattro gruppi distinti ed assegna al primo tutti quegli oggetti, una cinquantina, che hanno affinità stilistiche con le arche di Casa Cagnola ormai concordemente attribuite a Baldassarre Ubriachi (4) e che, prescindendo per le cassetine dalla forma ma-

(1) E. MOLINIER, *ibid.*, p. 206.

(2) E. MOLINIER, *ibid.*, p. 205; R. ERCULEI, *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma*, ivi, 1885.

(3) J. von SCHLOSSER, *op. cit.*,

(4) SANT'AMBROGIO, in alcuni studi pubblicati nell'« Archivio Storico Lombardo » (IV, 1895, p. 417 segg.); nel « Politecnico » (1896, fasc. I); nell'« Archivio Storico dell'Arte » (1896, p. 25 segg. e p. 288 segg.); e in « Arte e Storia » (1897, N. 1), ha sollecitata l'attenzione degli studiosi su tutto un gruppo importantissimo di intagli in osso, per dimostrare che il grande trittico un tempo sull'altare maggiore della Certosa di Pavia, i due cofani in possesso del nobile G. B. Cagnola a Milano, il cosiddetto altare di Poissy al Louvre, e i due trittici del Museo Nazionale di Firenze e di Berlino, sono lavori di Baldassarre

teriale e dalle dimensioni, svolgono nei fregi figurati una narrazione mitica, sacra o romanzesca, senza lasciarvi lacune o interpolandovi cose riguardanti altri racconti.

Per tutti gli oggetti di questo nucleo che sono da ogni punto di vista, anche per la vivace policromia degli intarsi, i più scelti, egli scorge, se non la stessa mano di Baldassarre, certamente quella dei suoi più immediati collaboratori, in quanto anche per il numero tutt'altro che esiguo di questi intagli, come per un certo senso meccanico della fattura che ne accentua il carattere industriale, è da escludere che possano essere stati eseguiti da una sola persona.

Attribuisce poi al secondo gruppo tutti quegli oggetti che non serbano nella decorazione istoriata tale ordine logico, ma che raccolgono invece scene slegate ed anche singole figure di vari racconti, in modo che riesce arduo intendere a quale di essi partitamente si riferiscano. Una tale confusione è un chiaro indice di decadenza, in quanto vengono adoperati intagli già lavorati in un tempo anteriore, senza però tener conto di quello che rappresentano. Ma, ormai, non si bada che a campire gli spazi, ed a tale mera finalità s'impiegano senza discernimento eroi mitologici e personaggi tratti da romanzi, in una ibrida mescolanza che mal depone della cultura dei loro intagliatori.

A meglio differenziarli lo Schlosser sottolinea una particolarità che ricorre di frequente nei cofanetti e nelle cassettime: mentre quelle assegnate al primo gruppo hanno negli spigoli torrette con coronamenti merlati o anche piloni di struttura medioevale, le altre si fregiano invece di pilastri cannellati con capitelli corinzi che meglio ne confermano l'ispirazione classica. Anche le fogge del vestire ed il modo come sono resi i panneggi riflettono il mondo antico, per quanto lo stile rimanga quello che è, se non diventa ancora più scadente, cosa spiegabilissima in una bottega di artigiani che ripete all'infinito motivi e forme tradizionali.

Pertanto è materialmente impossibile assegnare questi intagli agli artefici del primo gruppo: e lo Schlosser vi ravvisa infatti l'attività di una bottega che, pur ispirandosi ai modelli ed alla tecnica di Baldassarre, si esaurisce nel ripeterli sempre più meccanicamente e senza spirito, e viene sopraffatta dalle nuove correnti del gusto.

Ubriachi. Alle lettere citate dal Sant'Ambrogio ne vanno aggiunte altre quattro successive scritte da Baldassarre tra il 16 novembre 1399 ed il 4 febbraio 1400 e riguardanti il figliuolo Benedetto « lodatissimo in acconciar vetri da mosaico ». Esse sono appunto datate da Pavia (v. G. LIVI, *op. cit.*, pp. 25-32).

Il terzo gruppo ci riguarda meno, in quanto elenca pochi pezzi del Museo di Berlino, della Collezione Carrand a Firenze, e dell'antica Collezione Spitzer che lo Schlosser crede dovuti ad imitatori dei primi decenni del sec. XIX, quando si era ridestato l'amore per la così detta arte romanza, nonchè per i suoi chiarolunari menestrelli, dame e cavalieri; ma nel quarto, che annovera ancora altri cofanetti e pettini di fattura molto più rozza e goffa, egli crede di ravvisare il prodotto di una bottega esistente nel sec. XV nell'Italia Settentrionale che potrebbe avere qualche relazione con un'altra cassetta, anch'essa nelle collezioni napoletane e della quale ci occuperemo dopo.

Accettate, sia pure con riserva, le suddivisioni dello Schlosser che ha il torto di credere non altro che veneziani la maggior parte di questi intagli, ma che non trascura di stabilir' confronti con le sole opere certe degli Ubriachi, gli intagli di Pavia, vediamo a quale dei quattro gruppi è possibile stilisticamente ascrivere la nostra cassetta che segue, come abbiamo avuto modo di notare, per filo e per segno, il racconto del mito di Giasone, senza interpolarvi cose estranee. Al primo, senza dubbio, anche per la fattura degli intagli che è molto accurata, se pure non raggiunge la finezza delle arche viscontee nè presenta, come, ad esempio la cassetta con scene di cavalleria nel Museo Civico di Bologna, le torri merlate agli angoli, considerate dallo Schlosser come uno dei caratteri differenziali tra il primo ed il secondo gruppo.

Alcune scene, come quelle dell'eroe che affronta i tori ed il drago (figg. 1 e 4), sono di una vigoria e di un'efficacia veramente degna dell'epoca che prelude la Rinascita; altre invece appaiono permeate di goticismo, per quanto non prive di una certa solidità formale la cui italianità è anche confermata dalle vesti fluenti che ricordano l'Orcagna e da certi particolari aspetti delle raffigurazioni allegoriche che sembrano derivare dalla prima porta in bronzo del Battistero di Firenze. Più che una differenza di tempo, esse rivelano una differenza di mano, spiegabilissima in quanto anche questa cassetta è, come tutte le altre, un prodotto di bottega, ove poteva capitare tra altre mediocri una serie di lamelle lavorate dallo stesso Baldassarre.

Qualche confronto con la già citata cassetta del Museo di Cluny (1) o con quella nel tesoro della Cattedrale di Pistoia, o con l'altra nella Collegiata di Santa Maria Maggiore a Laurino (2) con-

(1) A. VENTURI, *op. cit.*, IV, pp. 890-893.

(2) A. VENTURI, *ibid.*, figg. 745-746.

ferma le stesse differenze, del resto frequentissime e logicamente non limitate alle sole rappresentazioni di Giasone: così, nella cassetta col «Giudizio di Paride» al Louvre (1), o in quella con «Piramo e Tisbe» nel Museo Civico di Bologna (2), che ha tanta affinità con la nostra oltre che per la qualità degli intagli, per le sette Virtù nel coperchio e per i due amorini interpolati; per la fluidità dei vestiti che cadono in largo camice o modellano il corpo senza delimitazioni marginali al collo ed alle braccia, e per la finezza delle tarsie a nastri e a dadi di vivaci e deliziosi colori.

Ricercare tra questi intagli la singola lamella o tutta una serie eventualmente intagliata da Baldassarre è opera se non inutile, per lo meno inconclusiva; interessa invece determinarne meglio la data che, per la nostra cassetta, non può non concordare con le altre citate ed esser portata oltre la fine del séc. XIV, e ciò per le considerazioni già fatte e, soprattutto, per il senso ancora gotico delle rappresentazioni, anche se sussidiate quà e là da una sostenutezza di forme che prelude la Rinascita.

*
**

La stessa fattura e, quindi, la stessa epoca, rivelano le due lamelle di osso con «Figure muliebri e cani», una delle quali frammentaria, conservate nella Pinacoteca del Museo Nazionale e che dovevano far parte di un'altra cassetta «alla certosina» della quale s'ignora la fine. Provengono, come altri intagli già visti, dall'antico Museo Veliterno o *Museum Borgianum*, nel cui inventario (3) erano elencati quali «avori spettanti alla leggenda di S. Oliva», voce non del tutto errata, per quanto potrebbe trattarsi anche di altra cosa.

Nella prima lamella (alt. m. 0,108 per largh. m. 0,048) (fig. 5), che è anche in condizioni migliori di conservazione, è rappresentata una regina, quasi seduta in mezzo al letto, che affissa gli occhi lontano e intreccia con occhi di disperazione le dita, mentre

(1) R. KOEHLIN, in MICHEL *cit.*, t. II, parte I, p. 504.

(2) Fotografia A. Stanzani, Museo Civico, Bologna.

(3) In *Documenti inediti perservire alla storia dei Musei d'Italia* pubbl. a cura del Ministero della P. I., Firenze, Roma, 1878, I, p. 321. Le lamelle sono segnate coi N. 10887 e 10894 dell'Inv. Gen. del Museo Nazionale. Il Museo Vaticano dopo la morte del Card. Stefano Borgia (1804), passò nelle mani del nipote Camillo Borgia il quale lo vendette nel 1815 a Ferdinando I di Borbone re di Napoli.

un'altra donna, vestita alla foggia provenzale, col velo sul capo ed il soggolo, le sta in piedi di fronte e mostra col braccio teso una cagna che allatta i cuccioli accosciata a terra.



Fig. 5 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Lamella con figure muliebri e cani (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

Nella seconda (alt. m. 0,090 per largh. m. 0,025) (fig. 6) mancante della parte superiore, ove forse erano degli alberi fungosi come quelli della cassetta di Giasone, le due donne, al fianco l'una dell'altra, sono in atto di andare; quella in primo piano, col velo sulla testa ed il soggolo, porta in braccio quattro cuccioli e cammina con ostentato sussego, mentre l'altra, priva di corona e con gli occhi chiusi, va come un'automa, immersa in un profondo dolore.

L'espressione dei visi, le labbra serrate, la sostenutezza dell'atteggiamento, non lascian dubbio su quello che cova il loro silenzio; sarà il dramma della regina Oliva, vittima dell'amore del padre e dell'odio della suocera, dalla quale *Historia* deriva anche una sacra rappresentazione(1); o l'altro di « Manekine » narrato in polisillabi da Filippo di Beaumonoir(2), ovvero quello di tutte le altre derivazioni

più o meno variate: *l'Istoria regis Franchorum et filie in qua*

(1) L'originale più antico dell'*Historia* è di 119 ottave e si trova a Firenze, nella Biblioteca Paladina (D'ANCONA, *Due farse del sec. XVI*, Bologna, 1882, pp. 161-165). Per la *Rappresentazione di S. Oliva* pubblicata dal D'ANCONA in « *Sacre rappresentazioni* », Firenze, 1872, III, p. 250, non si conosce un'edizione anteriore a quella del 1568, che è poi una ristampa.

(2) H. SUCHIER, *Oeuvres poetiques de Philippe de Remi sire de Beaumonoir*, Parigi 1884, t. I, pp. 3-263.

adultarium comitere voluit(1), o l'*Historia del rey de Hungria*(2), ecc., fino a *La Penta Manomozza del Basile*(3), non è facile dire; ma più che il nome, interessa l'umanità e la potenza di queste figurine che, malgrado le loro minuscole proporzioni, giganteggiano ai nostri occhi, non per l'angoscia del racconto, ma per le peculiari qualità dello stile che, specie nella seconda lamella, rivela tutta l'efficacia e la sensibilità di mano di un maestro.

Un riscontro, per quanto lontano, si può trovare nel riquadro destro della cassetta «alla certosina» N. 1057 conservata al Museo di Cluny(4), ove sono rappresentate, nella seconda lamella a destra, due donne col capo coperto ed il soggolo, una delle quali reggente una gerla con dentro degli uccelli, affiancate e nell'atto di muovere verso un personaggio con barba e capelli lunghi che pare stupirsi di quella nidata. Ma l'incerta espressione dei visi, la fiacchezza del disegno nonché la grossolana proporzione degli arti rivelano chiaramente la differenza di mano cui manca la efficacia incisiva del maestro delle nostre lastre.



Fig. 6—Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Lamella con figure muliebri e cani (fot. del Gabinetto fotogr. del Museo).

*
**

Una particolare vigloria di taglio messa a servizio di una resa, vorremmo dire, impressionistica, differenza fra i collaboratori più vicini a Baldassarre l'autore della lamella con «Due frati» (altezza

(1) Parigi, ms. lat. 8701, f. 142, scritto nel 1370.

(2) Racconto catalano della fine del XIV secolo pubblicato dal BOFARULL, *Documentos literarios en antigua lengua catalana*, Barcellona 1857, p. 53.

(3) G. B. BASILE, *Cunto de li cunti*, giornata I, tratt. 9.

(4) Fotografia Alinari N. 25358.

m. 0,120 per largh. 0,043) (fig. 7), anch'essa proveniente dall'antico Museo Veliterno ed ora nella Pinacoteca del Museo Nazionale (1).



Fig. 7 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci della fine del XIV sec.: Lamella con due frati (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

L'uno al fianco dell'altro, insaccati nei loro pesanti sai, i due monaci sostano presso una torre merlata ed affissan gli occhi lontano, socchiudendo con un gesto pieno di naturalezza le palpebre. Per veder meglio, quello di sinistra obliqua un po' il corpo bilanciandolo sul piede destro che l'intagliatore, fedele osservante della statica, sposta in fuori, non preoccupandosi di uscire dalla base. La caduta a strapiombo della manica larga e pannosa sottolinea l'atteggiamento, mentre l'angolo formato dall'altro braccio dissimula l'accentuata inclinazione del torace.

Il taglio a ruota dei capelli, la barba cimabuesca, la mano che indica la ferita nel costato, il grosso cordone pendente lungo la tonaca, suggeriscono subito un nome, quello di Francesco d'Assisi che «per l'asprezza della penitenza e continuo piagnere era diventato quasi cieco e poco vedea lume» (2). Il compagno dai lunghi capelli spartiti nel mezzo e munito di un pesante bastone non è certo Bernardo o «frate Leone», coi quali il Santo preferiva peregrinare; lo conferma anche la foggia della tonaca mantellata e lunga come quella dei benedettini, nonchè il libro,

la regola dell'Ordine, che egli porta nella destra allo stesso modo di Francesco.

(1) È segnata col N. 10893 dell'Inv. Gen. del Museo Naz. v. n. 25.

(2) Capo III dei *Fioretti*, ed anche Capo XIX.

Potrebbe invece essere S. Benedetto, istitutore della vita monastica in Occidente, e l'abbinamento dei due santi nella stessa lamella non deve sembrare occasionale, tanto più che intercorrono circa sette secoli tra la morte del fondatore di Montecassino e quella del Serafico di Assisi (1). Ma l'intagliatore che li ha rappresentati peregrinanti assieme non si è preoccupato con molta probabilità di questo conteggio; ha fatto di meglio, ha letto Dante, ove ha trovati, al Canto XXXII del Paradiso, verso 35:

« Francesco, Benedetto ed Agostino »

seduti allo stesso scranno sotto il Battista, mentre più avanti, al verso 32 del Canto XXII, aveva sentito S. Benedetto parlare de

«la carità che tra noi arde »,

quella stessa che tutta infiammò l'anima del figlio di Pietro Bernardone.

Gli è sembrato quindi più che logico abbinare le due fiamme in una luce, facendo opera di alta ispirazione e dandoci un chiaro documento della sua cultura. Qualche trascuratezza, come la gamba sinistra di Francesco rimasta incompiuta e molte sommarietà nella resa dei capelli e della barba, non possono sminuirne il favorevole giudizio, tanto più che egli null'altro si proponeva, se non di fare un lavoro commerciale condotto con rapidità e senza inutili particolari; la mano stessa, appesantita dalla durezza della materia che lavora, gli fa preferire i bulini più larghi, per cui sfrutta al massimo grado i piani di abbozzo, triangolando nasi e pomelli, o incavando solchi nella massa dei capelli e della barba, per ricavarne ciocche con spessore di pieghe e aspetti fioccosi di saggina.

Ma la vigorosa incisività dei suoi segni è tanta parte del suo stile che quasi non è possibile astrarla dalla stessa potenza del rilievo; questa durezza qualche volta violenta è il suo carattere: egli è senza dubbio il più vigoroso, se pure alquanto rustico, intagliatore della bottega di Baldassarre, quello che oppone alla

(1) S. Benedetto nacque in Norcia circa il 480; fondò l'Ordine Benedettino circa il 528; morì nel 543. Francesco, cioè, Giovanni di Pietro Bernardone dei Moriconi, detto Francesco per la sua grande conoscenza della lingua francese, nacque in Assisi nel 1182; costituì l'Ordine dei Frati Minori nel 1208; morì nel 1226.

durezza dell'osso il ferro più pesante e sgrossa, sbozza, modella, vincendo la materia, senza però snaturarla. Questo limite imposto alle proprie possibilità o, meglio, il fatto di conformare la resa alla compagine della prima, potrebbe anche rivelarci una nuova intuizione, quella che vedremo affermata più tardi nella saldezza massiva dei bassorilievi nella porta di San Petronio a Bologna e che informerà tutta l'arte italiana della Rinascita. Ma, in mancanza di una più larga documentazione, non terremo conto di questo particolare aspetto della sua tecnica per limitarci a considerarlo anche il più personale, oltre che il più vigoroso collaboratore dell'Ubriachi.

In quanto alla nazionalità, non è necessario spendervi troppe parole: i santi prescelti ed il loro abbinamento, malgrado i molti secoli che li dividono, potrebbero essere già una prova della sua italianità confermata anche dall'alto riferimento culturale che informa la sua opera; un'altra e più sicura è in ogni confronto con la produzione eburnea oltramontana, ove è agevole trovare tutte le finezze e le eleganze del gotico, ma non tanta forza d'arte, tanta potenza d'espressione, che è inconfondibilmente della nostra terra.

*
**



Fig. 8 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci degli inizi del XV secolo: Lamella con « S. Paolo » (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

Dedotto da modelli arnolfiani, oltre che per l'insieme della figura, per la caduta arcuata dei panneggi che ricordano il S. Pietro nel ciborio della Basilica di S. Paolo fuori le Mura a Roma e per alcuni dettagli del viso, la fronte calva con folti ciuffi di capelli alle tempie che sembrano esemplati sul S. Paolo nello stesso ciborio, è il « S. Paolo » della lamella N. 10889 (alt. m. 0,135 per

largh. m. 0,043) (fig. 8), conservata nella Pinacoteca del Museo Nazionale e che proviene del pari da Velletri (1).

Il rilievo, specie nel viso, è purtroppo ottuso dai continui toccamenti, nè lascia scorgere vigoria di segni e particolarità di mano; a giudicare dalla struttura abbastanza costruita della testa e dalle profonde incisioni nei panneggi e nella barba, sembrerebbe un pedissequo seguace dell'intagliatore di « S. Francesco e S. Benedetto », senza però alcuna vigoria e spigliatezza di modellato; il suo S. Paolo, flaccido come il manto dalle pieghe arcuate, non ha la forza di reggere il pesante spadone che ha nella destra e spinge avanti il torace non per dar vigore al braccio, ma per trovargli un punto d'appoggio tra lo stomaco e la mammella.

Tanta fiacchezza non sminuisce però il senso monumentale e la composta dignità della figura, sole vestigia che meglio riflettono l'arte di Arnolfo; ed è questo accostamento, anche se mal secondato dalla resa, che gli conferisce il maggiore rilievo e dà un'ulteriore conferma degli orientamenti della bottega di Baldassarre, italianissimi, come risulta anche qui, e diretti a finalità di arte. Altrove, negli avori d'olt'alpe, la saldezza e l'eleganza dell'intaglio sono quasi sempre asserviti a grame leziosità di forme, il cui goticismo non tiene conto molte volte nemmeno del soggetto e del personaggio rappresentato.

Si hanno così goffe e indignitose figure che apparirebbero fuori posto anche per soggetti profani, interpolati in scene del più delicato misticismo, come, per citare un esempio, il S. Paolo che precede il funebre corteo nel trittico della « Morte della Vergine » nella Collezione Martin le Roy a Parigi (2) e che, nel varcare la soglia del sepolcro nel registro inferiore dello sportello di destra, si volge improvvisamente addietro, brandendo lo spadone, quasi volesse assalire Giovanni che lo segue con la palma data dall'angiolo a Maria per tener lontani gli spiriti infernali. Non ci sembra il caso di aggiungere che nessun collaboratore di Baldassarre e, tanto meno l'autore della nostra lastrina, avrebbe mai potuto concepire S. Paolo nel bellicoso atteggiamento di Orlando o Rinaldo.

*
**

Queste differenziazioni se appaiono, come speriamo, chiare, sono forse il solo risultato che avremo potuto conseguire dalle

(1) Cioè dal Museo Borgiano, v. n. 25.

(2) E. MOLINIER, *op. cit.*, tav. XVI.

indagini condotte fin qui; per il resto, non offrendo le collezioni napoletane altri esemplari degni di esser confrontati con gli intagli di Giasone o con quelli di S. Oliva, S. Francesco, ecc., occorrerà rinunciare ad ogni ricerca di personalità ed accontentarsi di meglio distinguere il primo prodotto della bottega da ogni altro susseguente.

Giunta ai fastigi delle arche di Casa Cagnola a Milano o dei trittici del Museo Nazionale di Firenze, del Museo Civico di Bologna e del Museo di Berlino ove, schivata ogni leziosità oltramontana, realismo e classicismo quasi segnano un superamento dell'età di transizione che li ha prodotti, quest'arte che aveva guardato ad Arnolfo di Cambio e ad Andrea da Pontedera, comincia ad essere stanca, a ripetere senza nuove interpretazioni e ricerche i vecchi modelli, fino a determinare la sua decadenza, che si effettua con imprevedibile rapidità in poco più di un ventennio, dal 1410 al 1433, epoca in cui avveniva la liquidazione della bottega di Baldassarre.

A questo periodo indubbiamente appartengono un'edicola con la «Madonna ed il Bambino tra due angeli», e una lamella con un «Re ed una Regina» nel Museo della Floridiana, nonchè una lastrina con la «Vergine piangente» conservata nella Pinacoteca del Museo Nazionale, alla quale proviene, come altri pezzi già visti, dal Museo Borgia di Velletri.

L'edicola con la «Madonna ed il Bambino» (alt. m. 0,204 per largh. m. 0,084) (fig. 9) (1) è a forma di ancona cuspidata ed è racchiusa in una cornice moderna di legno, in sostituzione dell'originaria a tarsia andata dispersa e che doveva essere presso a poco come quella del pannello centrale del trittico con la «Crocefissione» nel Museo Civico di Bologna. Forse, v'era anche la piccola predella con cornici di osso e tessere a meandro, nonchè il fogliame gotico sugli spioventi della cuspidate; ma di tutto ciò non rimane più nulla, oltre le tre lamelle figurate con nell'alto un trilobo

(1) È segnata col N. 1517 dell'Inv. del Duca di Martina. Come la maggior parte degli oggetti raccolti in questo Museo, proviene da acquisti fatti da Placido di Sangro, Duca di Martina che, con raro buon gusto e incomparabile abnegazione e liberalità riuscì a formare, agli inizi della seconda metà del secolo XIX, una vistosa raccolta di ceramiche, smalti ed avori nella sua casa in Napoli, alla Piazza Sant'Angelo a Nilo (v. A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Il Museo Duca di Martina*, in «Napoli Nobilissima», II (1893), pp. 48-52, 74-77 e 109-111). Le ricche collezioni, per donazione al Comune di Napoli, sono oggi pubbliche e degnamente esposte a cura del Duca Carlo Giovane di Girasole nella villa Floridiana.

inserito nel triangolo della cuspide e, in basso, le solite basi a superficie curva che fungono da pedane per le figurine.

Nella lamella centrale che è anche la maggiore, la Vergine col velo che mal si regge sul capo ed i capelli terminanti in larga

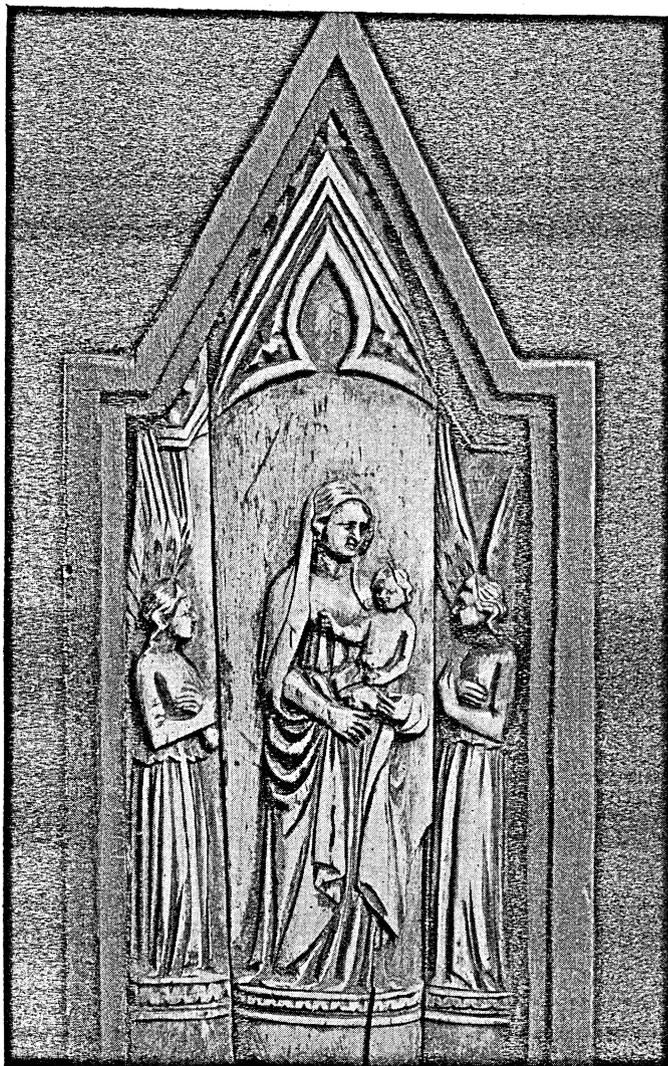


Fig. 9 — Museo della Floridiana: Bottega degli Embriaci dal I al II decennio del XV sec.: Edicoletta con la «Madonna col B. ed angioi»
(*fol. G. Spinazzola*).

voluta sull'orecchio, sembra ammiccare con l'occhio al riguardante, mentre con gesto fiacco e con le mani corte, regge tra le braccia

il Pargolo che punta l'indice contro l'angioleto di sinistra ed atteggia la bocca ad una smorfia. L'angioleto, dritto contro la cornice e con le braccia conserte, lo guarda con aria tra corruciata e melensa, mentre il compagno, dalle ali stranamente appuntate sul viso, sembra rivolgergli con la mano e con gli occhi una tacita interrogazione.

Una dovizia di panneggi che si sviluppa in una ricchezza e aggiustatezza di pieghe è forse la sola nota di grazia di questo intaglio, ove è evidente la svalutazione di ogni più accurata ricerca e la faciloneria della resa. Siamo, si è già detto, lontani dal plasticismo e dalla costruttività perseguiti dal fondatore della bottega e dalla sua immediata maestranza, nè più il caso di andare a rintracciare ispirazioni nelle porte del Battistero di Firenze; ormai, la scena rappresentata, e la figura umana non hanno un perchè se non nel fatto che offrono una alterna teoria di pieni e di vuoti, ed in questo gioco tutto affatto superficiale che non impegna altra necessità oltre quella elementarissima di seguire un disegno, si andrà disperdendo l'arte di questi intagliatori in osso, i cui prodotti, specie di questo periodo, abbondano nelle collezioni pubbliche e private.

Un trittico della stessa fattura con la «Madonna ed il Bambino» nel pannello centrale, «S. Paolo» a sinistra e «S. Pietro» a destra, è nei depositi del Museo di Palazzo Venezia a Roma e si potrebbe attribuire allo stesso artefice della nostra edicola, anche per l'aggiustatezza e la grazia dei panneggi, veramente inattesa in tanta sommarietà di mano. Qualche differenza, limitata però solo al disegno, è nel castello turrato che sostituisce nella cuspidale il nostro trilobo, nonchè nella forma poliedrica delle basine, mentre quelle delle nostre figure sono tonde e con in alto una decorazione a linea spezzata.

Una certa solidità che sembra accennare al taglio rapido e largo del «S. Francesco e S. Benedetto» è nella lamella n. 10895 con «Maria piangente» (alt. m. 0,093 per largh. m. 0,023) (fig. 10) ed in quella con un «Re e la regina» (alt. m. 0,085 per larghezza m. 0,080) (fig. 11)⁽¹⁾ che quasi certamente si debbono alla stessa mano. La prima, con gli occhi forzatamente chiusi e il capo reclino per rattenere i singhiozzi, stringe l'una mano sull'altra, in un atto di disperato accasciamento che raggiunge un'alta potenza drammatica malgrado la deficienza della resa. L'intagliatore, che

(1) È segnata col N. 4880 dell'Inv. del Duca di Martina, v. n. 37.

vuol rendere lo sforzo del braccio sovrapposto, non s'accorge purtroppo che la figura è girata per tre quarti e, invece di portare avanti il gomito, lo disperde nelle pieghe tesate del manto, mentre allunga da questo lato l'altro braccio che dovrebbe invece arretrare.

Ne consegue un atteggiamento strano che, non seguendo la posizione del corpo, sembra, anche per il modo come sono collocati i piedi, una movenza di danza. Anche qui una ricchezza di panneggiamenti ed una grazia di pieghe che non si possono comprendere se non in rapporto al tempo ed alle sue propensioni per il lusso e lo sfarzo; altro elemento questo per datare al Quattrocento più che al secolo anteriore questo intaglio, il cui scopo, non bisogna dimenticarlo, era prima d'ogni altro quello di piacere.

Nell'altra lamella la stessa dovizia: il manto girato intorno al massiccio corpo del re ha drappeggi e risvolti condotti con tanta aggiustatezza da rivelarne tutta la cura dell'epoca, così come la veste della regina che cade in tonde e ricche pieghe allineate secondo un parallelismo caro alla foggia quattrocentesca del vestire⁽¹⁾ e che già abbiamo visto negli angioli dell'edicola con la « Madonna ed il Bambino ». Tanto sfarzo nemmeno qui si accorda con la rozza sommarietà delle altre parti del corpo, specie nelle mani corte e deformi, che l'intagliatore non si perita di porre in mostra sugli accurati drappeggi, confermando così nel modo più chiaro il caduto interesse per quanto è correttezza di disegno e capacità di resa.

Il « Re e la regina », parte forse di una rappresentazione tratta dai cicli cavallereschi, sono l'uno al fianco dell'altra, girati per tre quarti, nella maniera che abbiamo già altra volta notata. L'inclinazione degli occhi fa sembrare che guardino ad una qualche cosa sita in un piano inferiore od a terra: un fiore, un oggetto minuscolo, che il re quasi vorrebbe stringere tra il pollice e l'indice della



Fig. 10 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci dal I al II decennio del XV sec.: Lamella con « Maria piangente » (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

(1) L. MONTALTO, *La Corte di Alfonso I d'Aragona: vesti e gale*, Napoli 1922 passim.

destra sollevata. Anche la regina ha gli occhi fissi alla stessa cosa, ma non fa alcun gesto con le mani che tiene accostate al corpo.

Questo atteggiamento è molto comune e molte sono le possibilità di raffronto anche con pezzi che presentano lo stesso binato di figure ed altre peculiarità, come, ad esempio, la lamella d'osso con « Due donne » affiancate nei depositi del Museo di Palazzo Venezia a Roma, parte anch'essa di qualche cassetta « alla certosina », dove si ripete anche la foggia del vestito stretto alla vita e lungo fino ai piedi, solcato da profonde pieghe parallele. Il taglio lineare degli occhi, gli spigoli degli zigomi e del mento e, in genere, la tipologia di queste figure, sono quelli delle nostre scagliette col « Re e la regina » e « Maria piangente »; così non v'è divario nel modo come son resi i panneggi, con le stesse abbondanti pieghe condotte con disinvolta giustezza. Si può dunque riconoscere la stessa mano, pesante e sommaria nella resa dei volti, carezzevole ed accurata nei panneggi; uno scialbo riverbero della vigoria riscontrata nella lamella con « S. Francesco e S. Benedetto », non sorretta però dalla sicura conoscenza del corpo umano e, soprattutto, dalle grandi qualità del maestro preso a modello; uno stanco ripetitore senza alcun senso plastico e pieno d'errori che considera



Fig. 11 — Museo della Floridiana: Bottega degli Embriaci dal I al II decennio del XV sec.: Lamella con un « Re e una regina » (fot. G. Spinazzola).

la figura umana come un manichino sul quale distendere in acconcia apparecchiatura pieghe e drappeggi.

Ancora qualche rilievo, ma riguardante lo stato di conservazione delle lamelle che appaiono segate in testa e, quella con « Maria piangente », anche alla base, quasi fossero troppo alte per l'uso cui erano adibite. Evidentemente, debbono essere state riadattate, ma non è possibile precisare quando e da chi: forse, dalle maestranze succedutesi nella bottega di Baldassarre allorchè era già cominciata la decadenza e si allineavano nello stesso fregio lamelle appartenenti a narrazioni diverse perchè non si teneva più conto del loro significato.

Lo Schlosser vi scorge un indice sicuro per differenziare gli oggetti che ha compresi nel secondo gruppo della sua classificazione; ma, anche ammettendo che il riadattamento sia stato operato dalla stessa bottega, non è possibile, per le ragioni stilistiche suesposte, considerare del primo periodo, del tempo cioè delle arche di Casa Cagnola, queste lamelle.

*
**

Una cassetta di forma rettangolare con coperchio a bara sormontato da una maniglia di ferro (alt. m. 0,180 per largh. m. 0,244 per m. 0,125 (figg. 12 e 13) nel Museo della Floridiana (1) ci mostra con quanta sommarietà si procedeva a questi rimpiazzi: cinque lamelle più corte, le cui figure nulla hanno a vedere con le altre del fregio, sono inserite negli spazi vuoti del lato posteriore (fig. 13), così come dei tratti di una decorazione a fogliame nel nastro a « cane corrente » intarsiato nel bordo.

Un rialzo di legno sottoposto alle basine le tiene a sesto negli incastri senza però considerarle nell'allineamento, per cui ne viene una soluzione di continuità nella teoria di figurine circondanti la cassetta. Ma, a parte queste rabberciature che nulla prova siano state operate dalla stessa bottega degli Ubriachi, un'altra cosa ci mostra questa cassetta: la grande importanza data ai vestiti a scapito della resa generale del corpo, come, del resto, ve n'era chiaro accenno nelle lamelle più avanti studiate.

Un moderno figurino di mode nulla avrebbe da aggiungere in atteggiamenti e movenze atti a sottolineare eleganze di taglio e drappeggiare di panneggi; le belle qui rappresentate non hanno altra cura, ed il loro discorrere prendendosi ora per la manica, ora per la spalla, non serve che a meglio mettere in mostra la ricchezza dei loro vestiti; perchè nulla esse narrano, nè riguardante il mondo classico, nè i cicli cavallereschi, e la sommarietà inespessiva dei loro visi e degli arti chiaramente conferma l'avvenuto asservimento della figura umana a questi scopi da sartoria.

Tra questi manichini dagli ampi drappeggi e dai gesti misurati non si comprende come c'entrino le quattro allegorie con scudo e clava ritte contro lo spigolo del fregio; qualcuna è così caricaturalmente appoggiata al legno, da sembrare una figurina da carta giuoco; e a forma di cuore o di picca è lo scudo gigante dietro il quale cercano riparo, scudo che si ripete anche nel co-

(1) È segnata col N. 1474 dell'Inv. del Duca di Martina, v. n. 37.

perchio, sul serto di foglie di rose ove sono pure genietti alati che reggono il globo o che svolgono un cartiglio.

È inutile star qui a ripetere il perchè degli scudi ove venivano dipinte le imprese nobiliari delle famiglie degli sposi, così come è superfluo guardare ai motivi classicheggianti del serto, comunissimi a molte altre cassette anche di maggiori dimensioni della nostra, ad esempio, quella già citata, N. 1057 nel Museo di

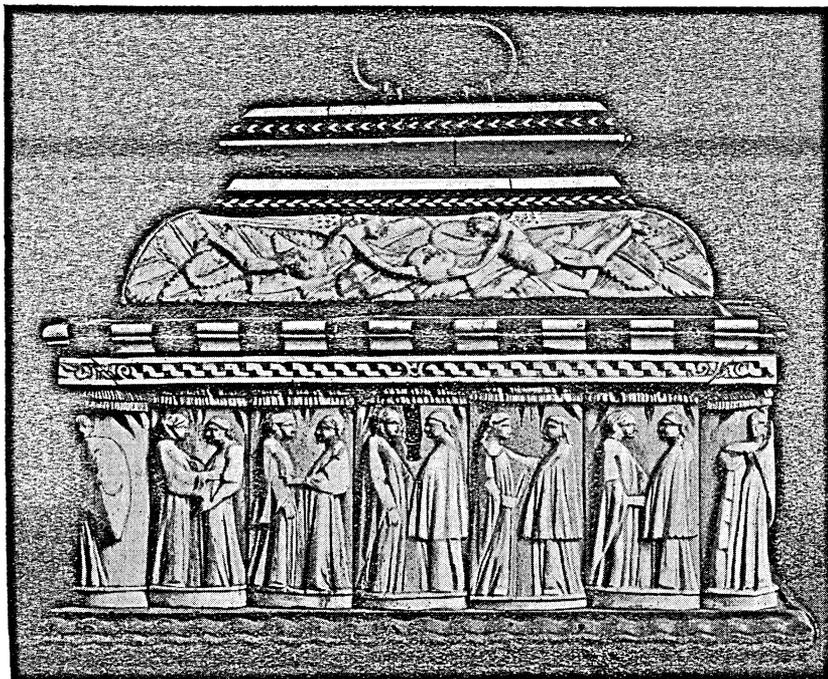


Fig. 12 — Museo della Floridiana: Bottega degli Embriaci del II decennio del XV sec.: Cassetta «alla certosina» con conversari galanti (fronte) (fot. G. Spinazzola).

Cluny. Ritorniamo piuttosto alle figurine del fregio che, malgrado i loro gesti stereotipati, danno alla nostra cassetta qualche rilievo atto a differenziarla dalle tante altre pervenute fino a noi.

Ecco infatti quella nel tesoro di San Giovanni in Laterano a Roma, col monogramma di Costantino al posto della maniglia (1). La stessa struttura rettangolare e la stessa decorazione intagliata;

(1) G. DE NICOLA, *Il tesoro di S. Giovanni in Laterano*, in « Bollettino d'Arte » III (1909), p. 44 e p. 42. Lo strano connubio rimonta evidentemente a tempi posteriori, nè deve meravigliare che degli astucci così particolarmente femminili siano stati destinati a contenere sacre reliquie. L'uso è tutt'altro che infrequente e vi furono destinate anche cassette italo-bizantine e teche romane.

ma le figurine del fregio, oltre ad essere più depresse ed elementarmente allineate in posizione frontale, non raggiungono in qualità le nostre che, almeno nella taglia oltre che nell'eleganza dei panneggi, ancora riflettono la capacità di mano delle prime maestranze della bottega. Anche nelle tarsie v'è qualche lieve variante, ad esempio, in quelle del coperchio ove, invece delle due

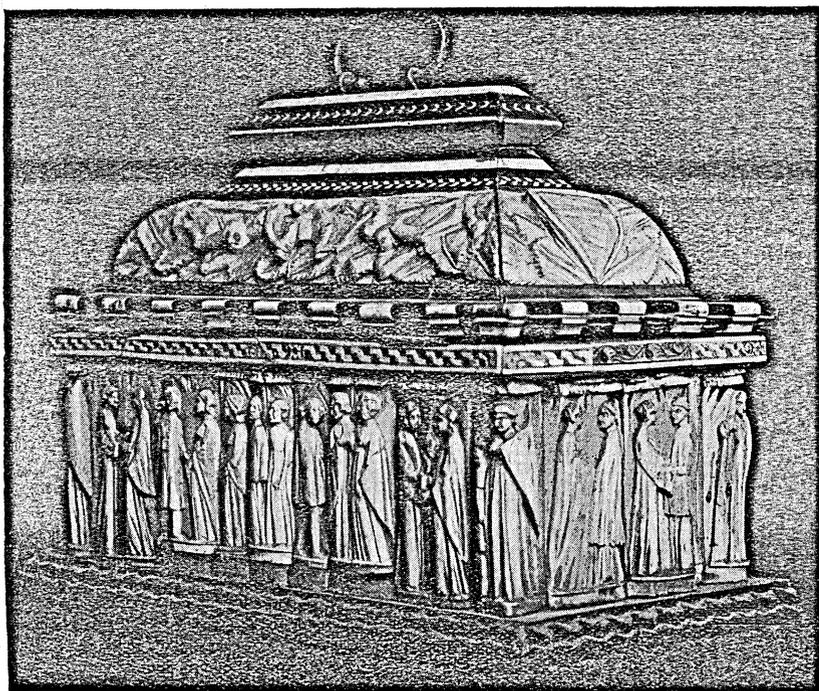


Fig. 13 — Museo della Floridiana: Bottega degli Embriaci del II decennio del XV sec.: Cassetta « alla certosina » con conversari galanti (retro) (fot. G. Spinazzola).

liste a disegno spinato, come nella cassetta della Floridiana, ve ne sono tre: una a spina che è immediatamente sotto il sereto di foglie, e due superiori a catena.

Il bordo è poi uniformemente bianco, tanto nel coperchio che nel piede della cassetta; mentre che nella nostra è a segmenti bianchi e neri in alto e nel piede ha una cornice ondulata. Lo stesso bordo del coperchio a segmenti bianchi e neri si riscontra, ad esempio, in un'altra cassetta, quella del tesoro della Basilica di S. Francesco ad Assisi(1), anch'essa della stessa forma rettan-

(1) U. GNOLI, *Il tesoro di San Francesco d'Assisi*, in « Dedalo », II (1922), pp. 576-578.

golare, sormontata da maniglie di ferro e poggiata su piedini torniti, andati dispersi nella nostra. Ma gli intagli, quelli del fregio principale con tre figurine per lastrella, sono di gran lunga più fini e tali da essere assegnati al primo periodo della bottega.

Ricordano invece i nostri quelli del cofanetto già posseduto da Claudia de' Medici ora al Museo Imperiale di Vienna, dal quale si è occupato lo Schlosser (1), e quelli di una simile cassetta nel Museo Civico di Padova, ove, in uno stemma retto da geni alati ancora si vede dipinta l'impresa nobilitare del possessore: sei monticelli sovrapposti circondati da tre fiori quadrilobi. Tutte le altre conservate a Venezia (2), ad Arezzo (3), a Bologna (4), a Lucignano (5), pur ripetendone la struttura e, salvo lievi varianti, i disegni delle tarsie, non raggiungono le qualità d'intaglio della nostra, ove le figurine, oltre ad essere più numerose, sono più fini, più mosse, e, soprattutto, più plastiche (6).

Questa prevalenza che non annulla tutte le manchevolezze e la meccanicità dell'esecuzione, c'induce ad assegnare la nostra cassetta all'inizio o quasi del decadimento della bottega, immediatamente dopo, cioè, l'edicola con la «Madonna e il Bambino» (fig. 9) e le due lamelle con la «Vergine piangente» (fig. 10) e col «Re e la regina» (fig. 11), ove il taglio ancora modella e la figura umana non è asservita allo sfoggio dei panneggi.

È, s'intende, una cronologia ideale che potrebbe non soddisfare, dato il carattere collettivo dell'opera ed il suo asservimento

(1) J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 220 segg., tav. 35 n. 2.

(2) Nella sala XXXIV del Museo Correr. È un po' più grande nella nostra ed ha nei lati lunghi del coperchio quattro geni alati e due nei corti; ha inoltre agli angoli del fregio quattro figure virili armate di lance e scudo, invece che figure femminili e conserva qua e là tracce di doratura e di colore.

(3) A. DEL VITA, *I cofani e le cassette civili del Museo di Arezzo*, in «Bollettino d'Arte», V (1925-1926), pp. 407-409.

(4) Nella sala XV del Museo Civico. È quasi identica alla nostra, ma, meno che nella parte anteriore, ove gli intagli conservano ancora tracce di doratura e di policromia, manca di tutte le altre lastre, nonchè delle tarsie.

(5) L. DAMI, *Il nuovo Museo di Lucignano*, in «Bollettino d'Arte», IV, (1924-1925), p. 470 e p. 475.

(6) Altre lamelle, presso a poco della stessa fattura della nostra, sono a Roma, nei depositi del Museo di Palazzo Venezia: una si può dire del tutto identica, oltre che per i caratteri generali, la fitta scalfittura in alto per simulare il frascame di un albero, la sommarietà nella resa dei visi e degli arti, la caduta ampia e molle dei panneggi, per il taglio angolare delle maniche che è un peculiare carattere delle nostre figurine.

a finalità commerciali; ma, in mancanza di altri dati, sarà pure logico affidarsi allo stile che, anche nei lavori industriali, risente della differenza di tempo, specie se determinata da così appariscente divario di gusto. Vedremo più appresso quanto differiscano da questi i prodotti degli ultimi anni; qui va ancora segnalato il buono stato di conservazione del cofano che, oltre la maniglia, ha la serratura e le cerniere originarie, nonché il rivestimento interno di seta rossa.

*
*
*

Ecco intanto due altre lamelle che più chiaramente ci mostrano quanta deficienza si nasconda sotto la dovizia dei drappeggi e delle pieghe: una rappresenta « Cristo sul sepolcro » (altezza m. 0,090 per largh. m. 0,033) (fig. 14), e l'altra il « Peccato originario » (alt. m. 0,090 per largh. metri 0,034) (fig. 15), tutte e due nella Pinnacoteca del Museo Nazionale (1) e provenienti, come altri intagli già visti, da Velletri.

La rozzezza della fattura è tale, che è arduo derivarle dai primi modelli della bottega: il corpo umano, quando non è, come nel Cristo della prima lamella, un tronco liscio con un rigonfiamento in basso e dieci tagli paralleli per esprimere il costato diventa un fantoccio dall'addome e dagli arti attonditi, senza alcuna modellazione e senza differenziazione oltre il sesso, cui è pur necessario guardare per comprendere quale dei due esseri affiancati alla palma è Adamo e quale è Eva. Lo schema del Cristo, emergente fino alle anche dal sepolcro è quello ormai comunissimo fissato da Giovanni



Fig. 14 — Museo della Floridiana: Bottega degli Embriaci del II decennio del XV sec.: Lamella con « Cristo sul sepolcro » (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

(1) N. 10888 e 10886 dell'Inv. Gen. del Museo Nazionale.

Pisano (1), ma l'intagliatore, più che attenersi strettamente, ha preferito seguire qualche variante, specie nelle mani che, invece di essere incrociate sull'addome, si allineano ai bordi della tomba, assumendo un aspetto così poco umano, da sembrare, anche per l'eccessiva lunghezza del braccio, le estremità di una scimmia.

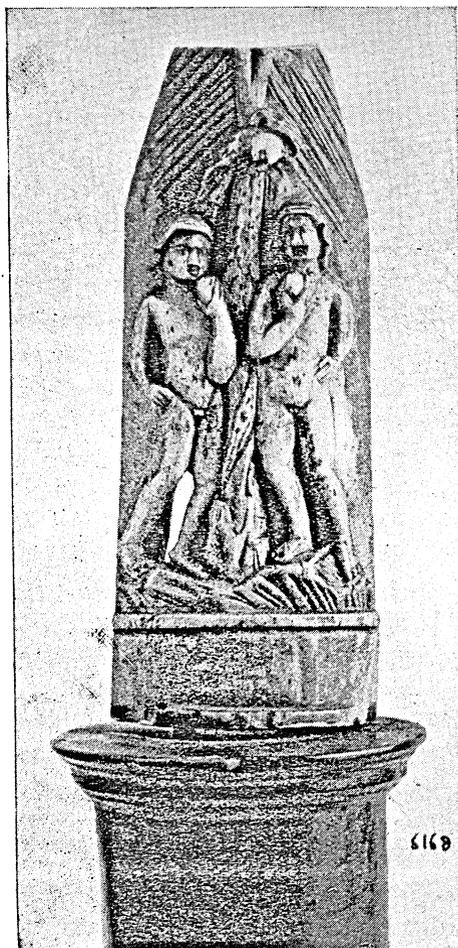


Fig. 15 — Pinacoteca del Museo Nazionale: Bottega degli Embriaci del II decennio del XV sec.: Lamella col « Peccato originario » (fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

L'impressione è purtroppo confermata dalla maschera faciale che, per l'accentuata prognosi della bocca, per le palpebre abbassate e globiformi, per i capelli che nascondono tutta la fronte, è tutt'altro che esemplata su modelli pisani. Quest'alterazione tipologica quasi indurrebbe ad escludere l'italianità dell'autore, se non si riscontrasse nel suo rozzo intaglio un grande carattere, certamente superiore a quello dell'avorio nella Collezione Homberg a Parigi(2), della seconda metà del sec. XV.

Nella base, dalla consueta forma poligonale, sono incise tre croci potenziato, mentre in alto, sulla costola della la-

(1) Nel leggio del pulpito del Duomo di Pisa, ora al Friedrich Museum di Berlino, ove è rappresentato Cristo sul sarcofago con le mani incrociate sull'addome e due angeli ai lati che ne schiudono il sudario (v. A. VENTURI, *op. cit.*, IV, p. 225); ed anche nel frammento di monumento sepolcrale con la stessa rappresentazione creduto da A. VENTURI, *ibid.*, p. 589, più vicino a Giovanni Pisano che a Giovanni di Balduccio. Questo schema è del resto comunissimo anche in pittura, specie dopo Simone Martini (v. A. O. QUINTAVALLE, *Tavolette del tardo Trecento e del Quattrocento nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, in « Bollettino d'Arte », XXV (1932), p. 399).

(2) R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques francaies* cit., n. 978.

mella parallela al braccio trasverso della croce, è il *titulus*, scritto a lettere grandissime e malamente centrate. Forse, doveva far parte di una « Messa di S. Gregorio », cioè, di una « Pietà », con a sinistra Maria piangente ed a destra Giovanni, e questa iconografia, ancora comune in Italia nei primi decenni del Quattrocento, per quanto fosse già noto lo schema derivato dalle sacre rappresentazioni con Maria che siede a piede della croce reggendo sulle ginocchia il Figlio morto, potrebbe essere anche una prova dell'italianità dell'intagliatore, che preferisce attenersi ai vecchi, schemi italici, più che seguire quelli importati (1).

L'altra lamella, quella con « Adamo ed Eva » (fig. 15), è invece informata ai tempi nuovi: lo dicono i suoi nudi senza velami che avrebbero mortificato anche gli alluminatori delle « Très riches heures » del Duca di Berry (2), ove le donne, nude e accentuatamente gravide, non sempre sono ritratte in posizione frontale, nè mancano qualche volta di coprirsi con mano pudica (3); lo dice il viso femminile e pieno di affabilità del serpente che ricorda un po' Masolino nell'affresco del pilastro all'entrata della Cappella Brancacci al Carmine di Firenze (4); e lo conferma anche il senso massivo che l'intagliatore vuol dare alle sue figurine lisce e tonde, come pupattole di gomma gonfie d'aria.

Malgrado però i diversi orientamenti, spiegabili per la diversità degli autori, tutte e due le lamelle sono della stessa epoca, nè molto più tarde degli intagli della cassetina con maniglia, vale a dire, degli inizi della decadenza della bottega; ancora qualche anno e la figura umana, ridotta ad un mero fantoccio,

(1) La rappresentazione della « Pietà » con Maria che tiene sulle ginocchia il Figlio morto non è comparsa nelle arti figurative prima del sec. XIV, ma soltanto verso la fine di esso la troviamo dipinta nel Salterio conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. lat. 1403, f. 61) che sembra appartenuto ad Isabella di Baviera, come nel famoso Libro d'oro del Duca di Berry che, per il concorso di molti eccellenti pittori tra i quali anche degli italiani, e per l'epoca in cui è stato miniato (1390 c.), può considerarsi la più completa enciclopedia giunta fino a noi della pittura occidentale. Agli inizi del sec. XV questa rappresentazione è però comune dappertutto in Italia: un esempio, forse, il più antico, è in Santo Spirito di Sulmona, chiesa della badia morronese, sul sarcofago dei Caldora (v. A. VENTURI, *op. cit.*, VII, parte I, p. 127 e sgg. e p. 157).

(2) A Chantilly, nel Museo Condé; v. P. DURRIEN, *Les tres riches heures de Jean de France duc de Berry*, Parigi 1904.

(3) La miniatura rappresentante « Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre » ed il « Primo peccato » è riprod. anche in A. VENTURI, *op. cit.*, VII, parte I, p. 133.

(4) A. VENTURI, *ibid.*, p. 103.

non avrà altra funzione che quella di gestire perchè il bulino trovi nei tanti atteggiamenti del corpo e degli arti un tracciato sempre nuovo per segnare pieni e vuoti e possa dare alla massa un movimento chiaroscurale non privo di un grande senso decorativo. Ma, prima di passare a questi ultimi stadi, non trascuriamo di dare un occhio allo stato di conservazione delle due lastre, che sono intatte per quel che riguarda il rilievo, ma presentano segni di riadattamento nei bordi.

Il « Cristo nel sepolcro » manca di buona parte del coronamento, segato, com'è probabile, per inserirlo in qualche fregio più basso, allo stesso modo delle lastre con « Maria piangente » e il « Re e la regina »; ma l'osso del « Peccato iniziale », oltre alla mancanza del coronamento, presenta due tagli laterali che convergono verso l'alto come i lati obliqui di un trapezio.

Questa forma a linea spezzata fa supporre che dovesse essere inserito in un fregio con archeggiature e colonnine sovrapposte al quadro, presso a poco come nella cassetta della Cattedrale di Pistoia (1), o come in quella con Giasone nel Museo di Cluny, già altra volta citata, le cui lamine seguono in alto la sagoma dell'arco, in modo da lasciare dei triangoli vuoti su cui stanno i pennacchi.

Dai graziosi lobi degli aggrandi si scorge il colore del fondo, abitualmente il verde, l'azzurro o il rosso, che risulta anche dai trafori praticati nelle lastre fra un albero e l'altro del coronamento o tra i merli delle torri. Meno comune è l'aggiornatura nel centro o in basso; e la nostra lastra presenta appunto questa particolarità: un foro longitudinale in basso, a sinistra, che segue, dalla piegatura del ginocchio al calcagno, il profilo dell'arto sinistro di Adamo.

Ed eccoci agli ultimi anni della bottega, a quando, decaduta la tecnica, più non si dà importanza alla figura umana. Un pettine in corno d'ippopotamo (alt. m. 0,12 per largh. m. 0,15) (figg. 16 e 17) nel Museo della Floridiana (2) ha inciso sulle due facce un « Corteo di damigelle e gentiluomini » avviati a sinistra, verso un folto gruppo di personaggi (fig. 16), ove un uomo è prostrato ai piedi di una dama seduta e le nasconde la testa nel grembo, coprendosi con la mano sinistra gli occhi.

Due fanciulle, forse, due ancelle, fanno gesti di spavento o di meraviglia ai lati della dama, mentre in fondo alla scena un

(1) A. VENTURI, *op. cit.*, IV, pp. 695-696.

(2) È segnata col N. 1510 dell'Inv. del Duca di Martina; v. n. 37.

paggetto si alza come per veder meglio e tende addietro la mano. La scena è limitata da un trilobo erto su un fusto carnoso e simile a quello che pausa tutte le successive, comprendenti uno o più personaggi: nella prima, una damigella cinge col braccio il collo di un damo, come se volesse impedirgli di avanzare (fig. 16); un'altra, forse, la stessa, tende le mani (fig. 16) per sollecitare il personaggio rappresentato nell'altra faccia, cui cede il passo una donzella e che viene avanti spedito tenendo un vaso (fig. 17); e,

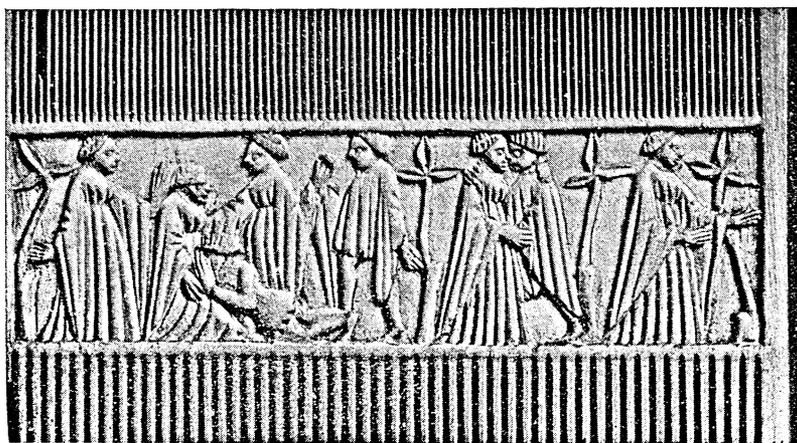


Fig. 16 — Museo della Floridiana:
Bottega degli Embriaci dal II al III decennio del XV sec.: Pettine con corteo
di damigelle e gentiluomini (faccia anteriore) (fot G. Spinazzola).

infine, un gruppo di due fanciulle e un garzone che avanzano adagino tenendosi per mano (fig. 17).

Che significhi tutto ciò non è facile dire: l'atteggiamento e l'espressione dei personaggi farebbero credere ad una storia triste, ma la posizione poco virile in cui è il gentiluomo ai piedi della dama e, soprattutto, il vaso tenuto basso dal personaggio cui son rivolti i solleciti delle donzelle ci mettono in guardia e ci fanno pensare al pettine d'avorio nel Museo Civico di Bologna (1), ove lo stesso corteo di dame e cavalieri, pausato da trilobi si allinea dietro un re che se ne sta piegato su un davanzale e si lascia praticare un..... clistere, da una donna.

Novellette per ridere a bocca piena in cui i cortei di dame e di paggi se ci richiamano ai cicli narrativi di oltr'alpe, sanno

(1) Fotografia A. Stanzani, Museo Civico, Bologna.

troppo della facezia di Giovanni Fiorentino o del Sacchetti, spoglia, immediata, irresistibile, con femmine scaltre ed uomini balordi, vittime di malizie sottili e di inganni crudeli; sanno del buon umore italico che contrappone alla Commedia Divina di Dante quella umana di ogni giorno, inesauribile di tipi e di trame.

Gli studi classici stavano per dare il tracollo ai tempi bacchettoni; gli occhi ormai sono rivolti alla realtà della vita in cui la ricchezza è dispensiera di agi e determina la potenza; capitani di ventura al servizio di questo o quel signore incrementano e proteggono questo stato di cose cui più non occorre la purezza e la fede nella giusta causa dei cavalieri di un tempo, ma l'appoggio prezzolato della forza.

Il valore personale catafratto ed armato di lancia o di spada cominciava a divenir molesto, specie dove si venivano affermando le signorie; nè le altre virtù erano meglio accette anche da parte delle donne che preferivano schiudere gli occhi sulle cinquanta novelle del «Pecorone», più che alle otto formelle di Andrea da Pontedera nella porta del Battistero di Firenze.

Il pettine di Bologna e questo della Floridiana ne sono una prova abbastanza chiara, non sminuita dal fatto che altri pettini, come ad esempio quello col «Giudizio di Salomone» nel Museo Nazionale di Baviera (1), si ispirino a fonti più terse. La fattura è identica per tutti e tre i pettini: le stesse figurine legnose, dai visi inespressivi e dagli occhi globacei come quelli dei polpi; le stesse capigliature strigliate e mantenute sul cranio come dei capelli; le stesse vesti abbondanti, dalle maniche triangolari e segnate da pieghe profonde; si potrebbero dire eseguiti dalla stessa mano, anche per come è ripreso nelle pieghe il ritmo parallelo dei denti.

Il loro autore, un praticone che ha la mano lesta e che non vuol perdere tempo a precisar dettagli, ha tutte le sintesi e le qualità di un narratore facile e spigliato. Le sue figurine stan lì per compiere quel determinato gesto e tutta la scena non è che un allineamento di linee e di atti composti secondo un ritmo uniforme. A questa schematizzazione fantocciosa e senza alcuna verità egli è condotto dal voler far cosa faceta, nè si può dire, malgrado le tante deficienze, che il tentativo di uniformare lo stile al soggetto non sia qui efficace.

(1) R. BERLINER, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseum*, IV, Abteilung, Augsburg 1926, tav. 72.

Ma, per quanto si voglia credere ad una voluta sommarietà della resa, non è possibile non accorgersi della rozza qualità della sua arte, senza alcuna consistenza plastica. Il divario tra questi intagli e quelli del primo gruppo è così enorme che quasi vi sarebbe da dubitare che appartengano alla stessa bottega; anche la sola sproporzione delle mani, o gli occhi globiformi e sporti in fuori, gli stessi che il Koechlin riscontra negli avori francesi più tardi, basterebbe per convincerci che non v'è alcuna relazione tra queste marionette e gli intagli del primo gruppo.

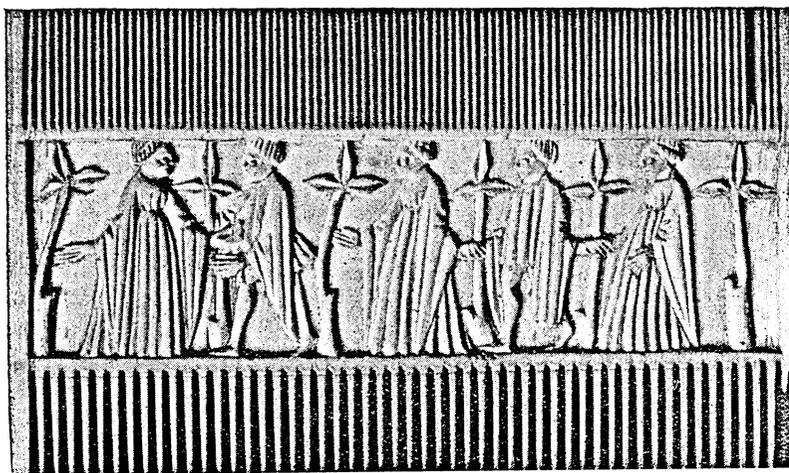


Fig. 17 — Museo della Floridiana:
Bottega degli Embriaci dal II al III decennio del XV sec.: Pettine con corteo
di damigelle e gentiluomini (faccia posteriore) (fot. G. Spinazzola).

Ma il Berliner non sembra propenso a questi raffronti e data il pettine del Museo di Baviera alla seconda metà del sec. XIV, vale a dire, al tempo in cui era presente nella bottega Baldassarre e vi si lavoravano le arche viscontee ed il cosiddetto altare di Poissy. In questa datazione, in contrasto anche con la foggia quattrocentesca dei vestiti, non lo potremo seguire per il nostro pettine che crediamo del sec. XV inoltrato, del secondo o del terzo decennio, cioè, di pochi anni prima che fosse messa in liquidazione la bottega. Alla stessa epoca va pure assegnato il pettine di Bologna, la cui rappresentazione riflette la stessa fonte, nonchè gli altri stilisticamente uguali che sono sparsi un po' in tutte le collezioni e musei, compreso, s'intende, quello di Baviera. La diversità del soggetto non può dirci che una cosa sola: l'ecllettismo di questi intagliatori che, almeno in questa ricchezza

narrativa, sono fedeli alla tradizione della bottega, spiegabile con la stessa natura del prodotto; dedurne una differenza di data è arbitrario e in assoluto contrasto con lo stile.

*
* *

Un ulteriore stadio che potrebbe anche non riguardare la bottega degli Embriaci è dato da un'altra lamella con « Adamo ed Eva » (alt. m. 0,115 per larghezza m. 0,040) (fig. 18) nel Museo della Floridiana (1), ove i due nudi addossati ad una palma si tengono stretti per le mani reggendo insieme un piccolo pomo periforme: il frutto proibito.



Fig. 18 — Museo della Floridiana: Imitatori degli Embriaci del III-IV decennio del XV secolo: Lamella con « Adamo ed Eva » (fot. G. Spinazzola).

Per quanto la concorde premura non lasci dubbio sulla sua preziosità, non sembra che dia luogo al peccato, perchè nessuno dei due accenna a volerselo mangiare; se ne stanno invece lunghi e lisci l'uno di fronte a l'altro, immobili, con dei visi da caricatura ed i corpi privi di ogni umanità, veri fantocci informi cui l'intagliatore ha creduto fare i capelli come un elmo ed il petto a forma di corazza.

Dover riconoscere in essi i primi genitori è davvero umiliante e quasi offende lo sprezzo col quale il bolino incide nei loro corpi rilievi e seni d'ombra non destinati a renderne meglio le forme, ma a continuare le alternanze di un gioco chiaroscuroale. Un fondo di foglie strigliate che ricorda il serto della cassetta con maniglia pausa di zone scabre la levigatezza dei rilievi e dà ambiente al gruppo che, preso così, isolatamente, non è privo di una certa organicità decorativa, degna ancora delle tradizioni

(1) È segnata col N. 1350 dell'Inv. del Duca di Martina; v. n. 37.

della bottega. Ma lo svilimento della figura umana e la rozzezza dell'esecuzione, più che ad un'opera originale, sia pure dell'estrema decadenza, fanno pensare ad un'imitazione di qualche bottega dell'Italia settentrionale, ove, se non per i soggetti, certamente per la tecnica, si seguivano molto da vicino gli Embriaci.

Una confusione tra i due prodotti non sarebbe possibile, oltre che per le ragioni stilistiche esposte, per il carattere stesso degli intagli riflettenti sempre, anche nei prodotti più tardi, un vivo senso plastico dovuto alla costante ispirazione a grandi modelli, mentre non v'è chi non veda l'anonimità di un tale riferimento per questa scaglietta d'osso, ove manca con ogni senso della forma ogni dignità rappresentativa. Un confronto con l'altra lamella dello stesso soggetto nella Pinacoteca del Museo Nazionale (fig. 15), per quanto di un tempo non più fiorente per la bottega degli Ubriachi, conferma tale differenza corroborando l'ipotesi di una imitazione dovuta a tutt'altra officina.

Quale sia poi questa non è possibile dire in quanto nulla si sa sulle botteghe di intagliatori di osso che lavoravano contemporaneamente agli Ubriachi nell'Italia settentrionale, in Piemonte, in Emilia ed a Venezia stessa (1). Dalla predilezione per figurine di danzatori, musicisti e buffoni, tipi cari all'arte di oltr'alpe, lo Schlosser (2) crede di individuarne una operante nella seconda metà del sec. XV in Piemonte o a Reggio Emilia, ove il Campori sulla scorta di documenti ha rilevata una fiorente industria locale dell'osso intagliato; ma, a parte la data che è già molto lontana dalla cessazione della gloriosa bottega veneziana, la nostra lamella, che doveva essere inclusa in qualche fregio con storie della Genesi, nulla ha a vedere con le rappresentazioni suddette; nè per l'inconsistenza plastica della figura, il cui allungamento dice chiara l'influenza gotica, è possibile crederla del pieno Quattrocento.

È dunque un'opera da assegnare ancora alla prima metà del secolo, forse, alla fine del terzo o al quarto decennio, quando gli Embriaci si erano già ritirati dall'industria e le altre botteghe se ne disputavano il posto nei mercati, cercando di uniformarsi in tutti i modi ai loro modelli. Si spiega quindi così l'uso del fondo frondoso dietro a figure nude, comune ai coperchi delle cassette e di cui abbiamo già visto un esempio in queste collezioni (figg. 12

(1) A. VENTURI, *op. cit.*, IV, pp. 890-893.

(2) J. VON SCHLOSSER, *op. cit.*

e 13); e si spiega l'organicità decorativa che sussidia l'alternanza delle zone lisce alle scabre. Ma nei serti della cassette le figurine, per lo più geni alati, sono disposte orizzontalmente nè subiscono schematizzazioni decorative, mentre in questa lamella seguono la verticalità del fusto e vi sono plasticamente asserviti, il che, oltre a dire del riadattamento operato, conferma il fine tutt'altro che plastico perseguito dal rifacitore.

* * *

L'ultimo oggetto qui compreso, una cassetta d'osso (altezza m. 0,135 per largh. m. 0,174) (fig. 19) nel Museo della Floridiana (1)

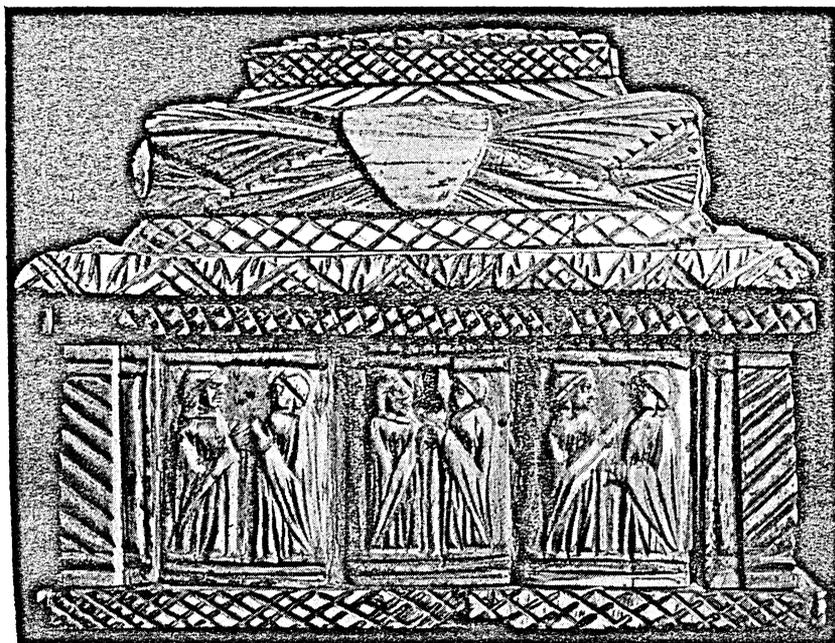


Fig. 19 — Museo della Floridiana: Imitatori degli Embriaci del III-IV decennio del XV sec.: Cassetta d'osso (fot. G. Spinazzola).

può meglio documentare la svilita qualità di questi imitatori. Un tormento di tagli e quadrettature, condotti con pesantezza ed incertezza di mano, ne solca ovunque la superficie, soffocando nella scabra cornice il fiacco rilievo del fregio, ove le figure ra-

(1) È segnata col N. 4900 dell'Inv. del Duca di Martina; v. n. 37.

chitiche ed incerte stanno l'una di fronte all'altra, parafrasando il dialogo della cassetta con maniglia (figg. 12 e 13). Un sereto di palme, identico all'altro della lastrina con « Adamo ed Eva » (fig. 18) gira sul coperchio presentando al centro uno scudo liscio, mentre altre losanghe e quadretti ripigliano il tagliuzzamento sul resto della piramide, che termina in alto con una smussatura asimmetrica e sconnessa.

Di fronte a tanta rozzezza non è il caso di fare considerazioni estetiche: delle deliziose cassetine degli Ubriachi tutte eleganza di linee e minuzia d'intagli non rimane qui che un vago e brutale ricordo; persino il legno, così sapientemente abbinato al bianco caldo dell'osso, non ha più alcuna ragione decorativa, relegato com'è nell'interno, con la sola funzione di tener connesse le lamine. Le belle tarsie a spina od a meandrò che svolgevano i loro nastri policromi lungo i bordi dei fregi hanno ceduto il posto a questi grossolani intagli che vorrebbero imitarne nelle rozze quadrettature i preziosi disegni e che invece brutalizzano ogni cosa, togliendo all'osso la sua principale prerogativa: la levigatezza.

Perdute così tutte le caratteristiche, anche le tarsie dalle quali queste cassette prendevano il nome, non sembra sia il caso di avvicinare il nostro sgraziato cofano ad altri anche della decadenza della bottega; le reminiscenze e la rozza incertezza dell'intaglio non lascian dubbio sull'epoca in cui è stato eseguita: la fine del terzo o il quarto decennio del sec. XV, così come la lamella con l'« Adamo ed Eva » (fig. 18). In quanto alla bottega, ignorandone il prodotto di ognuna, si potrebbe dirla di tutte, meno, s'intende, di quella degli Embriaci, cui va risparmiata una simile onta ed esclusa, forse, anche l'altra che ha prodotta la lamella coeva citata, ove il bolino era per lo meno tenuto con mano più salda e sicura.

ARMANDO OTTAVIANO QUINTAVALLE