

LIBRO SECONDO

**Della influenza esercitata in Mantova dalla scuola di Andrea Mantegna e da altri Pittori
e Scultori che precedettero la venuta di Giulio Romano.**

CAPITOLO I.^o

§. I.^o *Dello Stato civile di Mantova.*

La seconda epoca delle arti Mantovane, al modo che noi abbiamo giudicato conveniente a dividerle, comprende il breve spazio di pressochè cinquant'anni, nei quali sebbene si fossero introdotte mutazioni molto sensibili, non però produssero frutti durevoli, perchè le arti furono impedita a prosperare da altre improvvise innovazioni gravi e potenti. — Dopo la metà del secolo decimo quinto, varii governi d'Italia si erano costituiti in gran parte a dominio assoluto a cui già li avevano condotti alcuni nobili e molto possenti signori ajutati dal favore Imperiale e dalle discordie cittadine. Così a Milano gli Sforza, a Napoli gli Aragonesi, a Ferrara gli Estensi ed altri in altre provincie godevano di tale podestà, la quale quantunque dall'universale fosse accusata sozza e tirannica, pure non fu tolta loro che tardi e per mano straniera. Pare anzi che allora il popolo avesse perduta perfino la speranza di bene, e con soffocati lamenti ma senza contrasto piegasse il collo sotto il durissimo giogo, compreso da forte timore per vedere ogni dì i palchi imbrattati di sangue cittadino, ed i magnati usare senza ribrezzo dei pugnali e dei veleni; e dall'udire ogni dove grida disperate di tormentati, di orfani e di fuorusciti. Fosse però che questi diversi dominatori crudeli intendessero di dare ai loro governi, resi già da loro ancora troppo odiosi, una vernice apparente di bene; fosse cagione politica di blandire coloro che per virtù e per mente si elevavano sopra gli altri; fosse infine che ambiziosissimi godessero di vedere gli ingegni migliori chinarsi avanti sè e di sentire dalle bocche loro lodi adulatrici che ricevevano in cambio di protezione e di danaro accordatigli; certo è che all'epoca di cui parliamo le varie corti d'Italia mostrarono di largheggiare favori a prò delle scienze e delle arti. Infatti presso a quell'età Nicolò V pontefice stabilì in Roma il convegno degli uomini più celebrati per dottrina e sapere; ed Alfonso d'Aragona si mostrò in Sicilia ed in Napoli zelatore fervidissimo nel promuovere gli studii e l'esercizio di ogni nobile disciplina; e Francesco Sforza profuse in Milano molte ricchezze a stipendiare letterati ed artefici, fra i quali furono celeberrimi Leonardo da Vinci ed il Bramante; e Borso da Este tentò con premii ed onorevolezze di circondarsi di eruditi e sapientissimi ingegni. Fu allora che Guglielmo VIII marchese di Monferrato istituiva l'Università in Torino, che i Manfredi in Faenza, gli Ordelaffi a Forlì, gli Sforza a Pesaro, ed i Malatesta in Rimini cercarono di illustrare i diversi loro dominii colla protezione accordata alle lettere ed alle arti. Più tardi sopra tutti si elevarono

i Medici per isplendida liberalità e per fermo proposito di far progredire, pei loro fini, ogni sorta di studii nella Toscana, dal che derivò la propizia occasione alla celebrità di molti uomini che crebbero decoro all'Italia; fra i quali sono a notarsi il Pico della Mirandola, il Landino, il Cavalcanti, il Bandello, il Valori e l'Alberti siccome i primi fondamenti che costituirono l'Accademia attivata da Cosimo, e dipoi tanto avanti condotta da Lorenzo il Magnifico.

Mentre le cose procedevano a tale modo ordinate nelle diverse provincie d'Italia regnava in Mantova con titolo ed autorità di Marchese e di Vicario imperiale Giovanni Francesco Gonzaga. Questi nell'anno 1436 avendo anteposto a Lodovico un figlio minore al governo dello Stato, quegli tanto si dolse che abbandonate le mura domestiche si pose agli stipendii del Duca di Milano. Durando il mal animo di Gian-Francesco contro il primogenito accadde che a questi lasciasse in eredità appena una metà del dominio. Lodovico ancora giovinetto affinatosi alle sventure, e conosciuto per esperienza quanto fosse triste la condizione di servire, dipoi diede segni nel governare di molta mitezza col popolo, a cui volle sempre mostrare incorrotta la giustizia civile in qualunque negozio di stato, onde sembrò che operasse ogni cosa non per interesse privato ma piuttosto per utilità pubblica. Per ciò che riguarda agli studii Lodovico mostrò di proteggerli chiamando a sè il Platina, il Guarino, il Filelfo, Giberto da Correggio, Ognibene Leonicensi, Gregorio Corrarò, Ercole Barbano, Basinio Parmense, Giorgio Trapesunzio, Teodoro Gazza, Nicola Perotto ed altri maestri di lettere greche e latine, e procurò al 1472 che per opera di un cittadino (1) s'introducesse in Mantova la stampa. A crescere decoro alle arti volle che Leon Battista Alberti, e Luca Fancelli architetti, ed Andrea Mantegna pittore convenissero qui ad operare giusta le loro nuove maniere, per le quali erano già saliti a gran fama. Così i nomi di questi fissarono in Mantova un'epoca illustre che bene si collega con quella del sapiente Lodovico Gonzaga. Ma qui il nome di Andrea Mantegna ci richiama a parlare dei pittori che operarono in Mantova siccome argomento precipuo di questo nostro discorso.

§ II. Di Andrea Mantegna.

Nel secolo XV, scrisse il Tiraboschi (2): « si ricercano in ogni angolo codici, e s'imprendono a tal fine lunghi e disastrosi viaggi, si confrontano tra loro, si correggono, si copiano, si spargono per ogni parte, si forman con essi magnifiche biblioteche, e queste a comune vantaggio si rendono pubbliche, si apron cattedre per insegnare le lingue greca e latina, e in ogni città si veggon rinomatissimi professori d'eloquenza invitati a gara dalle università più famose, e premiati con amplissime ricompense » (3); onde questo amore del sapere o più propriamente diremmo questa sete ardentissima di erudizione, che forma uno dei precipui caratteri di quella età, dovette influire potentemente eziandio sulle arti Italiane. Siccome di solito quando si guarda appassionatamente ad un oggetto si spingono sopra questo infinite ricerche, dai risultati delle quali si traggono alcuni principii, che facilmente generalizzati giusta un'immaginato sistema, si vanno poi applicando ad altri non giusti e conformi, onde ne derivano cause di difetto anche dal bene; così le

(1) — Noi ci atteniamo a quanto scrisse l'Amati (*Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*) al Tomo V; che cioè all'anno 1472 Pietro Adamo de Micheli Mantovano impresso il *Decamerone del Boccaccio* dicendosi egli stesso *ejusdem urbis civis imprimendi Auctor*.

(2) — Alla prefazione del Tomo VI della sua *Storia della letteratura*.

(3) — Anche in Mantova sappiamo che al secolo XV Giovanni Francesco Gonzaga aveva chiamato Vittorino da Feltrè, il quale vi istituì una scuola celebrata; e che prima Lodovico I.º Gonzaga, vi aveva raccolti moltissimi codici, dando facoltà ad ognuno di poterli studiare.

lunghe meditazioni sopra le opere prodotte dagl'ingegni stranieri, sulle inclinazioni e sui loro usi partorirono i primi semi che dovettero fruttificare la generale corruzione del gusto. A questo modo i quattrocentisti ammiratori delle bellezze greche e romane, scossi nella immaginazione dai concetti magnifici prodotti da uomini vissuti lungo tempo gloriosi ed appartenenti a nazioni libere, grandi, potenti e celebrate da secoli, dimenticarono facilmente che quelli non potevano corrispondere alle condizioni e ai tempi loro. Quindi pel trasporto con cui si studiavano quelle antiche produzioni derivò che queste fossero accettate non come semplici documenti d'istoria, ma sibbene come basi sicure sopra cui elevare un nuovo edificio; e gli artefici studiando i monumenti pagani per imparare le forme vi penetrarono nel senso il quale era in aperta contraddizione collo stato in che era costituita l'Italia, e colla religione diversa che vi si professava. Perciò impediti gli Italiani di immedesimarsi alle pene ed alle gioje dei proprii fratelli, ed a moversi a quella dolcezza d'amore, a cui il cristianesimo aveva già imposto un carattere sacro ed augusto, dimenticarono per il desiderio di queste innovazioni perfino le ingenue bellezze poco prima ottenute dai connazionali. La smania di trar copia di erudizione dalle antichissime fonti essendo venuta generale in Italia, vieppiù manifestavasi in Padova per opera dello Squarcione, di cui anzi scrisse il Rio (1): « fut le premier qui changea la direction de cette école (de Padoue) en la jetant à corps perdu dans les voies du paganisme pour lequel il s'était épris du plus aveugle enthousiasme. » Lo Squarcione infatti visitando la Grecia disegnava molte anticaglie e molti monumenti che attestavano la grandezza di quella sventurata nazione, e trasportava in sua patria marmi e modelli porgendoli ai suoi creati come i migliori esemplari da imitarsi. In tale modo avvenne che in Padova i lavori stupendi del Giotto, dell'Altichieri, dell'Avanzi, belli per semplicità e spiranti viva fede, caldo affetto ed altissimi sensi, fossero posposti alla magnificenza ed all'idealismo dei Greci, e perciò si spegnessero le ragionevoli concette speranze che quelle prime glorie Italiane crescessero vieppiù splendide di un carattere nazionale ed insieme cristiano. Ciò che più monta, pare che lo Squarcione per smania di novità aborrisse perfino ogni ricordo di patria, ed al modo suo di vedere intendesse di rigenerare le arti non solo pei greci modelli, ma ancora per la imitazione delle opere dei maestri Germani; (2) e chi esami le opere Venete di quella età potrà riscontrarvi che fino d'allora si era ingenerata di già una vilissima servilità ai tipi stranieri. Ma fossero pur questi soli gl'innesti di maniere accattate oltre ai monti ed oltre ai mari che ci rinserrano, che oggi non avremmo di che arrossire di altre vergogne! Ed i mezzi impiegati dallo Squarcione, l'agiatezza in cui egli trovavasi, la novità del proponimento mandato ad effetto con tanta costanza e con molta spesa diede alla novella scuola apertasi in Padova una celebrità straordinaria a quei tempi, onde si narra che venissero a visitarla distintissimi personaggi, fra i quali il patriarca di Aquileja e lo stesso imperatore Federico. Quindi era ben naturale che ancora molti giovani pur d'altri paesi vi concorressero ad approfittarne e ad udirne i precetti dello Squarcione, così che gli storici scrissero avere egli avuto ad un tempo perfino cento trentasette scolari.

Fra tanti discepoli Andrea Mantegna fu sopra tutti prediletto dal suo maestro, il quale sebbene non difettasse di prole, pure per le rare virtù del giovinetto volle adottarselo come figliuolo; dal che derivò, come scrisse il Rio (3) che: « l'action du paganisme intronisé par lui dans l'école de Padoue, se découvre dans les travaux de ses principaux élèves et particulièrement dans ceux d'André Mantegna le plus célèbre de tous. » soggiungendo anzi che il Mantegna non si era arrestato come molti altri ad una servile imitazione degli antichi monumenti; « mais qu'il s'en appropriia souvent l'esprit intime avec une vigueur d'assimilation qui fait regretter d'autant plus la perte d'un temps si précieux qu'il aurait pu consacrer exclusivement à la composition d'œuvres plus vitales. » Infatti fu Andrea che più originalmente e più sentitamente impresso

(1) — Op. cit. Al Cap. VIII, a pag. 444.

(2) — Si veggia Selvatico: *Studi sullo Squarcione. Padova 1859.*

(3) — Op. cit. al Cap. VIII a pag. 445, e 446.

nelle opere il carattere proprio della scuola a cui si era educato e della età in cui visse, cioè gran copia di erudizione, ed una certa filosofia astratta e sottile derivata dall'idealismo pel quale preparava la mente ad esaminare le passioni umane sotto quell'aspetto ch'egli stesso per lo studio forzavasi pure di vederle. Quindi piuttostochè guardare, come gli antichi maestri Italiani, alla semplicità naturale, piuttostochè cercare la ingenua espressione degli affetti nelle esteriori forme miti e composte, amò di esagerarle, quasi in ciò confidasse di meglio commoverne gli animi e di accattarsi la lode degli eruditi, disprezzando di piacere all'universale del popolo. — Perciò in ogni cosa procurava difficoltà a superare, usava uno stile ricercato, una ricchezza magnifica ed uno sfarzo di accessori, di prospettive, di verdure, di frutta e di altri ornamenti che spesso distraggono dal principale soggetto, le quali cose tutte a bello studio eseguiva con eguale pazienza e con eguale finitezza. Quello che dimostra l'elemento su cui basa questo nuovo sistema accettato con trasporto da Andrea Mantegna ci pare essere la emanazione di sapienza storica che si rileva in ogni suo lavoro, e quella smania di sminuzzare analiticamente un medesimo sentimento e di ritrarre corollarii da uno stesso principio. Quindi spesso vi si trova una moltiplice e varia copia di concetti riuniti fra loro con molta cura e fatica, così che esaminando le opere del Mantegna non sfugge l'artificio da lui impiegato a collegare le parti accessorie col principale concetto. Volendo poi imporre un carattere alto e sublime, ma di quella sublimità non ispirata da fede vera e dal cuore, vestiva di forme eroiche gli atti e le espressioni di tutte le figure valendosi di un linguaggio che molto assomiglia a quello usato da certi scrittori di tragedie, nelle quali i personaggi introdotti sembrano creati a bella posta in modo che poco tengano della nostra natura. Tale difetto soprattutto risalta nei bambini dipinti da Andrea con un fare troppo virile, per ciò che spetta alla potenza del sentire e del pensiero, e nella mancanza di gradazioni nella espressione dei concetti spirituali dell'une e delle altre figure, per cui in ciascuna prodigando i medesimi artifici, ne viene che al raffronto le divinità compajono ignobili. Questi mancamenti come apparsero a noi può credersi che fossero egualmente riconosciuti dal Marchese Selvatico siccome accennò con queste varie sentenze: (1) — *Il Mantegna non sentì gran che la espressione biblica e cristiana — Considerava la dottrina tecnica dell'arte non altrimenti come un mezzo, ma come un fine — Una mente che di rado prende fiamma dal cuore, ma invece sottilmente cerca di sfuggire in trovati difficili ed in composizioni erudite ecc.* Ma ciò che meglio potrà corroborare la nostra opinione, pare che possa essere il trarre da alcune opere del Mantegna gli esempi che provino la di lui mancanza di fede. Così in una delle tavole operate in Verona la principale figura che è la Vergine seduta sopra magnifico trono posta in mezzo al frastaglio di architetture, di festoni, di medaglie e d'ornati, mostrasi in attitudine da non esprimere nessun sentimento sacro e compresa da sì poca affezione verso il figlio divino volge il capo alla parte opposta a quella dove egli ritto riguarda con curiosità da fanciullo ad altri putti che suonano e cantano. Ed ai due lati sono varii santi intenti a leggere od a ragionare tra loro mostrando per tali atti sconciissimi, nessuna riverenza a Maria ed al Verbo. Così in altra tavola oggi posseduta dai Landriani in Milano pose il precursore Giovanni in atto di mirare agli spettatori, e la Maddalena confidente innalzare al cielo lo sguardo quasi non vi fosse pure presente la Nostra Donna ed il Divino, verso i quali sarebbe stato opportuno lo indirizzare quei sentimenti di fede devota per imprimere nel quadro il carattere di pittura cristiana. Finalmente crediamo che non vada esente da simili difetti la tela su cui il Mantegna dipingeva qui in Mantova la *Madonna detta della Vittoria*; perchè ivi l'Arcangelo e San Michele sono posti in atto basso e servile a sorreggergli il manto, e Maria non mostra curarsi di questi e degli altri personaggi divini dipintivi, ma solo sembra intenta ad intrattenersi col Marchese Gonzaga. Perlocchè quei celesti abitatori qui pajono posti a far corteggio al Signore di Mantova a cui tutti ri-

(1) *Sul merito artistico del Mantegna. Padova, 1841.*

guardano, od a riempire alcuni vani del quadro e ad arricchire la magnifica scena oltremodo frastagliata da verzure, da frutti, da uccelli e da altre minuziosità introdottevi con poca ragione. Ma di ciò basti che meglio converrà parlarne a chi imprenda a discorrere di tutte le opere state eseguite dallo stesso Mantegna. Questo amore infinito di mostrare in ogni cosa un vanissimo sforzo di superare le difficoltà a bella posta introdottevi e moltissima pompa di erudizione, crediamo pertanto che si fosse ingenerato in Andrea non solo pei precetti avuti e per gli esemplari propostigli dallo Squarcione, ma ancora dall'aver per assai tempo conversato con uomini dottissimi che allora frequentavano Padova. Chè bene possiamo supporre essere il Mantegna venuto in grande stima presso costoro, se dei tre che pei primi si diedero a copiare e ad illustrare le antiche iscrizioni, cioè Ciriaco de Pizzecolli da Ancona, Giovanni Marcanova da Padova, e Felice Feliciano da Verona, l'ultimo di questi pubblicando la già compiuta raccolta di dette scritture la dedicava al Mantegna ed a lui protestava: *cum te hujusmodi investigandæ promptissimum amantissimumque percepi, tum quoniam nihil est apud me potius et antiquius quam te fieri per quam doctissimum atque omnibus præclaris consumatum virum evadere*, lo che avvenne all'anno 1463 quando Andrea contava trentadue anni di età. Dipoi Matteo Bosso e Giano Panonio si legavano seco con istretta amicizia. E più tardi Pamfilo Sasso, il Benevole, il Leonardi, Battista da Mantova ed altri tributarongli lodi pompose, e magnifiche, le quali essendo state dettate da personaggi cotanto eruditi, e sapienti, provano come da essi fosse tenuto in conto non solamente di artefice illustre, ma ancora di uomo sommamente colto e studioso.

Questa fama, a cui il Mantegna era salito dopo avere operato in patria ed in Verona fu cagione che Lodovico Gonzaga ambiziosissimo di acquistare celebrità dalla protezione accordata alle arti ed agli artefici e per non parere dammeno di altri signori d'Italia lo ricercasse di avere a stipendii. Come già avvertimmo, non avendosi avute in Mantova corporazioni d'arte-fici nè scuole di pittura, sarebbe stato ragionevole a supporre che questa scuola allora venuta a fondarsi da un uomo, il di cui nome suonava glorioso, avesse dovuto procedere prosperamente e produrre frutti durevoli; ma non perciò la riuscita avrebbe risposto al proposito se dobbiamo credere agli annotatori al Vasari, che accennarono essere (1) *la maniera* di Andrea Mantegna venuta qui a finire quasi con lui, od al Rio (2) che affermò *de ne pas trouver parmi les disciples de Mantegna un seul peintre qui ait laissé de grands souvenirs dans le nord de l'Italie*. Del resto se può esser vero che gli effetti derivati dall'insegnamento di Andrea non avessero potuto mantenere lungamente fra noi un'influenza efficace; ciò non si deve soltanto imputare al maestro od ai Mantovani da lui educati, ma eziandio ed ancora più alle condizioni dei tempi, per le quali le arti ridotte a strumenti di principesca ambizione si fecero ben presto adulatrici; lo che infatti avvenne a quell'epoca in quasi tutti i paesi d'Italia; e Roma ne porge un luminoso esempio nei discepoli del divin Raffaello, i quali corrotto lo spirito e manierate le forme prepararono lo stremo della decadenza, a cui da lì a non molto pervennero le arti Italiane. Ad ogni modo non dovrà dirsi che i creati, e gl'imitatori del Mantegna, fossero stati pochi in Mantova, se ad onta che alcuni, morto il maestro, furono poco dopo costretti a servire di ajuto a Giulio Pippi Romano, non perciò di loro o di altri rimasero opere della prima maniera non comprese fra *le poche e non pregievoli* ricordate dal Lanzi, oltre alle molte che andarono guaste o perdute. Col ricordare queste opere che avanzarono e col riportarne alcune in disegno, speriamo anzi che ci sia dato a dimostrare che le derivazioni venute da Andrea tanto in pittura quanto in scultura non possono considerarsi indifferenti alla storia delle arti Italiane. Ciò diciamo perchè le varie deviazioni dalla maniera del caposcuola offrono sempre per sè un certo interesse per quella originalità assoluta e speciale che pure vi si travede per entro, e manifestano quelle degradazioni dello scibile umano, che comparate coll'istoria dei tempi e della nazione diventano pagine di vivo interesse condu-

(1) — Edizione che si sta pubblicando in Firenze dal Le Monnier, al Vol. V, a pag. 238.

(2) — Op. cit. al Cap. X, a pag. 455.

centi a spiegare la verità degli effetti non meno che delle cagioni. Non imputeremo a difetto il silenzio serbato sopra questo argomento dal Rio, uomo di altissimo ingegno, perchè non avendo egli, straniero, assunto di dare una storia compiuta delle arti Italiane ma solo di trascogliere la vera ed imparziale essenza dello spirito di esse non potè discendere a dettagli minuti, ma divise a grandi masse le varie provincie ed i molti artefici, segnando i punti precipui e più luminosi. Noi però che ci siam vòliti ad un fine diverso, considerando questa sentenza del Thomas: » in » un paese come l'Italia, divisa in tanti paesi, e dove quasi ogni città forma una capitale, lo spi- » rito nasceva e si sviluppava per tutto; e questa fu sicuramente una delle grandi superiorità » degl'Italiani nelle arti. Ciò che era un male in politica fece la loro gloria nelle scienze e nelle » arti, » crediamo invece di dovere raccogliere tutte le singole svariate notizie che hanno rela- zione colle arti del nostro paese.

§ III. Dei discepoli di Andrea Mantegna e di altri pittori.

Dalle lunghe e pazienti nostre ricerche ci venne fatto di conoscere i nomi di molti pittori che hanno vissuto in Mantova senza però che ci sia stata data traccia delle opere loro; abbiamo trovati ricordati alcuni lavori restandone sconosciuti gli autori; e più fortunatamente infine abbiamo avute notizie di alcuni, dei quali si conoscono anche le opere. Noi non taceremo i risultati di questi studii, sperando che ingegni più svegliati del nostro pervengano a rompere il velo che a noi non fu concesso di togliere. Dei primi basterà però di accennare col nome le poche notizie raccolte riserbando di discorrere più a lungo delle opere le quali possono servire all'istoria assai più che i nomi.

1. Raffaello Albarini, od Albarati studiò l'arte da Andrea Mantegna alla di cui ultima volontà si legge sottoscritto all'anno 1594: *Teste Raphaelae pictore filio quondam Jacobi de Albaratis, cive et habitatore Mantuæ in contrata bovis.* — Servi poi di ajuto a Giulio Pippi Romano dipingendo pei Gonzaga nel celebrato palazzo del T, e fu marito e padre come lo si ricorda dal Necrologio di Mantova così — 15 marzo 1496 — *Agnētis mulier magistri Raphaelis depintoris, mortua in cont. cigni per thisia, æt. an. 50* — Die ultimo februaryi 1497 — *Agnes filia mag. Raphaelis depintoris mort. in cont. cigni æt. an. unius* — ed al 16 lujo 1498. *Joan. Bapt. filius Raphaelis depintoris mort. in ætate annor. 5.*

2. Bernardino Arzenti figlio di Giovanni all'8 di marzo dell'anno 1500 vien detto valente discepolo di Andrea Mantegna in un decreto di Francesco Marchese Gonzaga, col quale fu ascritto all'elenco degli stipendiati di corte.

3. Domenico Azzolini, la di cui morte è registrata nel Necrologio di Mantova così « 7 agosto 1501. *Dominicus de Azolinis depinctor mortuus est in cont. bovis, ætatis ann. 25.*

4. Bernardino da Verona. Nelle lettere scritte al 28 di luglio ed al 28 di agosto del 1496 da Bernardino Ghisolfi al Marchese di Mantova si accenna che quegli coloriva entro il palazzo Marchionale in Gonzaga: *nella sala delle victorie dell' Ill.º et Excell.º Sig. quondam Mes. Ludovico suo avo, et che in questa maestro Bernardino da Verona presto finirà la faciata verso il ponte.*

5. Giovanni Botta, o Zovano del Botta depintor che dal Necrologio si ricorda *mortuus de fevera a dì 24 april 1528 in cont. ceseno, et est amala per dies 15 et de ætate annor. 60.*

6. Lo stesso Necrologio ci ricorda il nome pure di un altro pittore fin qui sconosciuto vissuto a tempi dei Mantegna, leggendovisi così: « *octobre 1526. Moisé ebreio del Castellazzo depentor mortuus est de fevera continua in cont. Monteseli bianchi, et fuit infirmus per dies 20 et ætatis annorum 60.*

7. Girolamo, Francesco e Bartolommeo Corradi, tre nomi che ricordano il parentado di una illustre famiglia di artefici pur troppo dimenticata dagli storici; cioè Girolamo e Francesco e Bartolommeo loro padre, di cui i primi due furono nominati nel testamento di Andrea Mantegna *egregiis viris Francisco pictore filio quondam Bartholomæi pictoris de Conradis cive et habit. Mantuæ in cont. montis Nigri, et Hieronymo ejus Francischi fratre et pictore cive et habit. ut supra; testibus.* È a credere che costoro avranno operati molti lavori i quali per incuria degli uomini e per le vicissitudini dei tempi furono guasti o distrutti; onde oggi mancano le prove delle loro imprese; sventura in vero che pur troppo fu comune a molti valorosi ingegni d'Italia per essere stata questa infelicissima terra troppo crudelmente straziata dagli stranieri e dai nazionali.

8. Giovanni Giacomo da Cremona — Nel Necrologio di Mantova è scritto = *Die ultimo octobris 1497 — Joan. Jacob. de Cremona pictor mortuus est in hospitale ex fibribus continuis æt. ann. 40; et stetit infirmus per menses duos*, e forse qui era venuto per apprendere l'arte da Andrea Mantegna assieme all'altro suo concittadino Antonio della Corna.

9. Benedetto Ferrari di cui nessuno fece parola e che sfuggì pure alle attentissime indagini praticate da Pasquale Coddè. Noi ricordiamo molto volentieri questo pittore dopo che ci venne fatto di pubblicare, fra le *memorie originali Italiane di belle Arti*, stampate in Bologna all'anno 1842 dal benemerito Signor Michelangelo Gualandi, un documento affatto inedito conservatosi nell'archivio che fu dei Gonzaga, da cui si fanno conoscere alcuni lavori da lui operati nel palazzo di Marmirolo.

10. Simone Ferri creato della scuola del Mantegna, e stipendiato poi dai Gonzaga, il quale al 1517 abitava in Pietole dipingendo quivi un palazzo di esso Marchese, da cui come rilevasi da alcune lettere, spesso era domandato in Mantova ad ornare eziandio con pitture le sue regie stanze.

11. Giovanni Gazzi, rammemorato dal Necrologio di Mantova così: *23 marzo 1528. Joan. Leonardo di Ghazi depentor morite in preson in contrata grifone de anni 42.*

12. Girolamo Grotti, nato al 1486, si educò alla scuola dei Mantegna, ed essendo molto studioso ed amico agli uomini di lettere fu nominato *lo Magistro*; e dal Necrologio di Mantova si nota che: *a 18 febbraio 1528. Magistro Hieronimo di Grotti depentor morite in cont. mastino de età anni 42 et foe malà mesi 41.*

13. Pier-Antonio Guerzo. Dalle lettere scritte dal Ghisolfi al Marchese di Mantova al 1496 rileviamo che cotestui in quell'anno occupavasi a dipingere nel palazzo di Gonzaga, leggendovisi al 28 di luglio: *Maestro Pietro Antonio Guerzo ha dato principio alla facciata verso la strada, dove ha dipincto la victoria del Bolognese*; ed al 29 agosto: *Maestro Pier Antonio Guerzo ha cominciato a metter li colori sopra la sua facciata de Bologna, et ha facto buon lavorero, e sel sequita come ha principiato finirà presto.*

14. Luca Liombene, al 22 di febbrajo del 1491 scriveva al Marchese Francesco Gonzaga di essere disposto, secondo gli ordini avuti, *ad andar a lavorare a Marmirolo de oro, arzeno, azuro et altri buoni colori*; ed affermava in altra lettera diretta ad un suo amico che dall'anno 1476 al 1491 non aveva potuto mai uscire da Mantova trovandosi di continuo occupato siccome pittore stipendiato dalla corte.

15. Carlo del Mantegna, che non sappiamo con quali vincoli di parentela fosse stretto ad Andrea ma che certamente fu suo allievo e che si trasferì dipoi ad abitare in Piemonte. Il Lanzi osserva: *essere raro trovarne cosa certa di Carlo, confuse le opere sue dai dilettanti con quelle del caposcuola.* Perciò si avrebbe forse cagione a dubitare che egualmente sia accaduto di quel dipinto adesso conservato nella Galleria Reale in Torino, il quale fu pubblicato all'intaglio ed illustrato dal chiarissimo ingegno di Roberto d'Azeglio senza però che abbia potuto addurre le prove per averlo giustamente attribuito ad Andrea Mantegna. Che se quest'opera fosse sicuramente di Carlo potremmo da essa trarre argomento com'egli avesse seguitata la maniera di Andrea senza ag-

giungere nulla del proprio, e senza mostrare qualche emanazione del proprio sentire; tanto trasparente in ogni cosa una minuziosità piuttosto servile. E facendo confronto di questo lavoro con altro sullo stesso argomento condotto dal caposcuola per la sua privata cappella entro la Chiesa di Sant'Andrea di Mantova, osserviamo che il primo manca dei pregi speciali i quali si rilevano nel secondo; onde in quello oggi serbato in Torino le espressioni dei personaggi divini con nessuno legame si riuniscono fra loro, così che Giuseppe è posto a leggere da un canto, e la Vergine ed il bambino nel mezzo nulla si curano di Giovanni, di Anna, e di Gioachino, i quali tutti atteggiati in posture di troppo ricercate riguardano a chi loro riguarda. Invece nella tela Mantovana potrebbe dirsi che la espressione d'amore peccasse di esagerazione, tanto sono violenti le mosse dei due putti Gesù e Giovanni colle quali mostrano di volersi abbracciare. Ma di ciò basti perchè ragionando sopra una ipotesi potremmo facilmente forviare dall' assunto che ci siamo prefissi.

16. Bernardino Mantegna, uno dei figliuoli di Andrea detto dagli annotatori al Vasari (1) essere morto all'anno 1493, e che fu forse quello di cui Matteo Bossi scriveva: *Mantineam nostrum audio filii mortem dolentius et gravius*; e se questo pur fosse non deve però confondersi con l'altro dello stesso nome e casato, il quale al 1506 dipingeva pei Signori Gonzaga, ed a cui venne poi affidato *dipingere la cappella grande del priorato di Marcaria*, come rilevasi dal testamento scritto al 1.º di giugno del 1526 da Alessandro Castiglioni. La morte del qual ultimo trovando registrata nel Necrologio Mantovano così: 9. april 1528. *Bernardino Mantigna maestral morto de fevera et catar in contrata nave, de etate anni 54*, questi non poteva sicuramente essere stato figlio ad Andrea, come scrisse il Coddè (2), siccome non fu neppur ricordato dagli atti di ultima volontà del medesimo Andrea stipulati al 1.º di marzo del 1504, ed al 24 di gennajo del 1506.

17. Giovanni Giacomo Mantici, che nel *libro dei mandati* al foglio 121 agli anni 1512 e 1513 si trova iscritto fra i pittori stipendiati dai Marchesi Gonzaga.

18. Domenico, Costantino e Luigi Medici, dei quali diremo ove ci cadrà di parlare di un' opera che crediamo eseguita da due dei detti pittori, ed ancora di nuovo quando alla Parte II.ª riferiremo diversi documenti che li ricordano.

19. Perini, o Perino. Nel Necrologio di Mantova troviamo scritto così: *die 16 febr. 1500. Donina uxor quondam magistri Perini pictoris, mortua est pro uno cancro in cont. montis Nigri, etatis ann. 67*. La quale Donina fu madre ad altro artefice di nome Giacomo, detto dal Coddè *discepolo del Mantegna e che gli era d'ajuto specialmente nel dipingere a fresco molte case di Mantova*, e di cui fu fatto questo ricordo nel Necrologio di Mantova: *adi 9 april 1528 Maestro Jacomo de Pyrino depentor morite in cont. monte Nigro de fevera continua in etate de an. 60*.

20. Polidoro. Il Ghisolfi in due lettere scritte al Marchese di Mantova nomina questo pittore, il quale lavorava nel palazzo Marchionale in Gonzaga. Così al 21 di ottobre del 1495: dice *La sala appresso la camera dei cavalli è una bella cosa da vedere et maxime quella facciata che ha facto Polidoro, siche la signoria vostra se potrà contentare se bene dicto Polidoro, è stato un poco pigro, che almeno ha facto bene si che quello se potrà perdonare*; ed al 29 di agosto del 1496 *si lamenta perchè maestro Polidoro depinctore non volle lavorare et sono più de octo di che non l'ho visto che lè partito da Gonzaga senza mia saputa*.

21. Carlo Richesani, allievo del Mantegna, leggesi sottoscritto al 3 di aprile del 1508 al testamento di Cristoforo Strada: *teste Carolo filio quondam Jacobi de Richesanis pictore de cont. serpæ*; ed al 21 di marzo del 1515 iscritto pure nel libro detto *la Massarola*, che partenne all'archivio dei Gonzaga, in cui si nota essere stato pagato al Richesani certo danaro, come prezzo dell'aver coloriti quattro grandi stendardi, senza però aggiungere più chiare notizie dell'opera da quello eseguita.

22. Bartolommeo, e Roberto Sacchi. Nel Necrologio Mantovano si legge: 1.º lujo 1542 *Bar-*

(1) — Op. cit. Vol. V. a pag. 181.

(2) — *Memorie biografiche degli artefici Mantovani. Mantova 1837.*

tolom. di Sacchi dito domenedio depentor morto in cont. liompardo de anni 86; il quale fu uno fra i diletti discepoli di Andrea Mantegna, e servì poi di ajuto a Giulio Romano e fu padre a Roberto la di cui morte è accennata così: 4 Dicembre 1569 magistro Roberto di Sacchi depentor morite in contrata liompardo de anni 80.

23. Stefano Speroni educatosi alla scuola dei figli di Andrea Mantegna esso pure dipoi valse di ajuto a Giulio Pippi, e morì al 1562 come apparisce dal Necrologio di Mantova nel modo che segue: 6 novembre 1562. *Magistro Stevano di Speron depentor morto de febra et cataro in la strà de Liompardo, et fuit infirmo giorni 10 et de etate anni 60.*

24. Tondo — Agli anni 1490 e 1491 lavorava entro il palazzo Marchionale di Marmirolo, ed è ricordato da alcune lettere scritte dal Ghisolfi al Gonzaga, in una delle quali al 28 di febbrajo del 1490 è detto che: *Tondo e quell'altro depintore non mancano per fornire quell'opera della sala, quale compare ogni di meglio; ed in un'altra al 16 di luglio del 1491 che: Francesco, e Tondo insieme ancora loro comenzarian a dipingere quelli trionfi li quali a lor ge par farli suso le tele secondo ha facto Messer Andrea Mantegna, et dicono che così facendo faranno più presto, e saranno più belle e più durabili et ancora dice ognuno esperto in tale esercitio.*

25. Bertolino Topina. Dalle lettere testè accennate del Ghisolfi ci vien fatto conoscere come all'anno 1494 questo pittore lavorava nel palazzo di Marmirolo, ed al 1495 e 1496 in quello di Gonzaga, nel qual ultimo luogo si ricorda che: *della camera delli elementi ne è fornite due facciate che ha facto Bertolino Topina dicto el filosofo, et sono quelle della terra e del foco che sono fornite excepto manca fare li abbassamenti che se farà presto. Ha facto in le altre due una pontada cioè quella dell'ajere che fa il dicto Bertolino, et ge ha facto una figura grande del naturale che sede suso un carro trionfale con uccelli d'intorno che volano per l'ajere.*

26. Giorgio Vacca pare che giovinetto si educasse alla scuola dei Mantegna, ma certamente dipoi servì di ajuto a Giulio Romano essendo da questo ricordato fra i pittori che al 1531 lavoravano in Castello et in altri lochi. Dall'atto di sua ultima volontà che fu letto da noi nell'archivio della Basilica di S. Andrea in Mantova, apparisce nato circa all'anno 1496 e vivente ancora al 1576.

27. Valenti, da alcuni detto Andrea da altri Antonio, e che forse fu figlio a quel Valente Valenti, il quale all'anno 1480 era incaricato di sovrapvedere alla fabbrica della chiesa di Sant'Andrea in Mantova. Il Valenti pittore di cui parliamo è ricordato da alcuni mandati di pagamento spediti sul finire del secolo XV d'ordine di Francesco Marchese di Mantova, e di costui parlando il Coddè scrisse: *Nè è a dire come molti di questi pittori scolari del Mantegna andassero in dimenticanza, perocchè operando essi sotto di sì illustre maestro, a lui solamente, com'è solito, era attribuita la lode mentre essi a guisa di stelle che rimangono offuscate quando il sole è sull'orizzonte, restavano ignoti a danno della storia patria delle belle arti.*

28. Leonardo Vesenti, rammentato dal Necrologio di Mantova così: 27 Aprilis 1528. *Magistro Leonardo Vesenti depentor morto de fevera in cont. cervo, e stà malà per mesi trei de etate an. 50.* Forse questo Vesenti è lo stesso che altrove fu chiamato *Lonardo da Piacenza*, al quale dallo stesso Necrologio si rileva essere al 20 di aprile premorto di pochi giorni una figlia, in quell'anno medesimo 1528 in cui la peste dominava in Mantova ferocemente così che la città rimase disertata di abitatori, come altrove abbiamo dimostrato (1).

29. Pietro da Vicenza, di cui non rimase se non questa memoria fatta dal Necrologio di Mantova: 6 dicembre 1527. *Magistro Pedro da Vicenza depentor morto de fevera in cont. liopardo, de età anni 60.*

30. Domenico Zapelli. Come dell'antecedente pittore diremo pur di questo che fu solo ricordato dal nostro Necrologio in cui si legge: 7 novembre 1527. *Mag.º Dominico di Zapelli dipinctore morto de fevera in cont. mastino de età an. 70.*

(1) — *Studii statistici della popolazione di Mantova; ivi 1859, a pag. 65.*

Il numero degli artefici vissuti in Mantova all'età di cui ragioniamo rende prova dell'esservi state protette le arti, mentre pochi di solito si dedicano ad un'arte quando non vi si offrano propizie occasioni per esercitarla; ma di ciò basti essendo più utile il discorrere delle opere rimasteci fra le moltissime che pur andarono perdute.

Fra i discepoli di Andrea Mantegna sembra che si dovessero annoverare pei primi i suoi figli, come quelli che devono avere avuti vantaggi di gran lunga maggiori in confronto di quelli che possono essere stati concessi agli altri per apprendere l'arte; chè oltre i precetti impartiti dal maestro a tutti, doveva ad essi tornare di sommo giovamento l'udire ripetere gl'insegnamenti nell'intimo conversare in famiglia, con parole calde insinuanti, quali possono essere dettate da un padre amoroso, e più ancora il poter eglino esser sempre compagni al capo-scuola nelle opere ch'erano mano mano da lui condotte con tanta valentia. Noi stimiamo quindi, per quanto spetta alla pratica di operare, che si siano trovati in circostanze oltremodo favorevoli e che abbiano avute tutte le occasioni propizie per superare gli altri; mentre teniamo per fermo, per quanto si riferisce allo spirito, che inceptato questo da precetti autorevoli, avrebbero anzi dovuto incontrare forti ostacoli a spiegare una maniera indipendente ed originale. Ma pare che Lodovico e Francesco, figli di Andrea Mantegna, non avessero trasporto per la pittura, mentre, anzi che riuscire eccellenti, almeno nel trattare la materia, hanno lasciati tali saggi, anche in ciò, da doverli stimare poco più che ajuti del padre. Infatti Lodovico, richiesti ed ottenuti dal marchese Gonzaga l'incarico e la provvisione di *Commissario* attese per qualche anno a quella magistratura civile nella terra di Cavriana, e circa all'anno 1509 finì in giovine età la sua carriera mortale. Francesco poi, per quanto lasciò scritto egli stesso, avendo chiesto ad un ministro di corte *più braccia di damasco che non mi volse mai dare*, per così lieve cagione si ristette per sei anni, cioè fino al 1506, dal colorire. Oltrechè costui era d'animo inquieto, più inchinevole al triste che al ben operare; ed arrecando molti affanni a suo padre fu mandato dal principe nella villa detta di *Buscoldo* con ordine che non uscisse di là senza speciale permesso. Gli storici non accennarono opere distinte che fossero state eseguite da questi due fratelli, e sappiamo solo ch'essi racconciarono e fecero compiuta una stanza, rimasta imperfetta per la morte di Andrea, entro il castello; e che più tardi operarono alcuni dipinti per decorare la cappella di loro famiglia, onde dar spaccio a quello che era stato ordinato dal padre moriente. Abbiamo creduto opportuno di dare in disegno questi ultimi lavori, e perchè frutti originali dei figli di Andrea, e perchè se ne conservasse memoria; tanto più che tali dipinti già guasti e patiti ognidi vieppiù van deperendo per essere situati in un luogo mancante di aria e di luce.

Nella prima fra le opere condotte dai figli di Andrea (che noi diamo disegnata alla tavola 25.) si vede dipinto sopra tela un episodio della storia narrata dall'Evangelista San Luca. Diciamo episodio perchè non vi si vedono le turbe, *quæ exhibant ut baptizarentur*, ma solo Gesù, sul di cui capo il precursore versa l'acqua lustrale, simbolo della rigenerazione per la quale il Divino sceso in terra vi stabilì un'epoca avventurosa pel popolo che predilesse *ab eterno*. Il componimento è simmetrico; nel mezzo del quadro sono Gesù e Giovanni, al lato sinistro un Angelo che porta le vesti delle quali si era spogliato il Redentore ed al destro un popolano recante un secchio, forse a maggior comodità per eseguire il battesimo. Le quattro figure sono atteggiate e disegnate a modo di statue, hanno pieghe minuziose e dintorni assai duri, e sono poste in mezzo a verzure ed a frutti. Pare che gli artefici, non ispirati da un senso religioso e morale, abbiano potuto e con molta fatica esprimere che: *descendit spiritus sanctus corporali specie sicut columba in ipsum* col dipingervi in alto la colomba a cui riguarda Gesù e col far protendere da questo la mano a Giovanni. Nè certamente poi valsero ad esprimere il senso altissimo delle sacre scritture: *vox de cælo facta est: Tu es filius meus dilectus, in te complacui mihi*, nè la sublimità del personaggio Divino rappresentato a suscitare la fede di cui difettarono gli inventori, i quali penetrati nemmeno dalla forza d'amore che si racchiude in quelle parole, non le seppero perciò tradurre

nell'opera: onde il componimento riuscì vuoto di poesia e di affetto, e ricevette solo l'impronta di servilità meditata sui precetti del capo-scuola.

Questi medesimi difetti morali appaiono pure nei quattro Evangelisti dipinti sui muri di quella stessa cappella, (disegnati alla tavola 26.^a e 27.^a) sebbene rispetto alle forme vi si manifesti l'indizio di una maniera più larga e grandiosa. Chè meschinissimo infatti si mostra il concetto nelle rozze figure sedute in bigoncia, contornate da frondi e da frutti, ai di cui lati sono posti quasi compagni anzi che simboli l'angelo, il leone, l'aquila ed il bue, e tutte gravate da importuni ammassi di panni. Le quali cose rivelano la impotenza dei pittori ad imprimere nella rappresentanza il carattere religioso di uomini scossi da celeste influenza ed ispirati a narrare le storie divine.

A queste opere crediamo di aggiungere due bambini dipinti sopra tavole (disegnati alla tavola 28.^a), le quali furono poste un tempo ad ornare la Chiesa di San Francesco in Mantova (1), e servirono come di episodio ad un più grande lavoro in cui erano figurati i dolori patiti da Gesù per la salvezza del mondo. Le quali pitture abbiamo volute accennare sebbene parti accessorie di un'opera che poi andò perduta, perchè se alcuni pensarono che potesse averle eseguite Andrea Mantegna, altri più ragionevolmente giudicarono invece che fossero state condotte dai figli. Dall'esame di questi lavori pare che si possa dedurre che Lodovico e Francesco Mantegna degradarono l'arte da quel segno stesso a cui il loro padre la aveva portata, sia rispetto allo sfarzo di erudizione con cui questo aveva usato di arricchire i concetti, sia pel modo diligente col quale fu solito di far compiuti i dipinti.

Un altro di quei discepoli di Andrea, che studiando piuttosto la parola che il senso ridussero l'arte a mestiere, fu Antonio da Pavia pittore fin qui non conosciuto, il quale o venuto in Mantova con Michele suo zio, stato avanti da noi ricordato, o dipoi allogatosi nella scuola del celebrato Mantegna, qui certamente visse ed operò. Guardando ad una tela (2) su cui scrisse il proprio nome e dipinse Nostra Donna seduta in trono col figlio Divino ed ai lati i Santi Pietro e Girolamo con due frati (si veggia alla tavola 29.^a) possiamo francamente affermare che l'artefice non d'altro occupossi se non di imitare le statue antiche, mantenendo nel dipingere la durezza dei marmi da lui prescelti a modello. Nessun affetto, nessun sentimento di devozione religiosa, pei quali si colleghino fra loro le varie figure e le indirizzino ad uno scopo morale, appare infatti in quest'opera, che perciò riesce incapace ad ingenerare nessun senso d'amore o di speranza negli animi. Simili lavori rivelano per se stessi il carattere di molti poveri ingegni che con timidità da fanciulli tentarono di partecipare alla fama acquistatasi dal Mantegna, valendosi della imitazione servile delle opere di questo. Quindi perchè costoro non ebbero originalità di pensieri, ed il cuore loro non palpò di affetti, videro l'arte ristretta entro certi materiali confini segnati dai lavori di altrui, i quali non intesi imitarono poi esagerandone spesso i difetti. Esempio che dovrebbe ammaestrare i giovani artefici a sciogliersi dagli impacci pedanteschi di scuola, cercando nel fondo dell'anima loro quella scintilla di generosa affezione che sola vale a rendere magnifico e sublime un lavoro. Parlando di Antonio Pavese notiamo avere esso mostrato di non tenere neppure in grande stima i precetti avuti da Andrea, perchè morto questo e venuto in Mantova Giulio Romano, di subito mutata maniera gli servi di ajuto. Così al 1528 si trova inscritto Antonio nelle *liste de' pittori che lavoravano al Te*, ricevendone la giornaliera mercede di *soldi quindici*.

A questa famiglia di imitatori *eclettici* pare non debba ascriversi colui, di cui ignoriamo il nome, il quale vivendo in Mantova dove già da varii anni il Mantegna vi era maestro dell'arte e

(1) Queste tavole, ciascuna delle quali è alta cent. 54, larga cent. 34, furono possedute da Gaetano Susani ed oggi lo sono dai suoi eredi.

(2) — Alta metro 1, cent. 90; larga metro 1, cent. 53. Questo quadro fu posseduto dal medico Masetti, ed al 1852 fu collocato nel patrio Museo. Nel quadro è scritto entro ad uno scudetto posto sopra la Vergine: *Esse dei matrem quæ hominis cui contigit uni alma fave hic populo qua pietate vales*, ed in fondo alla tela: *Antonius Papiensis fe.*

molto onorato, non però chinossi ad imitarne la maniera, ma come prima si attenne agli esempi offerti da' più antichi maestri Italiani. Lo che rilevasi dal dipinto (1) (di cui diamo il disegno alla tavola 50.^a) eseguito, come lo accenna la scritta postavi sopra, per volontà di certo Aretusi Cremonese all'anno 1481. Lavoro, che a noi non fu dato di conoscere in quale luogo di questa città fosse operato, ma che tagliato insieme col muro su cui era dipinto fu posto presso la Cattedrale e modernamente lavato, ritocco e bruttamente sconciato. Rappresenta la Vergine con San Leonardo, nei quali traspare la emanazione di fede religiosa e devota onde è a credersi che il cuore dell'artefice fosse avvivato da una fiamma efficace. Infatti l'amabile e dolcissimo volto di Nostra Donna accarezzato dalle mani del Divin figliuolo rivela il senso purissimo del grande amore che fu principio e vita della nuova legge data ai Cristiani. San Leonardo posto li presso, pare anzi che penetrato quell'altissimo senso ne ricevesse conforto di sicura speranza; tanto bene lo sguardo di lui confidente ed allegro e la riverente modestia dei suoi atti mostrano bearsi avidamente di quella cara affezione. Dicasi pure esser questo un lavoro infantile dell'arte rispetto alle forme, ma in esso traluce la nobilissima essenza d'una vita morale che naturalmente c'infonde un sentimento di pace, pel quale è permesso agli afflitti ed ai deboli, ai pentiti ed al popolo di gustare la eguaglianza di un bene a tutti promesso dall'amore divino, onde fra i dolori che li affliggono, il loro cuore s'ispira altamente a sperare.

Guardando alle pitture rimasteci ci occorre parlare di due state attribuite da alcuni moderni scrittori a Battista Spagnuoli frate Carmelitano, poeta, letterato di buona fama e per santità di costumi detto dopo morte beato nel cielo. Il Donesmondi, nell'istoria sacra di Mantova, fu il primo che scrisse avere lo Spagnuoli, già amico al Mantegna, per suo diletto operato in pittura, quindi lo ripeterono il Volta, il Coddè ed il Susani accennando come lavori di lui i due dipinti de' quali ci facciamo a discorrere. Intorno alle quali opinioni basta a noi di osservare che il modo usato nell'uno dei quadri è molto diverso da quello che si vede nell'altro, per cui pare irragionevole che ambidue potessero essere immaginati dalla stessa mente e condotti dalla medesima mano. Che se è accaduto talvolta di doverci persuadere che alcuni pittori cambiassero modi e maniera (quasi mai o rare volte però concezioni e pensiero), ciò fu per prove indubbe e per documenti sicuri dell'essere quello inusitato procedere derivato da straordinarie cagioni. Ma nel caso nostro concorrono a provare il contrario ed il silenzio mantenuto da alcuni storici, e l'opposto parere di altri. Così il Giovio, il Lamonuye, l'Ambrosi, il Pensa, il Weiss ed altri biografi dello Spagnuoli hanno taciuto ch'egli avesse dipinto; ed il dotto concittadino Antonio Mainardi (2) con molte buone ragioni smentì quello che era stato scritto da altri senza alcun fondamento. Perlocchè noi ci crediamo in diritto di enunciare questi due dipinti come lavori eseguiti ad epoche diverse e da due diversi pittori fin qui sconosciuti. Nel primo quadro (3) (di cui è dato il disegno alla tavola 51.^a) sono coloriti sopra tela Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo ed un altro che depongono il corpo morto di Gesù entro al sepolcro, alle quali figure il pittore, per fare più ricca la scena, aggiunse Giovanni l'Apostolo e due Marie, di cui una rappresentò compresa da disperato dolore. La quale Maria, atteggiata, colle braccia innalzate, a smodato pianto e prorompente in grida acutissime, sembra a noi che non si colleghi colla espressione generale di profonda mestizia attribuita al dipinto; oltrecchè quei moti violenti distraggono il pensiero dalla dignità del soggetto. Che tale opera non fosse direttamente suggerita dal cuore ma soltanto dallo studio sui precetti del capo-scuola vieppiù lo dimostrano le ricercate movenze copiate dalle statue antiche, la simmetria prospettica con cui le figure sono distribuite ed il frastaglio minuzioso dei panni imitante i marmi pagani, che in questo quadro appariscono. Lo che ci conferma avere il Mantegna col

(1) — Alto cent. 70, largo cent. 86.

(2) — Nel giornale intitolato *la Biblioteca Italiana*. (Milano. 1841) nel Tomo 1 a pag. 91.

(3) — Alto metro 1, cent. 88; largo metro 1, cent. 64; ha molto sofferto per l'abbandono in cui fu lasciato entro la sacrestia della *Compagnia del Redentore* nella chiesa di Sant'Andrea.

nuovo sistema da lui introdotto aperta una via facile al decadimento dell'arte, il quale però nessuno avrebbe immaginato che si presto e sì bassamente avesse dovuto accadere in Italia.

Il secondo quadro (1) attribuito allo Spagnuoli (da noi dato in disegno alla tavola 32.^a) fu un tempo collocato sopra la bara entro cui furono riposte le spoglie mortali del beato Bartolomeo dei Fanti, amico e compagno al suddetto Spagnuoli. Crediamo che non prima dell'anno 1495 fosse operata detta pittura perchè in quell'anno appunto avvenne la morte del Fanti frate Carmelitano. (2) In questo grazioso quadretto appajono modi non comuni ad usarsi a quell'epoca, ed in esso si racchiudono concetti poetici, mistici e mitologici, i quali mescolati tutti insieme a capriccio usò il pittore per eseguirne un lavoro cristiano. Nulla ostante in detta opera sembra a noi che appaiano gli indizii di ingegno svegliato ed originalità di pensiero, onde se pure è a credersi che l'artefice pervenisse nell'arte a buon grado per lo studio e per molta erudizione, per entro si travengono però le emanazioni di certi principii che persuadono non avere le discipline scolastiche potuto soffocare in lui intieramente le ispirazioni suggerite dal cuore. Qui fu posto il cadavere del Fanti con il capo sorretto da un angelo, e l'anima di lui, in forma di piccola e nuda figura sostenuta da un Genio, al modo che usarono i Greci, si innalza fra lo splendore di vivissima luce verso la sede beata del cielo. Molti angioletti e cherubini, tinti del colore dell'aria, spessi svolazzano entro la povera cella per tanti anni abitata dall'umile frate, ed allegri e festevoli palesano la gioja di quel beato trionfo. Del quale trionfo non mostrano avvedersi i cinque frati dell'ordine Carmelitano che sono dipinti riverenti in atto di chinarsi devotamente avanti l'uomo santo, preparati ad esercitare gli ufficii funebri e fortemente commossi per naturale affezione al compagno. Dopo avere accennato così ciò che ci parve di rilevare di buono e di difettoso nel dipinto testè ricordato, vogliamo osservare che tali sensi composti di sacro e di profano, e questo genere, se ci è permesso dire, di mitologia cristiana non ebbero ad impiegare mai i primi pittori Italiani siccome per la loro viva fede avrebbero creduto di rendere con tali mezzi un culto idolatra alla divinità. Nè Giotto infatti dipingendo in Assisi la morte di San Francesco, nè lo Starnina in Firenze quella di San Girolamo si valsero di mezzi che non fossero perfettamente conformi a uomini religiosi ed ai dogmi cristiani, e per questi anzi si elevarono a sensi semplici ed insieme sublimi. Ma a tale mal uso introdottosi più tardi forse furono di incitamento le dottrine poetiche dell'Alighieri, per le quali nella *Divina Commedia* forzò la storia Evangelica ad esprimere le umane passioni, onde quelle dottrine dovettero influire generalmente come dapprima avevano fatto in Firenze (3). Quindi lo studio posto sugli antichi marmi e la imitazione di questi furono cagioni che venisse universalmente accettata la riprovata maniera di valersi delle dottrine pagane per esprimere le cristiane e per rappresentarle scolpite e dipinte. Contro siffatta maniera, scrisse il Rio, (4) avere predicato frate Savonarola: « Pour déconcerter l'enthousiasme des érudits qui avaient toujours le regard fixé sur » l'antiquité classique, il leur montrait à l'orient les tristes débris de cette race grecque dévotée par la lepre intellectuelle que son schisme avait rendue incurable et également impuissante » à secouer le joug des barbares et celui de l'erreur. » Non però gli scrittori e gli artefici, fra' quali il Mantegna, si ricredettero dal mantenere quel fallace sistema, perchè trovandovi un mezzo propizio ad aprire vasto campo alle loro immaginazioni ferventi ed a procurare l'opportunità di maggior sfarzo nelle forme esteriori, non temerono punto che questi aiuti potenti a sussidiare la materia avrebbero a poco a poco ridotta l'arte vuota di un senso morale. Per questi fatti di non lieve importanza verificatisi in Italia, crediamo che non debba apparire indifferente a chi riguardi alla storia dell'arti il tener conto delle modificazioni introdottesi nella pittura in una o nell'altra

(1) — Alto cent. 52, largo cent. 75; posseduto dagli eredi di Gaetano Susani.

(2) — Intorno a ciò si leggano le dotte osservazioni fatte da Federico Amadei al T. 11 a pag. 482 dell'Op. Cit.

(3) — Osserva il Rio che il Savonarola ne' suoi discorsi mostrò *avoir eu specialment en vue l'idolâtrie intellectuelle où Florence était alors plongée.*

(4) — Op. Cit. al cap. VIII a pag. 520, ricordando il *Sermon du vendredi après la II. dimanche de Carême.*

provincia per opera ancora di un solo maestro, perchè per queste si spiega come derivassero alcune originalità nazionali e si dimostrano le cause di alcuni fatti municipali che furono o non intesi o malamente spiegati per mancanza di nozioni intermedie. A noi, per ciò che riguarda a Mantova basterà di osservare che se qui furono alcuni che educati nella scuola di Andrea Mantegna seguirono ciecamente e con modi servili la maniera del capo-scuola e perciò andarono degnamente confusi nel novero di coloro che furono volgarmente chiamati *pittori Mantegneschi*; vi sono stati però altri che sebbene educati cogli stessi precetti per straordinaria forza d'ingegno spiegaron anche in mezzo ai difetti una originalità di pensiero, onde non meritano di essere collocati così alla rinfusa nella massa spregevole di gretti imitatori. Del resto crediamo che essendo l'arte a que'tempi molto onorata e protetta dai principi, sebbene per fini indiretti, ed avuta in estimazione dall'universale, dovessero gli artefici mantenere di sè ben alto concetto, e tener conto gelosamente dei varii gradi con cui allora si trovavano ordinati; onde la parola *discepolo* non doveva equivalere a quella di *aiuto* o di *esecutore materiale* dei pensieri di un capo-scuola. Chè anzi il mal uso di ridurre i discepoli a semplici esecutori delle invenzioni dei capi-scuola fu introdotto per la prima volta dal Sanzio allora che Leone decimo affidategli molte e vaste pitture, si valse dell'opera dei suoi creati per farle spacciate, non permettendo a questi, lui vivente, di eseguirne alcuna da loro stessi immaginata e condotta. Dipoi Giulio Pippi ed il Penni continuarono quello sconcio sistema, il quale essendo contrario al progredire delle arti e favorevole a perpetuare i pregiudizii inveterati delle scuole, procurò che si sviluppasse *il germe di quei due veleni che più tardi attoscarono l'arte, la maniera e la convenzione.* (1) Ma a tempi di cui parliamo pare certamente che a tale modo non procedessero le arti, argomentandolo dalle varie maniere con cui furono eseguite le opere e dal rilevare che sono nuovi ed ignoti i nomi di coloro che servirono di aiuto ad altrui, come quelli ricordati di Tondo, del Topina, di Polidoro, di Guerzo e di altri che lavorarono dal 1490 al 1496 nei palazzi marchionali di Gonzaga e di Marmiròlo. Ed anzi se si rifletta che sono stati in Mantova contemporaneamente a coloro che servirono di aiuto ai capi-scuola altri che si resero distinti per la originalità delle loro opere, pare che si debba credere che i signori Gonzaga abbiano avuta l'intenzione di tenere presso di sè buon numero di artefici più per lusso e per fasto, che per vero amore alle arti e per sincero desiderio di giovare al paese. Ed è ciò tanto vero che non facendo essi debita stima del sapere e delle virtù dei pittori che si trovavano ai loro servigi, si valevano del pennello di altri, paghi e contenti di poter vantare molti artefici e molti lavori; (2) onde essendo in Mantova Andrea Mantegna vi chiamarono da Verona il Monsignor, e lui vivente e viventi i figli di Andrea elessero primario pittore Lorenzo Costa Ferrarese, che poi spogliarono del nobile ufficio per confidarlo a Giulio Romano. L'esame sopra altre opere in cui appariscono modi diversi da quelli che furono insegnati dal Mantegna varrà a viemeglio confermare quanto viene asserito.

Correndo il secolo decimoquinto fu costume in questa città di abbellire le fronti esterne delle case con ornati, pitture ed istorie dipinte. Di queste opere poche oggi rimangono a vedersi e perchè molte deperite e perdute nel volgere de'tempi, e perchè altre con malaugurato consiglio modernamente coperte di calce. Guardando agli avanzi di queste pitture e ad altri lavori eseguiti a quell'epoca stessa sopra tavole e sopra tele, in alcuni appajono concetti e maniere, foggia di vesti e costumi che chiaramente dimostrano la influenza esercitata dalla scuola tedesca; in altri la severità magistrale innestata ai modi gentili usati da Giovanni Bellini, le di cui opere perciò deve credersi che fossero state molto studiate ed anco imitate dagli artefici nostri. Conforme alla seconda maniera testè accennata pare a noi che sia il dipinto in cui è rappresentata una grazia impartita

(1) — Così scrisse il Marchese Pietro Selvatico.

(2) — Dalle lettere scritte dai Gonzaga si ricorda avere questi richiesti lavori a Pier Perugino ed a Giovanni Bellini quando viveva in Mantova il Mantegna; a Raffaello Sanzio quando qui era il Costa, e ad altri pittori contemporanei a Giulio Romano.

ad un cavaliere da donna di santi costumi. Questa pittura (data in disegno alla tavola 53.^a) fece parte di più vasto lavoro pel quale entro diversi compartimenti di stucco furono colorite nei quattro lati esteriori di una cassa (1) le storie allusive alla vita di una suora dell'ordine Domenicano. Forse in quella cassa era stato riposto il cadavere della detta claustrale onde si volle all'esterno ricordarne i meriti e le virtù per ingenerare viemeglio devozione negli animi dei fedeli che veneravano il corpo della donna santificata entro allogatavi. Noi ci siamo curati di mantenere la memoria di questa pittura sia perchè ci parve cosa indegnissima che quest'unica reliquia di un pregiato lavoro andasse dimenticata del tutto, sia perchè in essa vi si accolgono pregi capaci a chiarire l'istoria dell'arti. In questa tavola infatti appare popolarità di concetto: con molta naturalezza vi è rappresentata una festa devota del popolo, onde le molte femmine quivi raccolte animate da fede verso la donna prediletta da Dio non meravigliano, ma godono del chinarsi riverente del cavaliere, il quale accompagnato da pochi donzelli si atteggia ad umile e dignitosa movenza, ed è compreso da religioso pensiero. Verità più che studio, il cuore più che la mente poterono certamente suggerire al pittore sì graziosa concezione, la quale per se stessa appalesa essere stata frutto di vivissima fede, dando così la certezza che l'inventore non poteva essersi educato alla scuola di Andrea Mantegna.

Parlando di opere delle quali sono ignoti gli autori dobbiamo ricordare alcuni affreschi che furono eseguiti nel secolo decimo quinto entro la chiesa di San Francesco per ornare la cappella dedicata a San Bernardino. L'Amadei nella sua *Cronaca di Mantova* narra che all'anno 1450: » erano ancora recenti in Mantova le memorie dei frutti spirituali delle prediche del padre Bernardino da Siena, capo degli osservanti di San Francesco, fatte per un'intiera quaresima: essendo questo servo di Dio già morto e ricorrendo la celebrazione in Roma dell'anno Santo, fu da papa Nicolò V canonizzato per Santo, ed in Mantova se ne fecero pubbliche allegrezze; in tal congiuntura li Gonzaghi che professavangli una particolare divozione alzarono ad onor suo nella chiesa di San Francesco un altare a man destra entrando. » Il quale altare più tardi venne adornato con varii dipinti detti dal Cadioli *fatti di mano d'uno degli scolari del Mantegna*. All'anno 1852 avendosi data mano ad adattare la detta chiesa a nuovi usi di militare servizio, e dovendosi atterrare in gran parte i muri su cui erano le dette pitture, il Municipio veduta l'impossibilità di trasportare quegli affreschi curò saggiamente che il pittore Giuseppe Razzetti rilevasse con *lucidi* quanto ancora avanzava di tali lavori affine di mantenere memoria non solo dei componimenti, ma ancora delle forme e dei modi coi quali erano stati rappresentati; pregi certo i migliori che apparissero in quelle opere. Per tale modo il patrio Museo oggi possiede sopra quattro cartoni le storie dipinte che un tempo decorarono la cappella già ricordata; due delle quali storie l'una presso all'altra erano poste superiormente ed a cui sottostavano le altre due. Nel primo dipinto, (se ne vegga il disegno alla tavola 54.^a) di cui il cartone è alto metri 2 centimetri 60, largo met. 2, cent. 15, crediamo rappresentarsi Bernardino Albizeschi, di illustre famiglia Senese, che chiede ai priori della confraternita detta *della Scala* di esservi associato per servire agl'infermi nello spedale di Siena. E il porgere fiori, come fa il giovanetto, fu costume a que'tempi di chi impetrava una grazia o favore, ed indizio della purità del chiedente; e l'atto del lavare delle mani in cui è atteggiato uno dei medici alluse forse alla peste ch'ebbe ad infierire in Siena al 1593, durante la quale Bernardino, a soli tredici anni di età, aveva date molte luminose prove di carità e di amore assistendovi gli ammorbat.

Nel secondo quadro, (disegnato alla tavola 55.^a) il di cui cartone è alto metri 2, centimetri 60, largo met. 2, cent. 18, si raffigura lo stesso Albizeschi nel luogo di Columbiera (poco lontano da

(1) — Non sappiamo a qual convento avesse appartenuta questa cassa, ma solo che posseduta da ultimo dal medico Botturi, dopo la morte di questo fu fatta in pezzi, ed i dipinti andarono guasti, meno quello di cui parliamo (alto centimetri 58, largo cent. 48.) che fu posseduto da chi ne fece mercato.

Siena) allorchè bramoso di vita monastica, all'anno 1404 si iscrive all'ordine religioso dei Francescani di stretta osservanza, e fatta la professione ne riceve le vesti.

Il terzo affresco, (disegnato alla tavola 56.^a) il di cui cartone è alto metri 2, centimetri 14, largo metro 1, cent. 20, ci pervenne mutilato per colpa di un muro sopra costruttovi prima che si desse opera ad eseguirne *i lucidi*; e sebbene perciò non possa apparire chiara la rappresentazione di quel componimento, pure da ciò che ancora è rimasto giudichiamo che il pittore vi avesse raffigurato Bernardino allora che al 1420 « venne in Mantova a predicare la quaresima per opera » di Paola Malatesta moglie a Giovanni Francesco marchese Gonzaga » (1) assistendovi i canonici della Cattedrale, le milizie, ed il popolo.

Lo stesso santo nel quarto cartone, alto metri, 2 centimetri 82; largo metri 2, cent. 14, (dato in disegno alla tavola 57.^a) si vede giunto agli estremi della vita; e benchè allora corresse l'anno 1444 e Bernardino si trovasse in Aquila, pure con aperto anacronismo il pittore adulando i principi suoi committenti volle introdurre nel quadro Luigi, il primo dei Gonzaga che ebbe dominio in Mantova, (2) che insieme alla moglie assiste all'infermo; mentre alcuni uomini posti più avanti sono occupati a preparargli il sepolcro. Le quali pitture eseguite con castigato disegno, quantunque mancanti di correzione prospettica e di intelligente vaghezza di colorire se offrono prova di essere state condotte da uno o da più artefici educatisi alla scuola dei Mantegna, non valgono però a chiarire da chi fra i molti creati potessero essere state eseguite, siccome in questi lavori i modi e lo stile impiegativi differiscono da quelli che nei loro ce ne mostrarono gli esempj i figli di Andrea, il Monsignor ed altri discepoli di esso Mantegna. Chè anzi dai concetti e dal modo di disegnare adoperati in questi diversi affreschi ci pare che si mostri innestata alla maniera derivata dai precetti e dagli esempj del Mantegna quella che fu frutto dello studio e della imitazione di altri capi-scuela Italiani. Così in uno dei dipinti (cioè quello disegnato alla tavola 54.^a) appare accoppiato quello del Bellini; e nell'altro (disegnato alla tavola 57.^a) rilevasi un modo largo e grandioso che ricorda la maniera impiegata da Tommaso Guidi detto il Masaccio in Firenze, onde noi sospettiamo che non fosse stato un solo il pittore che li avesse eseguiti. A rendere prova più evidente delle differenze che furono da noi accennate, ed a mostrare il valore nel disegnare di codesti creati del Mantegna, abbiamo voluto dar *lucidate* in disegno quattro delle teste che furono dipinte nelle storie ora descritte; una cioè raffigurante il giovinetto Albizeschi (alla tavola 58.^a), l'altra del santo fatto cadavere (alla tavola 58.^a fig. 2.^a), e quelle di due frati (alla tavola 59.^a) che cantano preci mentre Bernardino viene associato all'ordine religioso dei Francescani. Di queste teste le tre ultime mostrano una verità ammirabile e ad un tempo un far largo al modo appunto di cui diede esempj il Masaccio al principiare del secolo decimo quinto; mentre invece nella prima apparisce un far secco e minuzioso nei contorni giusta la maniera usata dai Bellini in Venezia.

Parlando dei discepoli di Andrea Mantegna ci rimane a dire di Giovanni Francesco Carotto e dei Monsignor, i quali tutti se non ebbero la forza di richiamare l'arte a spirituali principj (essendo stata fin allora condotta già troppo al basso dagli uomini stessi reputati ed illustri) mostrarono però di sentire il vero e di essere capaci d'inspirarsi all'affetto. Giovanni Francesco Carotto, educato in Verona sua patria dal pittore Liberale, ancor giovinetto si condusse a Mantova per udire precetti da Andrea Mantegna. Quantunque il Vasari racconti che: « Andrea mandava di » fuori delle opere del Carotto per sua mano; » pure osservando alle pitture di Gian-Francesco dobbiamo dedurre che questi abbia pur sempre mantenuto nelle invenzioni concetti suoi proprii che non possono confondersi mai con quelli dei Mantegna. Il quadro ch'ei fece in età giovanile basta solo a prova sicura di quanto affermiamo, chè certamente non si deve guardare agli altri lavori che lo stesso artefice eseguiva dopo che fattosi maestro aveva creato in sua patria una ma-

(1) — Donesmondi, op. cit.

(2) — Bene apparisce esservi qui stato raffigurato il Gonzaga da raffronto fatto della immagine dipintavi con altra che venne scolpita sopra un'antica medaglia.

27
22

28
29

Carotto

niera diversa da quella già imparata in Mantova. (Nel dipinto che qui egli fece e che tuttodì si conserva nel battisterio della chiesa di Santa Maria della Carità (1) (dato in disegno alla tavola 40.) raffigurò sotto umane forme alcuni personaggi divini, le di cui significazioni non ci è dato spiegare egualmente per tutti, sebbene il tema propostosi certamente alluda al giudizio che verrà fatto di ognuno dopo la morte. Tema che se per se stesso suona tremendo all'orecchio dei credenti seppe però temperarsi dall'anima gentile del nostro pittore per gl'indizii entro espressivi di confidente speranza. Infatti il Carotto mostrò avere ben addentro penetrato il senso d'amore che nelle dottrine del Redentore apparisce fondamento precipuo della nuova legge data ai Cristiani, ponendo qui il Salvatore, o come altri vogliono Giovanni l'Apostolo, in atto di sorreggere il vessillo di pace, e dipingendo Michele con volto dolcissimo ed in postura molto graziosa, onde manifestano che la divina giustizia sarebbe compagna alla misericordia infinita. Il modo di disegnare rivela semplicità castigata ed imita più il fare usato dal Perugino o dal Sanzio che quello del Mantegna, dal che è prova che il Carotto non ne contrasse abitudini servili, ma che dall'esempio di lui fece ragione a salire camminando la via additatagli dal cuore.

Monsignori

Quelli poi che sebbene lungamente vissuti in Mantova ed educati alla scuola di Andrea non però devono essere confusi coi pittori *Mantegneschi*, e che anzi pel loro modo di fare segnarono un'epoca distinta ed illustre nella nostra pittura, furono i *Monsignori*. Uno di questi si nominò *il famosissimo frate Giocondo* (dal Vasari detto frate Cherubino) *erudito in quasi tutte le scienze ed arti nobili ma specialmente nell'Architettura* (2). Il secondo fu *Girolamo* pur esso frate di religiosi costumi, il quale assistendo agli ammorbati ne contrasse il contagio e morì in Mantova di peste. Costui quantunque apprendesse la pittura dal Mantegna si diede ancora a studiare le opere di Leonardo da Vinci, delle quali ne eseguì diverse e bellissime copie, e fra le altre quella, come scrisse il Vasari, « del cenacolo che quegli fece in Milano a Santa Maria delle Grazie, ritratto » tanto bene ch'io ne stupii. » Un lavoro di Girolamo che è rimasto in Mantova colorito sul muro mostra come egli per forza d'ingegno fosse riuscito assai bene ad armonizzare i modi usati dal Vinci e dal Mantegna coi suoi proprii così che tutto insieme compose una maniera originale e grandiosa. La pittura (3), di cui diamo il disegno alla tavola 41, è collocata nella sacrestia della chiesa di San Barnaba e rappresenta la Vergine col figlio; nella esecuzione dei quali chiaramente apparisce semplicità di concetto, grandiosità delle forme ed intelligente morbidezza del tingere le carni. Ai quali pregi ed alla soave dolcezza espressa nel volto di Nostra Donna non corrispondono però nè la indifferente espressione del Figlio, nè la ricchezza e la minuziosità dei panni applicativi, i quali possono credersi difetti di scuola.

Sopra Giocondo e Girolamo si eleva *Francesco Monsignori* loro fratello che fu dal padre, esso pure pittore, educato nel disegno e dipoi acconciato in Mantova alla scuola di Andrea Mantegna. Qui essendosi Francesco prestamente avanzato nella pratica della pittura, il marchese Gonzaga conosciutolo d'ingegno svegliato ed invaghitosi del modo suo di fare, lo pigliò a stipendii allora in cui contava di età trentadue anni, e dipoi gli donò casa ad abitare e terre e danari. Nei palazzi di esso Marchese, posti in Mantova, in Marmirolo ed in Gonzaga, *Francesco* dipinse trionfi, ritratti ed istorie, conducendo nello stesso tempo molti altri lavori nelle Chiese e nei Monasteri. Queste opere per la maggior parte sventuratamente sono andate perdute. Noi ricorderemo le poche che pure rimangono. Una fra queste, che un tempo ornava la Chiesa dei Zoccolanti in Mantova, ora è serbata nella Pinacoteca in Milano, ed in essa sono figurati i Santi Bernardo e Lodovico compresi da profonda e religiosa affezione. Un'altra è allogata nel tempio di Nostra Donna delle Grazie presso Curtatone, e rappresenta quel San Sebastiano del quale molto a lungo parlò il Vasari narrando una storia che se pure non fosse vera del tutto ad ogni modo vale a dimostrare che l'artefice in

(1) — Dipinto sopra tela alta metri 2, centimetri 10; larga met. 1, cent. 47.

(2) — Si veggia al Poleni: *Exercitationes Vitruvianæ*.

(3) — Alta centimetri 75, larga cent. 25.

ogni cosa pose gran studio per trarre dalla natura la verità delle espressioni e delle forme. Oltre questi dipinti altri due tuttodì sono in Mantova, i quali da noi furono prescelti a darli disegnati all'intaglio. Nel primo (di cui è dato il disegno alla tav. 42.^a) Francesco dipinse sopra tela (1) per l'oratorio della *Scuola segreta* Gesù che salendo il calvario e condannato egli stesso a portarvi la croce, sotto il peso di questa affievolito ed affranto si piega; nel quale aspro cammino lo accompagnano *Mater Jesus et Maria Cleophæ et Maria Magdalena et Johannes discipulus quem diligebat*, tutti esprimenti un acerrimo dolore. Maria è svenuta, piangono le altre donne, e Giovanni soccorre al Divino maestro tentando di sollevarlo del peso che crudelmente lo aggrava. Così da ogni parte del quadro traluce una passione profonda che bene rivela la forza dell'affetto che agitava l'animo del nostro pittore. Quanto spetta allo spirito noi diremo questa concezione sublime, perchè in essa vi è impresso il carattere di devota melanconia capace di destare nei riguardanti pensieri di religione e di fede; rispetto alle forme noi diremo che sono suggerite dallo studio della natura, verissime e belle. Senonchè, vedendosi Gesù atteggiato in modo che colla sinistra mano si appiglia alle sue ginocchia, forse potrebbe da alcuni accusarsi d'ignobile questa postura applicata a figura Divina. Ma perchè tale mossa apparisce assai naturale deve credersi che venisse a bella posta prescelta dal Monsignori, il quale non volendo tradire la storia eragli pur necessario di esprimere che Cristo aveva vestita la umana natura. Quindi Francesco al modo accennato diede al Divino forme proprie della natura dell'uomo, e riuscì a spiegare sentitamente come quello avesse potuto tollerare tanti oltraggi arrecatigli dalla rabbia dei suoi crocifissori. E perchè lo scompagnare nel Verbo la manifestazione delle due nature di Dio e di uomo sarebbe stato altro grave difetto di fede, il pittore intese a mostrare eziandio la prima per la sublimità del pensiero espressa nel volto di Cristo. Lo ritrasse infatti spoglio di ogni affetto terreno immoto e fisso nella previsione che pei suoi dolori e per la sua morte non sarebbero fatti salvi tutti gli uomini perchè molti avrebbero perfidiato nel male. Perlocchè l'artefice, persuaso che non ha vita un lavoro quando sia vuoto di senso morale, fece scopo di questo suo dipinto l'amore, che in Dio manifestava sublime e profetico e lo esprimeva nelle altre figure per la forza di dolore derivato dalla violenza di affetto. Fu poi giudizioso e sapientissimo in questo lavoro il pensiero del pittore di non bruttare la scena colle introduzioni di carnefici o di manigoldi, perchè con queste avrebbe apportate distrazioni importune e moleste allo spirito ed al cuore già ispiratisi a sensazioni sì delicate e sì care. Noi anzi considerando il presente quadro intendiamo verissimo quanto scrisse il Vasari: « Essere » stato Francesco di santa vita e nemico d'ogni vizio, intanto che non volle mai non che altri » pingere opere lascive, ancorchè dal Marchese ne fosse molte volte pregato; » perchè questa pittura ci rivela la vivissima fede da cui era animato l'artefice. E per tanto valore mostrato dal Monsignori vieppiù ci dogliamo che molte opere di lui e più vaste di quelle testè ricordate, andassero miseramente perdute, fra le quali una che fu posta in Mantova nel refettorio dei Frati Francescani *tenuta dai più eccellenti pittori cosa maravigliosa* (così il Vasari), in cui erano rappresentati gli Apostoli con Cristo nel mezzo al quale i Santi Francesco e Bernardo presentavano il Marchese Federico con suo figlio ed il cardinale Sigismondo con Eleonora poi duchessa d'Urbino, tutti della famiglia Gonzaga.

Intorno al secondo quadro del Monsignori, rimasto in Mantova, scrisse già il Cadioli (2) che » entro la chiesa di San Vincenzo ritroverete nell'altare a destra il quadro della Beata Osanna » con altre Sante del suo ordine, ch'è della scuola del Mantegna. » Più tardi convertita quella chiesa ad uso militare, i monumenti che ivi erano andarono guasti o perduti insieme a molti quadri che pure vi si trovavano. Fra i pochi di questi che si salvarono, uno, dapprima posseduto dal Medico Masetti, si conserva ora nel Museo Municipale, e questo noi pensiamo di poter francamente attribuire al Monsignori, confortandoci a tale giudizio i modi con cui è composto, disegnato e di-

(1) — Alta centimetri 95; larga metro 1, cent. 25; che oggi è collocata nel palazzo della Accademia Virgiliana.

(2) — Il primo che descrisse le opere d'arti che ancora si avevano in Mantova all'anno 1765.

pinto. (Se ne vegga il disegno alla tavola 43.^a) (1) A qualunque artefice non riscaldato da viva fiamma di religiosa credenza doveva certamente riuscire arduo il tema propostogli dalle suore di San Vincenzo, le quali volendo ch'egli dipingesse Osanna degli Andreasi in mezzo ad altre monache del loro ordine, ornata di pregi valevoli a chiarirla privilegiata da Dio, porgevano un argomento del quale la sola fede favorita dal genio dell'artista poteva condurre ad opera sublime. Gli attributi o le allusioni che Francesco fu costretto ad esprimere nel quadro furono quelle accennate dal Donesmondi (2) così: » Et una volta le apparve Cristo in sembianze di bambino, con una croce » in spalla et una corona di spine in capo; in segno di che, si vuol essa tal' hora dipingere con » un figliuolino espresso in tal guisa, et altra volta con un Angelo perchè sovente fu fatta degna » da Dio di veder l'Angelo suo custode et essa altre volte così fieramente batteva i demonii, i quali visibilmente in strane guise le apparivano per isturbarla dall'oratione » ecc. Al difficile assunto soddisfece l'artefice dividendo la tela in due scompartimenti distinti, nel più basso dei quali figurò quella parte d'istoria che davvicino si connette alle cose terrene, e nel superiore l'altra che dirittamente riguarda allo spirito ed al cielo; ed i due spazii quasi materialmente indicò a mezzo di un tendaggio che attraversa il dipinto. Così nella parte inferiore sono cinque suore genovesse che venerano la beata loro compagna, la quale mentre coi piedi schiaccia il mostro infernale, ritta si eleva nel mezzo del quadro, composta a tutta semplicità, tenendo nelle mani i simboli di purità e di amore divino, quasi senza motto, mostra di aver fisso il pensiero all'ottenuto connubio: *ut eam Christus optimus maximus in sponsam assumeret.* (3) Molto bene intese l'artista a collegare termini tanto lontani fra loro per colei stessa che calpestando le basse affezioni mondane (qui figurate pel demonio) alta si innalza colla parte superiore del corpo in cui hanno sede la mente ed il cuore, poggiando dove sono collocate due figure divine, indizii del bene che eternamente godeva. Il quale concetto seppe vestire di forme capaci a procurare che ogni parte della materia corrispondesse al pensiero. Le cinque monache, tutte varie di età e di aspetto, sono modellate colla impronta del vero, onde i loro volti ricordano bellezze giovanili profondamente alterate dalle lunghe lotte sostenute per vincere la ribellantesi volontà e i rinascenti contrari desiderii, od avvizzite dagli anni e dalla rigidezza del chiostro; e tutte tengono giunte le mani e tutte uniformemente si atteggiano, forse per mostrare come fra loro le costituzioni monastiche regolassero perfino gli atti esteriori. Così si scorge che il pittore a bello studio ritrasse queste donne collo stesso unico pensiero di devozione e mise in tutte la stessa movenza, la stessa espressione, obbligando per tale modo l'occhio del riguardante a non fermarsi molto su questa parte del quadro, ma a volgerlo più presto alle figure divine che poggiano in alto, dalle quali non potrà poi ritrarlo che con lungo desiderio, tanta è in loro varietà di concetti, grazia, venustà ed amore. Le due figure poi poste in alto rappresentano Gesù giovinetto portante la croce, e l'Angelo che fu dato a custode di Osanna; sono, queste di tale e tanta bellezza e per la composizione e pel disegno che crediamo anche messe a confronto con altre dipinte dal Sanzio, non perderebbero punto di pregio. Questa eccellentissima opera certo deve credersi una fra le ultime state eseguite dal Monsignori, perchè a ragione d'istoria, non poteva essere fatta prima dell'anno 1505 in cui morì la Andreasi, e più probabilmente dopo al 1508 in cui quella fu posta a venerare sugli altari.

L'esame già fatto sopra le pitture del Monsignori crediamo che possa valere a provare falso il giudizio di coloro, che ingannati da una tradizione volgare attribuirono a Francesco medesimo una pittura condotta entro l'antico castello, rappresentante la elezione di Luigi Gonzaga a capitano di Mantova. Chè appunto da tale esame premesso potrà più chiaramente dedursi la differenza dei modi usati dal nostro pittore nei lavori per lo avanti accennati, con quelli che appariscono

(1) — Il quadro è alto metri 2, centim. 2, largo met. 1, centim. 51.

(2) — Op. cit. al libro VIII, a pag. 101.

(3) — Così è scritto nella quinta lezione dell'Officio conceduto al suo ordine.

nell'affresco stato a lui malamente attribuito. Della fallacia di tale giudizio pensiamo che possa esserne stata causa la applicazione errata di queste parole del Vasari: » Dipinse Francesco oltre » molte cose nel palazzo di Gonzaga la creazione dei primi signori di Mantova; » essendovisi inteso per nome di casato quello di *Gonzaga*, quando invece significava luogo o paese. Chè invero la invenzione (di cui diamo il disegno alla tavola 44.^a) ci mostra la rappresentazione di un concetto prosaico, decorato all'eroica, impasticciato di erudizione mitologica, ed incapace di indirizzare la mente ed il cuore a nessuno scopo morale. Perlocchè questo dipinto meglio converrebbe a qualunque altro discepolo di Mantegna piuttostochè al Monsignori, il quale nei suoi lavori diede prove di viva fede e di alti pensieri. Infatti i soldati, che qui occupano la maggior parte del quadro, sono atteggiati a rappresentare una scena da trivio, mentre oziando e giuocando non mostrano pigliarsi pensiero del loro signore a cui quasi tutti rivolgono il tergo. Sono dipinti, nella parte più lontana, quasi accessorio, la religiosa funzione per la quale fu benedetto il Gonzaga, ed in avanti alla destra Ercole in forme colossali a cui mirando alcuni vegliardi s'ispirano a dettare la storia del fatto che viene registrata in un grosso volume da uno scrivano. Col quale episodio intese il pittore di alludere con vilissima adulazione alla potenza ed al valore di Luigi Gonzaga che per la morte procurata al Bonacolsi si era fatto signore di Mantova. Del resto tutta questa meschinità di concetti è generalmente espressa con forme secche quantunque in alcune parti anco gentili, onde vi appajono innestati i modi del Mantegna a quelli del Bellini, del Liberale, del Moroni e del Falconetto che tutti avevano lavorato già in Mantova. Perlocchè se questa opera mostra per sè poco o nulla di buono, serve però ad accennare alcune modificazioni introdotte nella maniera insegnata da Andrea, e vale perciò a correggere l'errore di quegli scrittori che diedero la storia delle arti Italiane partendo da un preconetto sistema col quale avevano ridotto gli artisti a scuole e quasi ad altrettante famiglie senza por mente ai meriti loro originali e speciali.

44

Da quanto abbiamo detto intorno alla influenza esercitata da Andrea Mantegna ci pare poterne conseguire che gli artefici da lui educati possano essere distinti in tre classi. I primi cioè ed i più che imitarono la maniera del maestro senza averne pari l'ingegno e che volendo pure esprimere nelle opere certe concezioni erudite e profonde le connetterono freddamente fra loro per studio e senza esservi mai ispirati da sensi suggeriti dal cuore; onde si ingolfarono in un'insipida broda di episodii pei quali fecero oscuro il pensiero già vuoto d'affetti ed incapace ad ispirare nessun senso morale. I secondi, a cui parendo ardua la via e difficile a seguirarsi o forse anco sospettandola falsa, giunti a metà del cammino sostarono, ed incapaci a creare una maniera loro propria, servilmente associarono alla imitazione del Mantegna quella di altri maestri, componendo un insieme bastardo e non mai avvivato da una scintilla di genio. Gli ultimi infine, e furono pochi, fra' quali vogliamo notarvi i Monsignori, coloro che non avvilarono la loro indipendente natura, e non si scoraggiarono per le fatiche, ma scossi fortemente nell'anima dalle parole di frate Savonarola: *Deponi quella tua pesante armatura della logica e filosofia, cingiti invece di una fede semplice e viva dietro l'esempio degli Apostoli e dei Martiri*, innalzarono la mente ad alti pensieri e s'ispirarono col cuore all'affetto. Le opere di questi pochi perciò crediamo che meritino di essere raccomandate alla storia, siccome vergini produzioni raccolte nella nostra provincia ed uscite fra gli sterpi e le spine, e siccome quelle che valgono a prova sicura della potenza e della forza d'ingegno degli artefici vissuti in Mantova che le eseguirono.

Prima di dar fine a discorrere dei discepoli di Andrea Mantegna ci resta a ricordare due pitture le quali, pare a noi, che possano arrecare qualche lume a chiarire la storia artistica del nostro paese. Nella prima (data in disegno alla tavola 45.^a) è rappresentata Nostra Donna seduta ed in atto di sorreggere sulle proprie ginocchia il figlio Divino, il quale colla mano sinistra appigliandosi al collo della madre protende la destra al fanciullo Giovanni. Questa santa famiglia posta fra verzure con frutti d'arancio rileva sopra un campo di cielo tinto di bellissimo azzurro con quattro cherubini che posano sopra leggerissime nubi e che cantano inni e lodi al Si-

45 a

gnore (1). Tale componimento pare a noi difettoso per quanto spetta al concetto ed alla espressione, sia perchè Maria vi è figurata con volto rozzo e volgare incapace ad ispirare l'idea di verginale bellezza di donna prediletta da Dio; sia perchè inconveniente ed ignobile apparisce l'atto in cui fu posto Giovanni che senza corrispondere allo sguardo amorevole che gli volge Gesù, mostra invece parlare a chi lo riguarda. Questi difetti manifestano chiaramente lo studio servile che pose l'artefice nelle concezioni erudite del Mantegna, quasi mai rallegrate da un soffio di vita che emani da fede devota e fervente. Nulla ostante rapporto alle forme si accolgono in quest'opera alcune bellezze che quasi mai o rare volte si trovano nei lavori di questa età e di questa scuola, cioè certe grazie e certi vezzi originali con cui sono dipinti i bambini, i quali, come scrisse il Vasari parlando di Antonio Allegri da Correggio » sono tanto ben fatti che par che » siano piuttosto piovuti dal cielo che fatti dalla mano di un pittore. » Ed ancora si noti che in questo quadro sebbene apparisca duro lo insieme delle figure e dei panni, pure nei dettagli i contorni generalmente sono disegnati con forme rotonde e con masse che inclinano al largo, ed ogni parte vi è colorita con molta vaghezza e rilievo, e le carni sono eseguite con gran maestria e morbidezza in modo che non pajono dipinte ma vere. Da tali osservazioni ci sembra che possa trarsene gl'indizii per ragionevolmente riconoscere in questo lavoro la maniera che fu solita ad impiegarsi da Antonio da Correggio nelle sue pitture, il quale se non fu scolaro di Andrea Mantegna, come scrissero alcuni, certamente fu in Mantova a studiare le opere di quello e forse ne intese i precetti dai figli o dai creati del medesimo Andrea. E diciamo essere stato Antonio certamente in Mantova avendo scritto Leopoldo Camillo Volta all' Abate Pungileoni: » Io ho veduto » anni sono in alcune private memorie che sonosi poscia smarrite a' miei sguardi dopo le vicende » dei passati assedii di questa città una indicazione del tempo in cui il Correggio trovavasi in » Mantova presso i Signori da Correggio, ma non so ricordarmi se ivi si facesse menzione dei » dipinti suoi quivi intrapresi, del che dubito assai. » Che poi lo stesso Pungileoni avesse trovata notizia dell'epoca precisa in cui il da Correggio qui fosse venuto, rilevasi da quanto scrisse all'anno 1811 a Pasquale Coddè: » Mi sta a cuore il sapere se sia reperibile un documento » qualunque onde potere asserire con certezza che Antonio Allegri visitò codesta città tra il fine » del 1511 ed il cominciare del 1513. » Chè anzi se le ricerche allora fatte dal Coddè non riuscirono ad alcun buon effetto, per essere moltissimi documenti già andati perduti, quelle fatte più tardi dal medesimo Pungileoni procurarono la certezza che l'Allegri fosse in Mantova negli anni 1537 e 1538, e che vi lavorasse pei Gonzaga (2). Dal che può trarsi argomento a confermare la osservazione fatta dal Lanzi, cioè: » rendersi ragione del gusto squisito che il Correggio mantenne sempre nelle tele, derivandolo dagli esempj di Andrea Mantegna che in quel gusto » avanzò ogni altro. »

Nella *relazione intorno alla istituzione del patrio Museo in Mantova* (3) abbiamo attribuito allo stesso Antonio Allegri da Correggio un'altra pittura; del che è forza ricrederci, dopo che nuovi studj ci fecero conoscere chi fra gli artefici nostri concittadini ebbe ad operare la detta pittura della quale ora parliamo (4). Questa, di cui diamo il disegno alla tavola 46.^a, fu eseguita a *buon fresco* all'esterno della chiesa un tempo dedicata a Nostra Donna della *Vittoria*. Tale dipinto per le ingiurie delle stagioni a cui era esposto già da tre secoli mostrava all'anno 1835 i gravi danni patiti, perlocchè il Municipio ad impedirne maggiori comandò che si avesse a coprirlo con tavole. Il quale mezzo non essendo riuscito al fine cui si aveva mirato di conservare l'affresco perchè toltogli il beneficio dell'aria per la umidità penetratavi si vide vieppiù danneggiato, venne

(1) — Il dipinto eseguito sopra tavola (alta centimetri 70, larga cent. 47) fu posseduto dai Conti Facchini ed ora lo è dagli eredi di Alessandro Nievo.

(2) — I documenti che provano tale fatto saranno da noi riferiti nel volume secondo.

(3) — *Mantova* 1853, a pag. 21.

(4) — Alta metri 2; larga metro 1, e centimetri 85.

all'anno 1852 insieme col muro trasportato nel Museo Municipale. Intorno a questa pittura scrisse Federico Amadei che: » All'anno 1514 comandò il Marchese Francesco che fosse allungata la » chiesa di Santa Maria della Vittoria quella ch'ei fece fabbricare nel 1496, ma non potendosi » ciò fare comodamente senza sloggiare da un angolo della contrada verso la parrocchiale de' » Santi Simone e Giuda un non so qual facoltoso banchiere giudeo, costui dovette ubbidire e » sgombrare la sua casa perchè fosse atterrata e convertita in chiesa, non ostante le larghe di » lui esibizioni di danajo fatte alli ministri del marchese. In memoria di ciò vedesi ancora a » giorni miei dipinta per mano del celebre Mantegna sul detto angolo una divotissima immagine » di Nostra Signora, a piedi della quale vi sono due mezze figure umane oramai quasi inosser- » vate e guaste dal tempo, le quali tengono in mano una tavola con del danajo sopra. » Il Donesmondi che pel primo narrò il medesimo fatto ricordò ancora di aver letto sopra la stessa pittura la iscrizione: *Debellata judæorum perfidia*. Ma osservando al dipinto, nè quei *due inginocchiati avanti la Vergine* (così il Donesmondi) e posti alla destra del trono si vedono tenere danajo; nè in altro luogo vi apparisce la iscrizione già riferita. Perlocchè si ha ragione di dubitare che l'Amadei avendo voluto conformarsi ciecamente alla descrizione stata fatta dal Donesmondi dello stesso dipinto, e per essere questo *guasto dal tempo*, abbia potuto immaginare che le *due mezze figure* poste a piedi della Vergine dovessero essere quelle che *tenevano in mano una tavola con del danajo sopra*; e che così facilmente sia trascorso in errore, come fece attribuendo il lavoro al celebre Mantegna che era già morto otto anni prima del 1514, in cui era stata operata quella pittura. Dubitiamo pur anco che il Donesmondi erroneamente descrivesse esso pure quello stesso dipinto, e la iscrizione postavi sopra confondendolo con un altro che era lì presso *in un altro luogo* (così egli stesso) in cui sopra un ancona nel refettorio sta scritto: *Debellata judæorum perfidia*; iscrizione che appunto si legge nel quadro che oggi è riposto sopra l'altare della prima piccola cappella entrando nella chiesa di sant'Andrea. Nel quale ultimo quadro è dipinta la Vergine seduta in trono con al di sotto alcuni devoti e frate Girolamo Ridino offerente il modello della chiesa della Vittoria, pittura eseguita sopra tavola con colori ad olio e con poco merito d'arte. Noi poi esaminato attentamente l'affresco, di cui parliamo, ed il graffito profondamente segnato nel muro abbiamo scòrto nel fondo del quadro il principio di due figure od a meglio dire due teste vòlte all'insù, con fra loro uno stemma composto di sette palle (1). Dal quale stemma dipintovi ci pare che ne vengano indicati gli artefici che eseguirono il detto lavoro, i quali appunto vi sono ritratti nelle *due mezze figure* collocate a piedi di Nostra Signora. A dimostrare i fondamenti su cui abbiamo appoggiata tale nostra opinione e ad indicare quali fossero stati i pittori che operarono l'affresco all'esterno della chiesa della Vittoria crediamo necessario di prima accennare alcuni fatti narrati dagli storici e desunti dai documenti. Il Sansovino (2) scrisse che: » la famiglia dei Medici si trova non pure in Fiorenza ma in altri luoghi d'Italia; » ed il Castelli (3): che » la famiglia dei Medici era già antica e nobile di Mantova e discesa da quella » che poi venne da Lucca e che è durata sino a nostri giorni. » Un codice inedito (4) ci fa conoscere che i Medici da Mantova usarono sempre del medesimo stemma che adoperarono quelli di loro famiglia vissuti in Toscana. Dalle patrie memorie infine apparisce che al 1568 eravi in Mantova Ottolino dei Medici padre a Domenico nominato nel Necrologio *magister depintor*, di cui fu figliuolo Giovanni-Luigi, detto nelle lettere del Vescovo Lodovico Gonzaga *nobilis pictor Mantuanus*. Giovanni-Luigi all'anno 1484 fu condotto in Roma dallo stesso vescovo Gonzaga, il quale

(1) — Essendo il dipinto già guasto ed in alcune parti irricognoscibile da chi non fosse pratico di osservare al graffito nel muro, può supporre che l'Amadei abbia creduto che invece dello stemma dei Medici qui vi si rappresentasse una tavola con sopra del danajo.

(2) — *Della origine delle famiglie illustri d'Italia*. Venezia 1605, a pag. 125.

(3) — *Origine e discendenza della famiglia dei Signori Riva di Mantova*; ivi 1650, a pag. 22.

(4) — Libro manoscritto al 1608 con entrovi disegnati gli stemmi usati dalle famiglie Mantovane e da noi posseduto.

trovandosi allora in Bracciano scriveva al suo segretario Ruffino Gabbionetta così: » Per lo primo » che venga da Roma mandatine le infrascripte cose (cioè colori e pennelli) e date a Zoan Aloy- » sio che se ne intende li denari da comprarle » Il quale Gonzaga venuto poi in Mantova com- » mise al medesimo Medici il disegno del sepolcro di Barbara da Brandemburgo sua madre da eseguirsi in bronzo entro la cattedrale, ed al 1488 di ritrarre in dipinto la stessa Signora (1). Noi crediamo pertanto che Giovanni Luigi e Costantino suo figlio (che al 1502 trovasi iscritto nel *registro deli depinctori stipendiati da lo Illust. S. Marchese de Mantua*) siano stati quelli che hanno eseguito l'affresco di cui parliamo, e che abbiano posto fra loro dipinto il proprio stemma appunto perchè rimanesse memoria degli artefici che lo avevano operato. Che se non appaja erato il nostro giudizio potremmo argomentare da queste pitture che i Medici nostri concittadini d'ingegno molto svegliato pervennero a comporre una maniera originale e molto sapiente. Ciò diciamo guardando non solamente al modo gentile in cui sono atteggiare le figure ed alla loro espressione di affetto devoto, ma ancora al corretto disegno, al franco tratteggiar di pennello, alla fusione dei dintorni, massimamente nella Vergine e nel bambino, onde gl'incarnati di questi mostrano una fluidità e scorrevolezza di colorito ammirabili; pregi tutti che appariscono in questo affresco e che non furono còliti da nessun altro artefice contemporaneo ai Mantegna.

§. IV. *Della influenza esercitata sopra le arti Mantovane da Lorenzo Costa, pittore Ferrarese.*

Lodovico Gonzaga rimasto vittima di fiero contagio che afflisse la nostra provincia al 1487 venne al dominio di Mantova Federico suo figlio, al quale, morto dopo sei anni, successe Francesco Gonzaga uomo d'animo grande e nemico degli ozii di pace. Costui assicuratosi per la giornata campale a Fornovo la fama di valoroso guerriero successivamente fu eletto a capitano dai duchi Visconti, a vicerè di Napoli dal re di Francia ed a supremo comandante in Roma dal papa; per cui essendo spesso distratto dalle guerre sostenute in Sicilia, in Bologna, in Padova, in Genova ed altrove poco o nulla pose mente agli studii. All'anno 1509 sentita poi la necessità di riposo s'ingenerò in lui il desiderio ambizioso di crescere splendore ai riportati trionfi, e rivolse quindi pensiero agli studii ed alle arti, e queste a suo modo protesse, avendole per mezzi utili ad eternare le sue glorie. Fu in quell'anno che a riempire il vuoto lasciato dalla morte di Andrea Mantegna, quantunque vivessero qui e i suoi figli e i Monsignori, pel vanto di avere presso di sè il primo tra i più celebrati pittori chiamò da Bologna Lorenzo Costa, il quale appunto a quell'epoca godeva tale fama. Nel decreto scritto al dieci di aprile infatti si legge: » Cupientes Mantuam nostram » claris viris esse refertum, Laurentium Costam virum egregium alacri ingenio præditum eximiis » nostræ ætatis pictoribus parem non solum, verum plerisque superiorem e Bononia civitate ce- » lebri nobis ascivimus, quem ne pœniteret hac migrasse decrevimus ipsum civilitatis privilegia » decorare: item domum unam donamus » ecc. Dipoi lo stesso Gonzaga al 1511: » Spectabili » Laurentio Costa eximio pictori fecit donationem bobulcarum 235 terræ in Vicariatos Reveri et » Quistelli positæ » e dal 1510 al 1535 gli assegnò eziandio l'annua mercede di lire 669: 12, a cui aggiunse, come scrisse il Biondo, a regalo *duodecim millia scuta*. Lorenzo poi si mantenne agli stipendii di esso Marchese finchè visse, cioè fino al 1535; lo che diciamo perchè sebbene il Vasari ed il Lanzi affermassero esser lui morto al 1530 noi abbiam letto nel Necrologio di Mantova che solo al 5 marzo 1535 *Magister Laurentio Costa morite in contrata unicorno de fibra et catarro et fuit infirmus dies 5, de età de anni 75*. Sarebbe stata ragionevole cosa il credere che la nostra pittura all'epoca in cui si recò il Costa a Mantova avesse dovuto redimersi da certi vizii e da certi difetti imparati dai precetti del Mantegna e dagli esempi offerti dagli imitatori di que-

(1) — Nel volume secondo daremo per intero trascritti i documenti relativi a questi lavori.

sto, perchè non solo veniva qui a maestro quel Costa che dal Francia era stato dichiarato uno tra i due primi fra i suoi scolari e fra i continuatori della sua egregia scuola (1); ma anche perchè allora si erano già qui raccolti lavori eccellenti di Pier Perugino, di Giovanni Bellini e dello stesso Francesco Francia. Ma un attento esame sulle opere eseguite presso quel tempo pur troppo ci persuade che furono poche e poco durevoli le utili innovazioni procurate da Lorenzo, il quale anzi dipoi scade egli stesso allontanandosi dalle severe e castigate dottrine, per le quali prima era stato molto lodato e giustamente tenuto in gran pregio. Volendo rintracciare la causa di tale peggioramento, sembra che debba ritrovarsi negli ordini con cui erano regolati i negozii di stato e nel fine indiretto al quale miravano i Gonzaga col proteggere le arti. Abbiamo già accennato come i Marchesi di Mantova facendo mostra di inclinazioni spontanee e naturali a prediligere gli studii vi fossero mossi invece da vanità ambiziosa e dal desiderio di adulazione; lo che appunto crediamo che anche all'epoca di cui parliamo avesse dovuto impedire alle arti di procedere utilmente e nel bene. Dappoichè il Mantegna, che avrebbe potuto dirigere le arti ad uno scopo alto e sublime per essere il primo qui venuto a maestro e per essere stato molto amato dai principi, non ebbe cuore di indirizzarle ad un fine morale; conseguiva che dai precetti e dalle opere di quello si fossero educati corrottamente gli artefici ed il popolo del pari che corrotti erano gli animi di coloro che imperavano. Vieppiù serve, adulatorici e mendaci si ridussero quindi le arti quando Francesco Gonzaga potente signore, salito in fama non di principe di piccolo stato ma di uomo temuto ed onorato dalle principali corti d'Italia, ambì e pretese dalle arti stesse una gloria che non conveniva al suo grado. Che se il popolo più non sentiva, come ad un tempo, la dignità propria ed amor vero al paese, pure non ne era tanto invilito da non rifiutarsi a rendere spontaneamente gli onori ambiti dal principe, perlocchè era forza che questi volendoli se li procurasse da sè. La quale sconcia maniera di onorare il proprio nome sarebbe riuscita abborrita dall'universale per le gravissime tasse necessarie a procurarne il danaro occorrente, onde bene avvedutosi il Gonzaga che l'usare della forza male conveniva a quel fine, cercò invece di velare colle apparenze di pratiche religiose e devote e di amor grande alle arti quello che era l'effetto di sua smodata ambizione. Ed a dare pure un esempio ed una prova del tristo modo di operare di Francesco basti a noi ricordare com'egli superbo del trionfo ottenuto colla forza dell'armi presso le rive del Taro, decretava doversi in Mantova innalzare una chiesa a *Nostra Donna della Vittoria*; intendendo per tale modo di dare manifesto segno di animo grato e devoto alla Vergine, ma avvisando veramente erigere un monumento glorioso al suo nome. Il quale nascosto pensiero del Gonzaga bene svelò Andrea Mantegna dipingendo entro quel tempio la madre di Dio in atto molto cortese verso il Marchese e gli altri personaggi divini disposti a fargli corteggio. Dall'abuso dell'augusto linguaggio della religione per esprimere atti servili, conseguiva naturalmente che le arti, state ministre di quel vitupero, si educassero all'uso di valersi dei simboli profani per dipingere storie cristiane. E noi non temiamo d'ingannarci affermando che anche il Costa divenne pittore mitologico ed adulatore del nuovo suo padrone, avendone dovuto assecondare le mire e le inclinazioni perverse. Che se non possiamo appoggiare questa opinione a prove forniteci dall'esame delle opere di Lorenzo, perchè queste per le vicende dei tempi e per la barbarie degli uomini sono andate perdute, troviamo però di poterla sostenere per quanto racconta il Vasari, il quale, parlando del Costa, così lasciò scritto: » Nel palazzo di San Sebastiano ritrasse il Marchese condotto » da Ercole sulla cima d'un monte alla Eternità consacrato. In un altro quadro si vede il medesimo Marchese sopra un piedestallo trionfante con un bastone in mano e intorno gli sono molti » signori e servitori suoi con stendardi in mano tutti lietissimi e pieni di giubilo per la grandezza » di lui; ed in un terzo sono molti nudi che fanno fuochi e sacrificii a Ercole, ed in questi è ritratto di naturale il Marchese con tre suoi figliuoli Federigo, Ercole e Ferrante che poi sono

(1) — Anche il Rio (op. cit. al Cap. VII, a pag. 255) scrisse che Lorenzo Costa ed Amico Aspertini furono dichiarati dal Francia loro maestro: » les dignes continueurs de l'école dont il s'était assaillie de toutes partes. »

» stati grandissimi e illustrissimi signori. » Tanto è vero che nelle produzioni delle arti si rilevano sempre le impronte di veridica storia dell'età e degli uomini, onde servono a smentire le menzogne per vile adulazione narrate dagli scrittori e ad impedire che la posterità ne rimanga ingannata.

Morto Francesco Gonzaga, gli successe nel 1519 Federico suo figlio. Questi, come il padre, vanissimo dello sfarzo e del lusso ed oltre ogni modo ambizioso di onori, fu solito ad accarezzare gl'ingegni migliori perchè gliene retribuissero lodi, delle quali molte appunto si leggono e smodate nelle lettere a lui indirizzate dal Bandello, dal Giovio, dall'Aretino, dall'Ariosto e da altri. Chè anzi, veduto Clemente settimo circondarsi da trecento uomini dotti, ed egualmente operare i Medici, gli Estensi, i Malatesta, gli Aragonesi ed i Cibo, Federico ad imitazione loro chiamò in Mantova altri illustri letterati, fra' quali il Lampridio, l'Equicola, il Castiglione, largamente proteggendo ad un tempo il Benevole, l'Aliprandi, il Janelli, il Daino, il Vigilio e tutti facendoli stromenti della propria grandezza. Nè il Gonzaga si ristette a ciò solo, ma ancora eresse vaste fabbriche e tutte le fece ornare di pitture e di sculture, mantenne con molto spendio le razze più rare di cavalli, di cani e di sparrow, ed intese a divertire la città ed il popolo con giostre, con feste, con tornei, con mimi e con buffoni. Creato *Capitano di Santa Chiesa*, poi duca di Mantova e Marchese del Monferrato, Federico fuor di misura insuperbi e volle che la fama suonasse di lui, quale di principe splendidissimo. A rendere paga tale brama confidò l'opera agli artefici, i quali, disgraziatamente servili alle mire ambiziose del committente, corrotti risposero allo scopo producendo in fine quella *detestabile pittura decorativa*, che al dire del Marchese Selvatico, *fu primo seme di corruzione nell'arte del cinquecento, ultimo segno della sua degradazione nel secolo diciannovesimo*. Ma di ciò basti, ora ritorniamo agli artefici.

Durante l'epoca in cui venne affidato a Lorenzo Costa il sopravvedere ai negozi della pittura non si trovano ricordate che poche opere e fra queste alcune (*dai registri Marchionali*) eseguite da Benedetto Ferrari nel palazzo da San Sebastiano nel 1512, da Matteo del Costa in quello di Marmirolo nel 1518, e da Lorenzo Leonbruno nel castello di Mantova nel 1523. Queste andarono tutte miseramente perdute, per cui ci duole doverci accontentare di averle accennate. Abbiamo però in Mantova altri due dipinti, l'uno condotto dal medesimo Leonbruno, l'altro dal Febus, dei quali ora parleremo siccome quelli che porgono argomento per valutare la influenza stata esercitata dal Costa nelle arti Mantovane, e per riempire così un vuoto lasciato dagli scrittori nella storia del nostro paese dal tempo in cui vissero i Mantegna a quello in cui venne Giulio Romano.

Lorenzo Leonbruno, che eseguì la prima pittura rappresentante San Girolamo, dopo essere stato dimenticato per quasi tre secoli in un profondo silenzio fu trentadue anni ora sono tratto ad onorata memoria dalla leggiadra penna di Girolamo Prandi. (1) È cosa molto strana che, ignoratosi per tanto tempo perfino il nome di questo pittore e che appena venuta in luce una sua opera, è cosa strana, diciamo, che subito dopo se ne trovassero altre tutte segnate a lettere d'oro col nome di Leonbruno. Del che si ha ragione di maravigliare ancora più pel raffronto della maniera e dello stile che appariscono affatto diversi nell'una da quelli usati nelle altre pitture che si dissero rinvenute col nome di Leonbruno da Sigismondo Belluti, a cui parve che fosse concesso a privilegio il possedere tanti lavori di un pittore che fino a' suoi tempi era stato intieramente ignoto. Tale osservazione suggerita dal criterio dell'arti sebbene non consigliasse il Prandi ad una severa critica del fatto, fece noi persuasi a non parlare se non della prima della quale sola si hanno prove sicure che sia stata opera del Leonbruno. Di questa appunto Pasquale Coddè, uomo degno di fede, all'anno 1815 scriveva al Pungileoni così; » Una sola pittura è giunta a mia cognizione scopertasi quando furono sopprese le monache Orsoline di questa città. È dessa un » San Girolamo che sembra dipinto all'encausto in tavola di legno, pervenuta alle mani di certo

(1) — *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno. Mantova 1825.*

» Risi già ramajo di quelle monache, nel cui monasterio ebbe stanza Madama Margherita Gonzaga.
 » Questo quadro fu non è gran tempo stimato lavoro assai pregevole dal nostro diligente ed eru-
 » dito pittore signor Pietro Soresina, ed acquistato dal signor Sigismondo Belluti pittore dilet-
 » tante e raccoglitore di opere de' migliori pennelli. Io ho voluto replicatamente vederlo ed esa-
 » minarlo con accurata attenzione (segue la descrizione del quadro) e sopra un teschio
 » di morto poggia un libro aperto e sulla fronte del libro si legge *Laurentius Leonbrunus*
Mantuanus f.

Lorenzo Leonbruno, nato in Mantova al 10 di marzo del 1489, giovinetto studiò l'arte dalle opere di Andrea Mantegna e forse ne intese i precetti dai figli di questo. Pare probabile che pervenuto all'età di diecinueve anni si acconciasse nella scuola del Costa, se a questo dovette in gran parte l'essere poi stato ascritto fra gli stipendiati dai Gonzaga. Infatti ai diversi *ordini di pagamento* dei lavori eseguiti dal Leonbruno si legge aggiunto o *rimasto da cordo con magistro Leonbruno per relatione di messer Lorenzo Costa, o fatto de commissione de messer Lorenzo Costa*. Il Gonzaga al 1521 mandò Leonbruno a Roma, *estimando che il venire a Roma gli possa giovare assai, perchè li potrà vedere delle cose assai da imitare*, siccome per l'ottima disposizione mostrata nell'arte faceva *sperare che per questa l'abbia a reuscire eccellente*. Poco dopo tornato in patria ricevette dal principe, che molto lo amava, doni ed onorevolezze così che tutto pareva promettere a Lorenzo un fortunato avvenire, quando d'improvviso lo contrariarono diverse sventure procurategli da cagioni fin qui ignorate, ma che dal Prandi, senza addurne le prove, si attribuirono a mire gelose di Giulio Romano. Questa asserzione del dotto scrittore sebbene sostenuta con bel garbo e per induzioni probabili a noi non sembra basata sopra fondamenti sicuri, ai quali soli deve riferirsi ed acquetarsi lo storico. I fatti e le osservazioni che andiamo ad esporre pensiamo che varranno a mostrare quanto sia infondato il giudizio del Prandi.

Non erano trascorsi ancora cinque anni da che il Pippi viveva in Mantova e tre soli da che Federico Gonzaga aveva donate a Lorenzo dugento bifolche di terra, scrivendogli: « *Amavimus semper amamusque quotidie magis magistrum Laurentium Leonbrunum pictorem nostrum carissimum tam ob ejus egregiam artem quam ob innumera quæ ab ipso accepimus virtutis suæ obsequia* » ecc. quando Leonbruno testò. Nell'atto di sua ultima volontà apparisce com'egli avesse già risoluto di andare lontano dalla patria, leggendovisi: « *Si advenerit quod ipse testator decederet extra dominium civitatis Mantuæ jussit, voluit et ordinavit quod ejus hæredes teneantur conduci facere ejus cadaver in una capsula ut dicitur impegolata et sepelire in Ecclesia Sanctæ Mariæ de Monte Carmelo de Mantua.* » Questo artefice che sempre fu ricordato pittore, all'anno 1531 invece è nominato architetto, e da una lettera che egli scrisse a Stazio Gadio si raccoglie essere stato dal Duca di Mantova spedito nel Monferrato per disegnarvi il castello di Casale. Ed in quella lettera stessa si mostra molto adirato eziandio per avere il Gonzaga affidato ad altri il disegno della fortezza di Porto dapprima a lui stato commesso; onde lamentando la mala fortuna di non trovar bene nel suo paese si dice disposto a porsi agli stipendii del Duca di Milano. Dal *codicillo* di Leonbruno scritto in Mantova al 24 di marzo del 1532 rileviamo però eh' egli nuovamente qui si era condotto, ed egualmente dai *registri Ducali* esservi stato fino al 1537 annoverato fra gli artefici stipendiati dai signori Gonzaga. Dal che vien prova che neppure dopo l'anno 1531 eragli stato impedito di vivere in patria e che non gli venivano negati la mercede e gli onori per lo avanti a lui conceduti, ancora quando Lorenzo si era recato altrove e forse serviva ad un altro padrone. I fatti che abbiamo ora notati ci devono persuadere che le cause che hanno influito sull'animo del Leonbruno ad abbandonare la patria e la pittura non devono essere state quelle supposte dal Prandi, ma altre che fin qui sono ignote. Sennonchè pei sensi miti dell'animo suo che trapajono nella pittura rimastaci veramente informati a schietta ed intera morale cristiana vorremo piuttosto supporre che l'anima gentile del Leonbruno educata a sani precetti dal Costa dipoi avesse a mal in cuore vedute le arti trascinarsi a fare mercato di servilità

e di adulazione, e rifiutasse quindi di conformarsi al nuovo sistema introdotto da Giulio, da cui tutti gli artefici dovevano dipendere, onde a lui fossero mancate le occasioni in patria di lavorare in pittura.

Ciò premesso (1) parliamo dell'opera da noi già detta sicuramente eseguita da Leonbruno. In questa a metà persona è figurato San Girolamo che chiede perdono a Dio delle proprie colpe, la memoria delle quali lo commove a profondo dolore, che tocca l'estremo mentre gli sembra insufficiente a cancellarle la fatta penitenza, e che perciò si mostra pronto all'atto di incrudire viepiù contro il suo corpo già logoro e macero dai sostenuti patimenti (2). In questo lavoro Lorenzo mostrò la sapiente intenzione di togliersi dalle pastoje introdotte dai Mantegneschi di valersi di non naturali concetti, e di usare di molti accessori che distraggono dal principale soggetto. Ma non riuscì compiutamente a tal fine essendo che per evitare il falso grandioso e l'idealismo erudito si valse della sola imitazione del vero alla quale troppo servilmente attenendosi pel timore di cadere nel difetto che voleva sfuggire, non impresse nel quadro neppure quelle ideali bellezze che sono suggerite dalla spiritualità del pensiero. Forse dal modo stesso servile con cui intese senza scelta a copiare la natura derivò pure che eseguendo il dipinto fece alcune parti segnate con contorni un po' secchi, altre con morbidezza, pieghe rotonde e poco intelligenti nei panni, la testa del Santo molto ampia nel cranio e sopraccaricata di barba, ed ogni cosa condusse con eguale pazienza e con gli stessi minuziosi dettagli. Questo lavoro pertanto non solo pei difetti ma anco pei pregi che abbiamo notati crediamo di dover ritenere come un'opera incompiuta fatta dal Leonbruno nei giovanili suoi anni, promettitrice però ottimi frutti, perchè in esso tralucono alcune emanazioni di sensi ispirati da fede sincera, e gl'indizii di volontà ferma di avviare l'arte a sani e nobili principii.

Ora sono molti anni esaminando noi le pitture rimaste entro la chiesa ed il monastero di *Gradaro* già prima ridotti ad usi profani, una ne vedemmo eseguita sopra muro a metà della scala per cui si saliva al convento, nel fondo della quale sopra un cartello leggevasi PHCE . . . Più tardi allora che fummo per rilevare il disegno di quella pittura (disegno dato all'intaglio alla tavola 47.^a) non solamente ci apparvero in isconci modi lordate le Sante figure che sopra erano rappresentate, ma ancora cancellate del tutto le lettere iniziali del nome che n'erano apparse dapprima. Nulla meno per quanto fu da noi stessi veduto e per quanto verremo accennando sembraci ragionevole il credere che quel lavoro sia stato operato da Febus artefice concittadino già ricordato da Pasquale Coddè così; » Febus pittore fu discepolo di Lorenzo Costa il vecchio. Egli viveva e lavorava in Mantova del 1528; ma di lui non sonosi potute raccogliere maggiori notizie. » (3) Il modo con cui fu eseguito l'affresco affatto conforme a quello impiegato dal Costa, e l'epoca in cui fu condotto, che ce la addita l'argomento dipintovi, bene confermano che quel lavoro potesse essere stato operato dal Febus. Qui, giusta il costume degli antichi pittori Italiani mossi da riverenza e da fede, Nostra Donna coronata dagli Angeli si mostra in tutta la maestà di regina seduta in trono, tenendo sulle proprie ginocchia un bello, vezzosissimo bambino, il Figlio Divino, che amorevolmente guardando benedice ad un frate dell'ordine Monte Olivetano. Scrisse il Donesmondi (4) che: » il ritratto al naturale del padre Girolamo Mont'Olivetano si vede a mezza scala del convento di Gradaro, inginocchiato avanti alla gloriosissima madre di Dio, con S. Girolamo dall'altro lato, di cui egli fu molto divoto. » Perciò la pittura non potè essere ese-

(1) — Nel secondo Volume daremo trascritti diversi documenti ed aggiungeremo alcune notizie di questo pittore che non furono conosciute dal Prandi.

(2) — Il quadro è alto centim. 78, largo cent. 59, eseguito con colori ad olio, e di questo non ne diamo il disegno essendo già stato pubblicato dal Prandi nel libro sopra citato.

(3) — Questo pittore è ancora nominato nel Necrologio di Mantova così: 20 zenaro 1528. *Camilla fola de Febus depentor morta in contrata bove de fevera, de età anni cinque.*

(4) — Opera cit. al lib. VII, della Parte II, a pag. 143.

guita se non presso all'anno 1526 in cui avvenne la morte di frate Girolamo priore di quel monasterio e detto uomo *di perfetione et eccellenza nella via del Signore*. Oh quanta è la fiducia religiosa che apparisce nel monaco genuflesso ed orante, confortato dalla protezione del precursore Giovanni, che gli sta presso, e dalla vista del Santo, a cui tenne sempre speciale devozione! Nella semplicità di quegli atti, nello sguardo fisso al Divino, nella semiaperta bocca su cui pare che posi l'ultima parola di calda preghiera interrotta dalla benedizione celeste, rivela la manifestazione di un sublime pensiero ed un soffio di vita che emana da fede vivissima. Rispetto alle forme, l'insieme grandioso, il disegno corretto, la larghezza nei panni e la economia degli accessori bene ci mostrano i progressi che erano stati procurati alla pittura se non dall'esempio almeno dai precetti del Costa; quanto al morale ci pare che questo lavoro segni l'estremo limite, a cui l'arte fra tanti ostacoli aveva potuto salire in Mantova dopo la morte di Andrea Mantegna e fino all'epoca in cui era venuto Giulio Romano.

Queste due ultime opere state da noi accennate provano pertanto, che qui, come in altri luoghi d'Italia, la pittura mistica fu compresa ed ancora tardi vi fu mantenuta, e che non tutti gli artefici si diedero ciecamente a seguitare il viziato sistema di fare l'idea serva alle forme ma che anzi furonvi uomini di fede sincera, i quali ritrassero gli affetti e camminando franchi sulla via, per la quale l'Angelico, il Perugino ed altri pervennero a gloria alta, vera e durabile. Perlocchè sono a tenersi in gran pregio le prove offerte dai pochi i quali dalla protezione corrompitrice dei principi e dagli esempj del Costa, fattosi pur egli corrotto, non contrassero tristi abitudini, ed i quali anzi non lusingati da falso, indecoroso bene con animo fermo incontrarono sventure, piuttostochè sozzarsi nelle brutture immorali. Così pensiamo che Leonbruno geloso della propria dignità ed indipendenza abbandonasse sdegnoso la patria, lamentando le condizioni e i tempi avversi alle virtù ed ai sensi generosi dell'artefice: così crediamo che Febus, anzichè declinare da principii magnanimi e servire ai Gonzaga (1), abbia amato meglio l'oscurità di un chiostro, per poter coll'arte rivelare liberamente e sinceramente le sublimi ispirazioni di fede di cui era compresa la sua anima. Se dalle mire ambiziose dei principi, dai vizii della corte e dai modi adulatori della scuola, questi due eletti per ingegno, e generosi per cuore hanno potuto mantenersi in tutta la interezza di loro coscienza; (ciò ammettiamo almeno per quanto ci è restato a vedere dalle opere degli artisti dei tempi di cui parliamo) la smodata brama però di Federico di primeggiare tra i principi e la bassa servilità dei cortigiani dipoi hanno svelta in Mantova fino dalla radice ogni speranza di bene nelle arti. Baldassare Castiglione infatti fu quegli che procurò un artefice educato alla corte lussureggiante di Leone dei Medici, già disposto a blandire le intemperanti voglie dei principi, e per tale modo fece che l'arte qui fosse condotta ad una degradazione tanto immorale che non si riebbe più mai (2). Dal che trarremo argomento a ripetere che la storia dell'arti vale la storia dei tempi e delle nazioni; e che coloro che vogliono scrivere degnamente delle arti Italiane non devono circoscriversi a parlare dei soli capi-scuola, ma sibbene devono anche portare le loro osservazioni sulle opere di tutti gl'ingegni nazionali, perchè per tal modo potranno chiarire il progresso della pittura pei mutamenti procurativi individualmente da egregi artisti, i quali scostatisi dai dettati della scuola seguirono quelli del loro cuore e della loro mente.

(1) — Il Febus non si trova infatti nominato in alcuno dei registri degli stipendiati dai Gonzaga.

(2) — A chi notasse in questo nostro lavoro diversità di giudizi da quelli già esposti nella *Storia della vita e delle opere di Giulio Romano*, diciamo essere ciò derivato da nuovi studii per noi fatti, e dal convincimento che sorse in noi, che poco curandosi della materia, si debba riguardare nelle produzioni dell'arti al senso morale che in esse si accoglie.