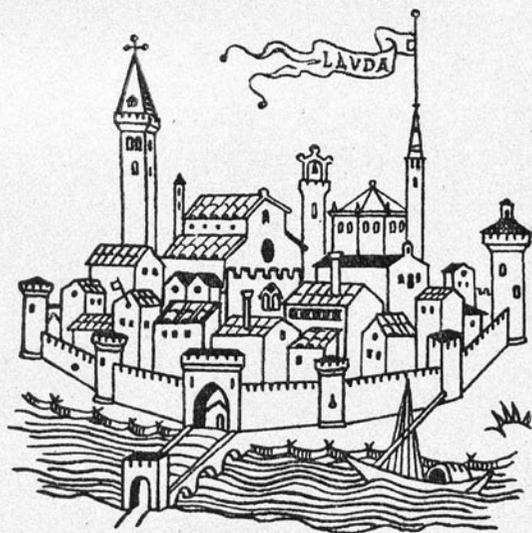


ARCHIVIO STORICO LODIGIANO



1962-1

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

FONDATA NEL 1882

DIREZIONE: Biblioteca Comunale Laudense
Corso Umberto, 63 - Tel. 23.69

SOMMARIO

ALESSANDRO CARETTA, Le fonti lodigiane di Galvano Fiamma . . . p.	3
ADRIANA D'AURIA, I pittori Albertino e Martino Piazza da Lodi . . . >	20
Rassegna Bibliografica . . . >	39
Notiziario . . . >	47

La responsabilità delle opinioni espresse
negli articoli spetta agli Autori

Abbonamento annuo L. 600
Esterio L. 1000

ARCHIVIO
STORICO
LODIGIANO



SERIE II. ANNO X.

I SEMESTRE 1962

Le fonti lodigiane di Galvano Fiamma

Alessandro Caretta

Galvano Fiamma, Milanese domenicano e cronista della sua città (1283-1244 c.a) non ha mai goduto, da parte della critica storica moderna, di giudizi lusinghieri circa le sue qualità di storico (1). Ed, in effetto, il giudizio corrente non è immeritato. Ma ora, in questa sede, deve interessare un aspetto diverso del Fiamma, quello cioè che lo spinse a raccogliere grande numero di cronache a sè anteriori (molte fra le quali totalmente perdute) e a tramandarcene notizie. Su questo lato del Fiamma, erudito e raccoglitore, hanno già indagato L. A. Ferrai e L. Grazioli (2), quest'ultimo specialmente ha tenuto conto di tutte le fonti del domenicano trecentesco. Qui, invece, ci interessano due soli degli scritti citati ed usati dal Fiamma, vale a dire la *Iacobi chronica Laudensis* e la *Chronica Bonacursi*, gli scritti cioè che offrirono al Fiamma il materiale storico riguardante le vicende lodigiane sino a tutto il sec. XII.

Questa materia, che ci si appresta ad indagare, non è dunque del tutto nuova, perchè già toccata degli studiosi citati. Ma i risultati che si spera di ottenere potranno segnare un progresso, sia pure minuscolo, nelle nostre cognizioni di storia cittadina, ed aggiungere, spero definitivamente, almeno un nome nuovo all'elenco degli scrittori Lo-

(1) In generale, v. G. TIRABOSCHI, *St. della Lett. Ital.*, ed. di Venezia 1823, V, p. 158 sgg. e p. 586 sgg.; A. CERUTI, in «Misc. St. Ital.» 1869 (VII), p. 441 sgg. nella prefazione all'edizione della *Chron. extrauagans* e del *Chron. Maius*; L. A. FERRAI, *Gli Annales Mediolanenses ed i cronisti lombardi del sec. XIV* in «A.S.L.» 1890 (XVII), p. 277 sgg.; ID., *Le cronache di G. F. e le fonti della Galvagnana*, in «B.I.S.I.» 1891 (X), p. 93 sgg.; P. L. GRAZIOLI, *Di alcune fonti storiche usate e citate da fra G. F.*, in «Riv. Sc. St.» 1907 (IV), I, p. 3 sgg. a puntate; A. VISCARDI - M. VITALE, *La coltura milanese nel sec. XIV*, in *St. di Milano*, vol. V (1955), p. 587 sgg.

(2) FERRAI, *Le cronache cit.* GRAZIOLI, o.c.

digiani del sec. XII, elenco che ora si limita ai due Morena, al loro Anonimo continuatore e ad Anselmo da Vairano (3).

I.

Inizierò la ricerca con la cronaca lodigiana di Iacopo. Questo scritto viene citato dal Fiamma quattro volte negli elenchi bibliografici dei suoi lavori antiquari:

- (a) *Manipulus Florum* (in RR.II.SS. XI, col. 539):
Iacobus Laudensis
apud Io. de Cermenate
- (b) *Chronicon maius* (p. 508 Ceruti):
Iacobi cronica laudensis
apud Io. de Cermenate
- (c) *Galuagnana* (in Ferrai, *Le Cronache*, p. 11):
Chronica Iacobi Laudensis
in domo de Carsenzago
- (d) *Politia nouella* (in RR.II.SS. XI, col. 1123):
apud Iohannem de Cermenate
Chronica Iacobi de Laude de historiis Laudensium contra Mediolanenses.

In tre luoghi su quattro (abd) risulta che il Fiamma leggeva il testo lodigiano nella biblioteca di Giovanni da Cermenate; l'espressione della quarta citazione (c) può benissimo riferirsi all'abitazione del Cermenate stesso (4).

Ma, scorrendo i due testi editi del Fiamma (difatti l'ispezione della *Politia nouella* e della *Galuagnana* pretenderebbe mezzi e limiti di ricerca ben più ampi di quelli richiesti dal presente saggio), si resta perplessi, perchè mai, nel corso delle due narrazioni, la *Chronica Laudensis* di Iacopo viene citata, dopo che il cronista l'ha elencata tra le fonti. Per quanto riguarda il *Manipulus Florum*, la cosa può venir spiegata con sufficiente facilità. In questa cronaca (che rap-

(3) Per il testo e per qualunque altra questione riguardante i Morena, v. l'ed. di F. Güterbock in *M.G.H.* ss. rer. germ., n.s., t. VII, Berlin, 1930; per Anselmo da Vairano, v. «A.S.Lod.» 1909 (XXVII), p. 63 sgg. con l'ed. di P. V. Negri.

(4) Ceruti, p. 508; RR.II.SS. XI, 539 e IX, 1123; cfr. FERRAI, *Le cronache*, p. 111, GRAZIOLI, p. 119, e JO. DE CERMENATE, *Historia*, ed. Ferrai, Romae 1884, p. XLVI. Giovanni da Cermenate era stato in rapporti con Lodi quando nel 1313 vi venne inviato quale sindaco di Milano, v. la sua *Hist.*, XLV, p. 101 Ferrai. Dotto com'era e curioso di ogni antichità, può aver acquistato in quell'occasione, oppure essersi fatto copiare, il testo di Iacopo che conservò poi nella sua biblioteca.

presenta probabilmente l'ultima fatica del Fiamma in qualità di cronista milanese) le fonti, pur elencate in precedenza, non vengono citate che con estrema parsimonia, forse in omaggio al tono che assume lo scritto, il quale deve considerarsi una sintesi (come peraltro anche il titolo sta ad indicare) delle altre e ben più ampie cronache precedenti, la *Galugnana* cioè, ed il *Chronicon maius*.

Nel caso di quest'ultimo invece, gli autori da cui il Fiamma dipende, vengono costantemente citati, ma, anche qui, Iacopo resta regolarmente ignorato per lo meno nel *delectus* edito dal Ceruti. Questo fu il motivo per cui il Grazioli assegnò ad Iacopo due frammenti che, nel testo, vengono attribuiti ad una *Cronica Laude Veteris*, nel primo caso, e, nel secondo, ad una *Cronica Laudensis*.

Fr. 1: *Cronica Laude Veteris dicit quod Federicus barbarubea intravit Ytaliam anno domini MCLIII, de mense octubris.*

Chron.maius, p. 651 Ceruti; cfr. Grazioli, p. 140-1 ed « A.Si.Lod. » 1911 (xxx), p. 81.

Errato è l'anno (che va corretto in 1154), esatto invece il mese di ottobre, mentre il Morena, p. 12 Güt., dà novembre, cfr. Simonsfeld, *Jharbücher d.D.R. unter Fr. I*, Leipzig 1908, I, p. 246 (apud Güt., l.c.).

Fr. 2: *Et dicit Cronica Laudensis quod anno domini MCLXXXV, de mense madii, imperator Federicus in odium Cremonensium ordinavit quod rehedificaretur castrum de Crema, quod iacuerat destructum annis xxi.*

Chron. maius, p. 728 Ceruti; cfr. Grazioli, p. 140-1 ed « A.S.Lod. » 1911 (xxx), p. 81.

A torto dice il Grazioli che la notizia è presso altre fonti, v. invece lo stesso Fiamma, *Man. Flor.*, 210 in *RR.II.SS.* XI, p. 653, F. Pipini, *Chron.*, ivi, cap. I, p. 588: ad rehedificandam Cremam mense maio profectus est (scil. imperator), Sicard. Cremon., *Chron.*, in *RR.II.SS.* VII, p. 602 e *M.G.H.* ss XXX (1903) ed. Holder-Egger: Cremam in odium Cremonensium reaedificavit, cfr. C. Manaresi, *Gli atti del Comune di Milano* etc., Milano 1919, p. 219, 6 sgg. (1185, febb. 11, dipl. di Federico ai Milanesi).

Come si vede, nè nell'un luogo nè nell'altro Iacopo viene nominato per tale. Ma l'attribuzione dei due passi alla sua cronaca deve ritenersi certa egualmente: è del tutto improbabile, infatti, che il Fiamma abbia elencato un testo da lui consultato senza poi usarlo. D'altronde, la seconda notizia poteva venir suffragata anche con citazioni di altra provenienza, senza ricorrere al testo lodigiano. La prima invece, errata nell'anno (ma può ben trattarsi di una svista del Fiamma stesso o della caduta di un'asta nella fonte o nel codice del Fiamma) è esatta nel mese, e non compare altrove. Dunque si deve ammettere che Galvano intendeva riferirsi proprio ad un testo ben preciso, e se questo è lodigiano, come ammette lo stesso Fiamma, questo non poteva essere altri che Iacopo, dato che l'altro e maggior cro-

nista del sec. XII, Ottone Morena, reca l'ingresso di Federico con data diversa (1154, novembre), e non può avere la seconda notizia perchè essa esula dai limiti cronologici sia di Ottone, sia di Acerbo, sia dell'Anonimo che giungono sino al 1168, aprile 4.

Ma nel medesimo scritto del Fiamma compare una terza notizia che sfuggì al Grazioli (essa è la prima in ordine cronologico); può ben riferirsi al medesimo Iacopo.

Fr. 3: *Tunc temporis (scil. anno 801), sicut habetur in Ystoriis ciuitatis Laudensis, in territorio ciuitatis Laude Veteris erat quoddam castrum dictum Rochabruna, siue castrum Cassinum, quod Karolus Magnus communiuit. Et tunc Desiderius, Longobardorum rex, ipsum in illo castro obsedit, et defitientibus uictualibus, Angelus descendit de celo et xii pugnatore, qui erant in ciuitate Mutinensi, subito adduxit, qui obsidionem amouerunt. Et in isto prelio mactatus est beatus Daniel.*

Chron. maius, p. 555 Ceruti.

V. castrum Casinus in *C.D.Laud.*, ed. C. Vignati in *B.H.I.*, Milano 1879, vol. I, n. 45 (1084) p. 73 che è il doc. più antico che riguarda la località, da identificarsi in *Ca del conte* (km. 4 ca SE da Lodi nuovo presso l'Adda, cfr. tav. 60, I, NO dell'I.G.M.I.); il toponimo di *Rochabruna* non è documentato, e questa del Fiamma ne è la testimonianza più antica.

Con la sua solita disinvoltura cronologica, il Fiamma colloca l'episodio nell'801 ma esso va, evidentemente, spostato a prima, semmai, del 774, anno in cui Desiderio venne spodestato. Su s. Daniele Lodigiano, v. la vita nel ms. A II (filza 9 n. 4) dell'Arch. Mensa Vesc. di Lodi, ff. 57-63 (sec. XV), cfr. «*AS.Lod.*» 1945 (Ixiv), p. 33; la leggenda è in G. Agnelli, *Il castello di Roccabruna, ovvero l'antico Cassino*, Lodi 1884; è ignoto agli AASS aprile 20.

Non mi par possibile dubitare che anche questo terzo frammento si debba attribuire al medesimo Iacopo. Difatti non esiste, a mia conoscenza, altra fonte, anteriore al Fiamma e lodigiana, che riferisca la leggenda di s. Daniele.

Se, dunque, i tre frammenti debbono essere riferiti alla medesima cronaca come è lecito supporre dalle tre citazioni, pur nella loro diversità, e se questa cronaca è quella di Iacopo (come gli indici bibliografici delle opere dal Fiamma usate ci deve far credere), ne consegue che lo scritto di Iacopo da Lodi doveva iniziare almeno con le lotte tra Longobardi e Franchi (per non pensare alla creazione del mondo, come era uso corrente), per terminare con gli ultimi anni del sec. XII. Una cronaca scritta perlomeno tra la fine del sec. XII e gli inizi del successivo.

Ma chi mai fu Iacopo da Lodi?

Il primo tentativo, che io sappia, in tal senso fu fatto dal Fa-

bricius (5), il quale volle identificarlo in un frate francescano che nel 1350 scrisse una *Summa casuum conscientie* (6). Lo seguirono su questa strada lo Chevalier ed il Ferrai (7). Più tardi il Grazioli obiettò che ben difficilmente un casuista del sec. XIV può aver scritto una cronaca; comunque, egli sarebbe vissuto oltre la morte del Fiamma, e ben difficilmente ne avrebbe potuto costituire una fonte (8). Osservazioni queste due, delle quali la prima non è del tutto sostenibile, probante, invece è la seconda.

Anche due altre ipotesi, affacciate nel secolo scorso l'una, l'altra recentemente, debbono ritenersi fallaci. Andrea Timolati suppose che Iacopo da Lodi nessun altro fosse se non l'Anonimo continuatore dei Morena (9), senza vedere che i limiti cronologici dei due scritti non sono affatto coerenti. Ferdinando Güterbock sostenne invece che lo scritto di Iacopo va ritenuto una cosa sola con la *Chronica Bonaccursi* di cui si dirà più sotto (10); ma i limiti della cronaca di Bonaccorso sono pur essi differenti, come vedremo, da quelli di Iacopo.

In forza di queste esclusioni, sarà prudente concludere, con il Grazioli, che Iacopo fu un cronista locale Lodigiano, e questo vien confermato dal fr. 3 che il Grazioli non conobbe. Questo cronista raccolse anche le più antiche tradizioni patrie spingendo poi la sua narrazione sino agli ultimi anni del sec. XII, vale a dire sino ai suoi giorni. Più giovane dei Morena, egli ne dovette completare l'opera, ma non è possibile dire con quale spirito e con quali mezzi.

Ma, se è lecito fidarsi del Fiamma, bisognerà anche dire che nella cronaca di Iacopo non ci fu posto per gli avvenimenti capitali del sec. XII in Lodi, dalla prima distruzione del 1111 alla seconda del 1158 ed oltre, vale a dire per il periodo trattato dai Morena o, come vedremo, dalla cronaca di Bonaccorso. Difatti il Fiamma cita, per quanto mi risulta sinora dai testi suoi indagati, Iacopo soltanto per episodi anteriori o posteriori agli avvenimenti narrati dai Morena. Ma il fr. 1 ci porta anche ad un periodo (il 1154) che i Morena conoscono, ed il Fiamma lo cita per una data che riteneva migliore di quella dei Morena. Probabilmente bisognerà dire che, più che escludere la materia trattata già dai Morena, Iacopo la riprendeva in modo forse riassuntivo e sintetico, correggendo qua e là quanto a lui sembrava meglio. E forse più che di una cronaca ben ordinata come quella dei Morena, che varcava i limiti e gli interessi cittadini, lo scritto di Iacopo

(5) I. A. FABRICIUS, *Bibl. mediae et inf. latinit.*, Firenze 1858, II, 303.

(6) L. WADDING, *Ann. Minorum*, Anversa 1650, II, 239.

(7) U. CHEVALIER, *Rép. des sources histor. du M.A.*, Paris 1877, p. 1143; FERRAI, *Le cronache*, p. 114.

(8) GRAZIOLI, p. 140-1, n. 51.

(9) (A. TIMOLATI), *I Morena* in «A.S.Lod.» 1882 (II), p. 63.

(10) GUETERBOCK, p. xxxv-vi.

doveva limitarsi ad uno zibaldone di notizie, ignorate appunto dai Morena, limitate alla città. Il che deve renderci pure ragione della sua scomparsa.

Il titolo del suo scritto, quale appare nell'indice della *Politia nouella* può, forse, aggiungere qualche altro particolare. Dice il Fiamma che nella libreria di Giovanni da Cermenate, il notaio e cronista milanese che scrisse ben poco prima di lui, si trovava la *Chronica Iacobi de Laude de historiis Laudensium contra Mediolanenses*.

Io non posso assicurare che tale sia veramente stato il titolo dello scritto di Iacopo, piuttosto che un'induzione del Fiamma, benchè abbia un appiglio, per sostenerlo, nel lemma del fr. 3. Se il titolo era tale, o perlomeno se tale era lo spirito dello scritto per cui il Fiamma potè ricavarne un titolo di tal genere, se ne deduce che Iacopo si diversificava moltissimo dai Morena. Egli doveva avere scopi ben più ristretti e ben più precisi: risalire cioè al mito di Lodi e raccogliere una documentazione da opporre alle tesi milanesi sfavorevoli a Lodi, tesi di cui proprio il Fiamma si fa portavoce e dalle quali si individua una polemica che egli stava conducendo contro Lodi e le sue tradizioni. Si veda, p. es., *Man Flor.* 15, con la versione milanese delle origini di Lodi antica, contrapposta alla versione lodigiana quale compare in Vincenzo da Praga, *Annales* in *M.G.H.* ss XVII, p. 671, oppure *Chron. maius*, p. 636-7 Ceruti (cfr. p. 712 - fr. 11 di Bonaccorso) in cui si sostiene che s. Bassiano non costituisce gloria di Lodi nuovo, bensì della città antica soltanto, che è tutt'altra cosa dalla prima. Non si fa mai il nome di Iacopo in tali luoghi, è vero, ma l'insistenza del Fiamma mi fa supporre che tra gli scrittori lodigiani e quelli milanesi fosse in corso una diatriba che si fondava anche su argomenti del genere, su sfondo, naturalmente, di propaganda politica, come ebbi già modo di dire altra volta (11). Del resto è il medesimo Fiamma ad assicurarci che la sua conversione dalla teologia alla storia nacque appunto dal desiderio di opporre alla tradizione pavese quella della sua Milano che a Pavia non cedeva affatto nè in antichità, nè in nobiltà di origini e di storia. Che qualcosa del genere sia avvenuto anche a proposito di Lodi, seppure in proporzioni minori, è possibile. Mentre per quanto riguarda Pavia, furono, a sollecitare il Fiamma, le discussioni avute in quella città quando egli vi soggiornò, per quanto riguarda Lodi potrebbe esser stato lo scritto di Iacopo, letto in casa di Giovanni da Cermenate, quello su cui si appuntavano gli strali del Fiamma. Le citazioni tratte da Iacopo, per fatti che esulavano dalla polemica (come i tre frammenti superstiti), ed il silenzio con cui il Fiamma gratificava la sua fonte lodigiana potrebbero costituire una prova.

(11) V. il mio *De Laude ciuitatis Laude*, Lodi 1962, p. 23-4.

II.

Il secondo scritto che intendo esaminare è la *Chronica Bonacursi*, della quale ho estratto undici frammenti dalle opere edite del Fiamma. Questo scritto, al contrario del precedente, non è elencato nei cataloghi premessi dal Fiamma alle sue cronache, eppure è molto usato da lui. Eccone pertanto i frammenti superstiti.

FR. 1: *Et dicit Cronica Bonacursi quod murus ciuitatis fuit destructus usque ad fundamentum et fuerunt facti quatuor burgi, et iurauerunt Laudenses perpetuam fidelitatem Communitati Mediolani et quod numquam facerent aliquod concilium nisi in palatio Mediolani, et soluebant maxima tributa ciuitati Mediolani omni anno. Et durauit ista seruitus annis xlix...*

Chron. maius, p. 636 Ceruti.

«Nessuna fonte, a noi nota, si esprime con le parole contenute nella citazione del Fiamma. Il MORENA, p. 4 dice: *funditus destruxere*, cioè i Milanesi Lodi antica nel 1111; MALVEZZI, *Chron. Brix.* in *RR. II. SS.* XIV, 874: *funditus euerit* ed attribuisce la distruzione nientemeno che ad Enrico V; LAND. IVN., xxviii in *RR. II. SS.* V (n. ed.) e *M.G.H.* ss XXX: *funditus destruxerunt*. Solo le *Notae de Mathilda comitissa*, in *M.G.H.* ssXXX, 974 hanno qualche lontano rapporto col testo del Fiamma: *muri lapides Mediolanum deportauerunt*.

Quanto al numero dei borghi, nel *Man. florum* 163 diventano *sex suburbia*, come nel MORENA, p. 4. Tutti i restanti particolari della narrazione non hanno riscontro in alcuna fonte, cfr. solo il *Man. florum*, 163 cit.

FR. 2: *...Quo audito, duo ciues de Laude, scilicet magister Homobonus et Albertanus de Alamanis, portantes quamdam magnam crucem in humeris, coram imperatore steterunt, deponentes querimoniam de ciuibus de Mediolano qui ciuitatem Laudensem destruxerant et in quatuor burgos diuiserant, et eos miserabili seruitute preserant annis xlix continuis, narrantes similiter quomodo ciuitas Cumana iacebat destructa, in quatuor burgos redacta et diuisa annis fere xxx.*

Similiter Guillelmus, marchio Montisferrati, et Papienses et Cremonenses pluriimas querimonias de Mediolano deposuerunt, portantes siguli clauas suarum ciuitatum, rogantes imperatorem quod superbie Mediolanensium finem faceret. Imperator nuntios solemnes misit Mediolanum, qui nuntiarent suum in Ytaliam felicem euentum, mandans quatenus ab iniuriis circumstantium ciuitatum abstinerent. Et dicit Cronica Bonacursi et Crotonius quod ciues Mediolani uerba imperatoris despexerunt et nuntios imperatoris uerbis et uerberibus affecerunt, quod factum cor imperatoris perforauit.

Chron. maius, p. 647 Ceruti: cfr. Galuagn., in cod. Braid. AE X 10, f. 7lv GRAZIOLI, p. 266 sgg. e *Man. florum* 173.

Questo episodio compare solo in RICCOBALDO, *Ist. imp.* in *RR. II. SS.* IX 356 sgg., oltre che nel MORENA, p. 2: *duo ciues etc.*, e *maximas cruces ad humeros leuantes*.

Sui borghi di Lodi, v. Fr. 1.

L'episodio del marchese del Monferrato, dei Pavesi e dei Cremonesi è frutto di anticipazione del Fiamma, v. MORENA, p. 10-1, cfr. Fr. 5.

I *nuntii solemnnes* sono uno solo nel MORENA, p. 6; *legato Sicherio*; l'accoglienza di Milano alla legazione, è in MORENA, p. 9; l'espressione *cor imperatoris etc.*, risponde a quella del MORENA, p. 10: (*uerba*) *cor regis... accenderunt*, per il medesimo episodio.

Circa *Crotonius*, l'altra fonte citata assieme con Bonaccorso, v. GRAZIOLI, p. 157, n. 123, che fu Milanese e scrisse nel sec. XIII.

Fr. 3: *Et dicit Cronica Bonacursi quod archiepiscopus Mediolanensis inter alios renuntiauit. Et tunc perdidit comitatum Seprii et ducatum Burgarie et marchionatum Marthesane, que omnia imperator Otto primum donauerat ecclesie Mediolanensi.*

Chron.maius, p. 652 Ceruti.

C'è qui una confusione tra la prima (1154) e la seconda (1158) dieta di Roncaglia. Benchè il Fiamma intenda la prima al fr. attribuito a Bonaccorso si riferisce alla seconda, per cui v. MORENA, p. 60, cfr. RAHEWIN, *Gesta etc.*, p. 240-1 sgg. ed. Waitz-Simson in *M.G.H.* ss. rer. germ. (1912): *primique resignantium Mediolanensis exstitere*, con il discorso dell'arcivescovo. Cfr. *S.D.M.* IV (1954), p. 40-1.

Fr. 4: *Et dicit Cronica Bonacursi quod imperator iterum misit pro ipso usque Ianuam ut compareret, qui respondit: « Papa est maior homine, et a nullo potest iudicari, nec indigeo tua confirmatione, quia papa est ipso facto quod est electus et prebuit assensum, ipso facto est a Deo confirmatus ». Imperator tunc Victorem apostaticum sua pestifera maletictione confirmauit.*

Chron.maius, p. 660-1 Ceruti.

L'antefatto di questo episodio nella versione del Fiamma, è la « fuga » di Alessandro III da Roma a Genova (v., per es. IACIDA VARAGINE, *Chronian.*, in *RR.II.SS.* IX.12, etc.) dopo una prima ambasceria di Federico a Roma. Nel MORENA, p. 98, c'è l'ambasceria del 1159 ottobre (cfr. *M.G.H.* const. I.255), ma non la fuga a Genova. La risposta negativa di Alessandro III, con altre parole (*se a nomine debere iudicari cum ipse potius* (red.M, omisit *potius* red.L) *omnes alios debeat iudicare*) è nel MORENA, p. 98, la conferma di Vittore è a p. 102.

Fr. 5: *Et dicit Cronica Bonacursi quod diebus xv super Brixiam stetit, omnes campos, uineas, terras, castra, igne consumpsit.*

Chron.maius, p. 668 Ceruti; cfr. *Galugn.* f. 74v apud GRAZIOLI, l.c.

Dopo che nel 1158 Pavesi, Cremonesi, Lodigiani, Comaschi e marchese del Monferrato ebbero mandato una chiave d'oro a Federico in segno di omaggio e di sottomissione (MORENA, p. 10-1, cfr. FR. 2), dice il Fiamma che l'imperatore scese in Italia e si fermò a Brescia. Quest'episodio è tolto di peso dal MORENA, p. 45-7: *quindecim dies* (luglio 10-23?) nella red. M., *quindecim fere dies* nella red. L; poi: *totum Brixiensem episcopatum* (L; ap. *Brixie*, M) *prout* (L; *quatum*, M) *poterant, deustare*.

Fr. 6: *Dicit enim Cronica Bonacursi quod uendebatur in ciuitate unus sextarius bladi duobus soldis noue monete, que erat ex argento purissimo et uolebat xx soldi unum florenum auri. Item in sextario salis dabantur soldos xii ipsius grosse monete...*

Chron.maius, p. 679 Ceruti, cfr. *Galugn.* f. 76v. apud GRAZIOLI, l.c.

L'episodio (assedio di Milano) è mutuato dal MORENA, p. 149-50: *in stario (L; sextario M) salis dabant solidos xii denarium Mediolanensium nouorum (L; om. nouorum M) in statio (L; sextario M) uero frumentum dabant (dabant addl. M) soldos (L; solidos M) ad starium (L; sextarium M) Mediolanensem*, cfr. *Gesta etc.*, ed. cit., p. 50 con prezzi un po' diversi: 20 denari per uno staio di grano, 30 soldi per uno staio di sale, cfr. *S.D.M.* IV, p. 61.

Fr. 7: ... *et Cronica Bonacursi (dicit) quod in muro erant C turres que omnes fuerunt destructe.*

Chron.maius, p. 696 Ceruti.

La citazione si riferisce alla distruzione di Milano, e richiama MORENA, p. 157: *quasi centum turribus decoratus (scil. murus)*; ma non è vero che furono *omnes destructe*, perchè, dice il MORENA, *Remansit... fere totus murus.*

Fr. 8: *Imperator Mediolanum rediit et Victor apostaticus Laude perrexit. Et dicit Cronica Bonacursi quod ad tantam paupertatem deuenit quod uix secundum modum unius capellani haberet sufficienter ad uiuendum. Qui, de Laude exiens, iuit Lucam, ubi, suis malefittis dans terminum, miserabili paupertate uitam finiuit...*

Chron.maius, p. 699 Ceruti.

Dopo il concilio di Besançon, papa Vittore *Cremonam iuit*, secondo il MORENA, p. 165; l'imperatore invece partì per la Germania, cfr. W. GIESEBRECHT, *Gesch. d.D.Kaiserzeit*, V. 346 (Leipzig 1880) e VI, 417 (ivi 1895) cit. dal Güterbock in nota a MORENA, l. c.

La faccenda della povertà di Vittore non è nel MORENA nè altrove.

Quanto alla venuta di Vittore a Lodi, la sua presenza è segnalata solo nel 1163, novembre (MORENA, p. 172). Cèhe da Lodi sia andato direttamente a Lucca, è induzione del Fiamma; là morì il 20 aprile 1164 (JAFFÉ-LOEWENFELD *Reg.* Leipzig 188, II, 426) ma in odore di santità (MORENA, p. 175: *Pro cuius sanctis meritis dicitur Deum multa miracula ibi fecisse*).

Fr. 9: *Destructa ciuitate Mediolani, imperator destruruxit muros ciuitatis Brixienensis et fossatum explanauit, et vi millia libras ueterum denariorum ab ipsis exegit, ut dicit Cronica Bonacursi.*

Chron.maius, p. 697 Ceruti.

Cfr. MORENA, 160: *libras sex mille (L; millia librarum M) olim (om. M) Mediolanensium denariorum (om. L. denariorum) ueterum.*

Fr. 10: *Quo audito, imperator, per Tridentium fatiens introitum, peruenit Veronam. Et dicit Cronica Bonacursi quod Veronenses eum turpiter de territorio suo fugauerunt, et tandem peruenit Laude, ubi, secundum Crotonium, posuit sedem imperii, principali sede destructa, scilicet Mediolanum, et ibi conuocauit concilium baronum...*

Chron.maius, p. 700 Ceruti, cfr. *Galugn.* f. 80r apud GRAZIOLI, l.c.

Nel 1164, giugno, (*Gesta etc.*, p. 57 ed. cit., cfr. *Annal.Veron.*, in *M.G.H.* ss XIX, 3 sgg.), Federico punta su Verona, poi torna in Germania, MORENA, p. 175-6.

L'affermazione che segue, tratta dalla cronaca di *Crotonius* (cfr. Fr. 2), è gratuita, perchè Federico non tornò più a Lodi se non nel 1185, gennaio (VIGNATI, *C.D. Laud.* II, 1, p. xl).

Fr. 11: *Item coegit (scil. Galdinus) Laudenses quod recipere...*

in episcopum quemdam Alexandrum (leggi Albertum), prepositum Ripe Aulte Sicce, quem papa Alexander eis dederat.

Item, ciues de Mediolano miserunt Laudensibus quod erant serui fugitiui et quod deberent redire et obedire communitati Mediolani cui prestiterant fidelitatis sacramentum per annos lx ante et plus. Ipsi responderunt quod istud Laude Nouum numquam fuerat sub Mediolano, quod imperator construxerat a quinque annis citra. Et dicit Cronica Bonacursi quod Mediolanenses obsiderunt Laude et uiolenter superauerunt, et coegerunt prestare fidelitatis sacramentum, quale serui dominis prestare consueuerunt, et super eos mirabilem seruitutem induxerunt...

Chron. maius, p. 712 Ceruti.

Sono qui fusi due episodi diversi, il primo dei quali (1168) è da prosporre al secondo (1167).

L'episodio cronologicamente primo si riferisce al 1167, quando i Cremonesi trattarono a Lodi l'ingresso della città nella Lega lombarda (MORENA, p. 186 sgg.); non furono affatto i Milanesi a trattare, nè, tantomeno, a pretendere quanto qui dice il Fiamma. L'assedio (nato dalla risposta negativa dei Lodigiani) portato dai collegati (Milano, Bergamo, Brescia, Mantova e Cremona), per terra e per acqua, durò dal 12 al 23 maggio (MORENA, p. 192), e si concluse con l'adesione di Lodi alla Lega. Anche per quanto riguarda l'adesione di Lodi alla Lega, la versione del Fiamma non merita nemmeno di venir presa in considerazione.

L'episodio cronologicamente secondo risale ai primi mesi del 1168. Soggetto del verbo *coegit* è Galdino, arcivescovo di Milano e Legato apostolico in Lombardia, che nel marzo impose al capitolo della cattedrale di Lodi di destituire il vescovo in carica Alberico e di accogliere invece il suo eletto, Alberto (e non Alessandro, come nel Fiamma) preposito di Ripalta Secca (Rivolta d'Adda), v. MORENA, p. 214 sgg.

Per l'esegesi del proseguimento della narrazione di questo passo, cfr. prgr. III, 3.

* * *

Come s'è visto, i limiti cronologici di questa cronaca, escludendo il Fr. I, vanno dal 1153 al 1168. Dunque, sono i medesimi della cronaca dei Morena.

Le ipotesi che sono state affacciate sulla paternità di questo scritto sono oggi tutte superate (1), per cui mi limito a considerare l'ultima che ha tutti i requisiti per cogliere nel segno. Fondandosi su di un suggerimento di O. Holder-Egger (2), Ferdinando Güterbock so-

(1) Per il FABRICIUS, o.c., I, 234 Bonaccorso sarebbe stato un cataro milanese che si convertì attorno al 1176 e scrisse una *Manifestatio haereseos catharorum*. (G. GIULINI, *Memorie etc.*, Milano, s. a., p. VI, 145, p. 648). Il GRAZIOLI, o.c., p. 266 sgg. (cfr. « A.S.Lod. » 1911, p. 82 sgg.) pensava che fosse uno scrittore lodigiano e, forse, dovesse venir identificato con Iacopo da Lodi.

(2) O. HOLDER-EGGER, nell'introduzione ai *Gesta Fed. I imp. in Lombardia auct. ciue Mediolanensi*, in *M.G.H. ss rer, german.*, Hannover 1892, p. 10, n. 5 sospetta che il Fiamma avesse conosciuto i Morena solo attraverso uno scritto da loro derivato, ma non l'originale.

stene che Galvano Fiamma si servì ampiamente dei Morena che egli citava come *Iacobus Laudensis* negli elenchi delle fonti e come *Chronica Bonacursi* nel corso della narrazione (3). Abbiamo già visto che l'identificazione dei due scritti è impossibile, resta invece indiscutibile che Bonaccorso sia la medesima cosa dei Morena. E seguita il Güterbock dicendo che dei Morena Galvano Fiamma conosceva però la cosiddetta redazione M (ilanese) (4), perchè nel *Chronicon maius*, p. 652 Ceruti e nel *Manipulus florum* (RR.II.SS XI, 640) si riscontrano espressioni del tutto simili a quelle che compaiono nell'aneddoto riferito dal solo testo M dei Morena, circa la risposta data a Federico I da uno dei dottori di Bologna (5).

Esatto, ma dalle mie note ai frammenti di Bonaccorso può risultare qualche altro elemento di somiglianza generica coi Morena e specifica colla redazione M che di loro sopravvive. Si vedano, per esempio, le espressioni dei Fr. 2 e 3: (2) *quod factum cor imperatoris perforavit* confrontata con MORENA, p. 10 *cor regis... accenderunt*; (3) *vi millia libras* (o non *librarum?*) *ueterum denariorum* confrontata con MORENA, p. 27 *sex millia librarum Mediolanensium denariorum ueterum*. Dipendenza diretta da un modello di redazione M si nota nei Fr. 5 e 7: (5) *diebus xv* e MORENA, p. 47,28 *quindecim dies* (M) mentre p. 47, 11-2 ha *quindecim fere dies* (L); (7) *unus sextarius bladi duobus soldis noue monete* e MORENA, p. 150, 20 *in sextario uero frumenti dabant duos solidos*, poi *in sextario salis dabantur solidos xii* e MORENA, p. 149, 42 *in sextario salis dabant solidos xii*, mentre ai corrispondenti passi del MORENA di redazione L, cioè pp. 150, 1-2 e 149, 20-1 si ha *in stario* ed *in stario uero frumenti duo solidos*.

Naturalmente è raro che la citazione sia esatta. Il Fiamma talvolta non capisce addirittura il suo testo e travisa, oppure sconvolge l'ordine delle date che nella fonte è esatto, o giustappone due fonti diverse senza citarne che una. Nel Fr. 1 si legge che il *murus ciuitatis* (di Lodi antica) *fuit destructus usque ad fundamentum* e che furono fatti *quatuor burgi*, ma ciò non compare nel Morena che ha un testo affatto diverso. Il Fr. 4 attribuisce a Bonaccorso cose che nel testo dei Morena non compaiono, come l'invio a Genova dei messi imperiali, e così il Fr. 9 circa papa Vittore. Il Fr. 11, tranne l'accenno all'elezione del vescovo Alberto, è tutto un falso, e non si capisce affatto perchè venga invocato il nome di Bonaccorso, a parte poi lo scompiglio delle date che distingue quel passo del Fiamma.

(3) F. GUETERBOCK nell'introduzione ai Morena, o.c., p. xxxv-vi.

(4) Con redazione L il Güterbock intende il testo genuino dei Morena, con redazione M il testo rifatto a Milano attorno al 1221.

(5) V. p. 58-9 e le note del Güterbock; S.D.M. IV, p. 42.

Ma gli elementi messi in luce dal Güterbock, che io rafforzo con altre osservazioni che mi paiono opportune, debbono ritenersi probanti. La *Chronica Bonacursi* è dunque null'altro che la redazione M dei Morena. Lascio al Güterbock la responsabilità della data, circa 1221, di rifacimento del testo originale, data che può venir accettata (6). Anzi, facendo un altro passo avanti, si potrebbe argomentare che Bonaccorso sia il nome del rifacitore milanese, Costui non dovette avere scrupoli eccessivi nel manipolare il testo lodigiano originale, e questo non solo in particolari ortografici di minore importanza, ma tolse o aggiunse addirittura incisi, oppure inserì episodi nuovi mancanti ai Morena. Ne uscì quindi un lavoro diverso da come era stato scritto dagli autori, e solo per questo motivo poteva avere diritto a portare il nome di Bonaccorso. Con questo nome il nuovo testo dei Morena circolò a Milano sino ai tempi del Fiamma, quindi quei pochi o quell'unico esemplare che nel titolo o in calce recava il nome di Bonaccorso scomparve, e, pur restando in uso a Milano la sola redazione M sino a Bernardino Corio (7) ed oltre, si tornò ad usare nelle citazioni il nome dei legittimi autori lodigiani.

III.

L'argomento che mi accingo a trattare qui, può sembrare non del tutto attinente alla materia sinora discussa. In realtà, vi si lega, perchè uno dei tre brevi componimenti in versi, di cui ora si dirà, sta nel capitolo da cui è stato tratto il fr. 11 di Bonaccorso, e riguarda Lodi e le sue più gelose tradizioni legate all'Abbazia benedettina di s. Pietro fuori mura di Lodi antica.

Negli scritti del Fiamma, accanto alle citazioni tratte dalle cronache numerose di cui l'autore si è servito, molto sovente compaiono citazioni di componimenti in versi, tratte specialmente da Goffredo da Viterbo (sec. XII) e da Stefanardo da Vimercate (sec. XIII), il qual ultimo ben poco prima del Fiamma visse e poetò nel convento milanese di s. Eustorgio. Accanto a questi due poeti, il Fiamma conosce una massa notevole di testi poetici di cui, però, tace l'autore, o perchè si tratta di epigrafi anonime, o perchè l'autore era ignoto a lui stesso, o per altro ancora. Da questo secondo gruppo di citazioni, scelgo tre brevi componimenti, traendoli dalle opere edite, che hanno il comun denominatore dell'identica (o quasi) formula introdut-

(6) (Cfr. GUETERBOCK, *Zur. edition des Geschichtswerks Otto Morena etc.*, in « N. Archiv » 1929 (XLVIII), p. 46 sgg. spec. p. 139 sgg. ed edizione p. xxviii.

(7) V. GUETERBOCK p. xxxvi; cfr. B. CORIO, *St. di Milano*, Milano 1855, I, p. 168.

tiva: *Actor* (n. 1); *Vnde Actor e ait actor* (n. 2); *unde actor istos uersus composuit* (n. 3).

1.

Papas tres summos totidemque cesaragustos

[*Et*] *Cardinales senos protulit hec gleba romanos.*

Chron.extrauagans, p. 487 Ceruti *De ciuibus illustribus istitiis ciuitatis.*

Tr.: « Questa terra (di Milano) diede i natali a tre sommi pontefici e ad altrettanti Cesari Augusti, [ed] a sei Cardinali romani ».

I tre pontefici milanesi sono: Alessandro II (Anselmo da Baggio, 1061-73), Urbano III (Uberto Crivelli, 1185-87), Celestino IV (Goffredo Castiglioni, 1241); i tre presunti imperatori sarebbero: Valeriano (253-9), Gallieno (254-68), Massimiano (286-310). Quanto ai sei cardinali romani d'origine milanese, eccone i nomi: Pietro, Galdino della Sala, Uberto da Pirovano, Zanfredo da Castiglione, Comes da Casate, Pietro Grosso.

2.

Cumis, urbs celebris laureata Subria, longis

Vsuras reddis [edax], ultrix, potentia seuis.

Equis belligeris uolutis iugue rotundis.

Balteis auratis strauisti cuspide bellis

Vrbes et Ligures, nec Remus sanguine postes

Tinxit adhuc urbis Romane sanguine fratris.

Non oblita priscis, moribus uitata superbis

Hostibus en reddis uulnera dira nimis.

Chron.extrauagans, p. 488-9 Ceruti: *De fortitudine nostrorum ciuium* (E); *Chron.maius*, p. 666-7: *Quod omnes ciuitates inter duas aquas facte burgi fuerent* (M).

Tr.: « Tu, o Subria, illustre città coronata d'alloro, rendi la pariglia, [vorace], vendicatrice, alla lontana Como, incrudelisci con la tua potenza, e con i cavalli da guerra dai toni zoccoli. Con i baltei coperti d'oro, hai abbattuto, armata in guerra, le città di Liguria, quando ancora Remo non aveva macchiato le porte della città di Roma per la ferita ricevuta dal fratello. Non dimentica del tuo passato, corrotta da superbi costumi, ecco che tu, ai tuoi nemici restituisci terribili ferite ».

1) *Cumis* M, *Eius* E 2) *reddis* M, *redis* E 3) *rotundis* M, *-ton-* E 4) *ligures* M, *lyg-*E 6) *tinxerat tunc* M, *t. hunc* E 7) *superbis* M, *malignis* E 8) *En reddis (redis E) hostibus* EM.

1: *Subria* è Milano, v. JO. DE CERMENATE, *Hist.* I, p. 5 Ferrai, cfr. *Man. flor.* capp. 5 e 72; *longis* per *longinquis* già in Sil. Ital., IV, 374 etc. 2: [*edax*] va espunto perchè è una glossa di *usuras reddis* per cui v. le stesse parole del Fiamma nel medesimo cap. *ad uindictas usuraria*. 5: *Ligures* equivale a *Lombarde*; sopravvive l'antica denominazione di *Liguria*, data da Diocleziano a Piemonte e Lombardia attuali; queste città di Liguria sono Lodi, Como e Pavia, le tre nemiche giurate di Milano. 5-6: Si riferisce ad ostilità milanesi verso le consorelle lombarde sino dai tempi mitici, ancor prima della fondazione di Roma; a commento dell'ostilità milanese verso le tre città, si v. il cap. del *Chron.maius*, da cui risulta che Lodi era stata assoggettata per 49 anni, *Como iam fere xxx annis* e *Paviasimili seruitute premebant*, perchè, conclude il Fiamma, Milano era sempre stata *circumstantibus nimis ferox et aspera, et ad uindictas usuraria*.

Laude, carens laude, te priuat gloria, laude
Iste Vetus Laude <qui> gaudet gloria, laude
Crismatis et lepre Bassiani, Petri tiare
Crux <et> clavis ibi, non in + prerupa+ Petri.

Chron. maius, p. 712 Ceruti: *Laude nouum superatur et prestat fidelitatis sacramentum.*

Tr.: «Lodi (nuova), priva di ogni merito, ti toglie ogni gloria ed ogni merito quest'antica Lodi che gode della gloria e del merito del crisma e della lebbra di Bassiano e della tiara di Pietro. Qui (sono) la croce e la chiave, e non presso la riva (?) di Pietro».

2) *uetus istud laude* cod.; in *gloria* cod. 3) *tyara petre idest christi* cod. 4) *crux clavis petre* cod.; in *num prerupia?*

Riferendosi alla risposta che i Lodigiani avrebbero data ai Milanesi nel 1167, cioè che Lodi nuova non aveva mai avuto con Milano rapporti di sudditanza, perchè era stata costruita da poco dall'imperatore (cfr. Bonaccorso, fr. 11), il Fiamma si sente in dovere di concludere: *Et hoc manifeste concluditur quod Laude nouum non erat eadem ciuitas omnino cum Laude ueteri, et, per consequens, b. Bassianus non fuit episcopus, nec fuit ibi priuilegium crismatis et lepre, sed omnia ista sunt in Laude ueteri; unde actor istos uersus composuit* etc. cfr. anche pp. 636-7 ove si rincara la dose. Dunque, i quattro esametri che seguono costituiscono il riassunto in versi del passo in prosa, sopra citato, che li precede e li introduce, ed intendono dare il colpo di grazia alla leggenda lodigiana del privilegio, goduto da Lodi, dell'immunità dalla lebbra, così come a pp. 636-7 il Fiamma aveva negato anche il privilegio dell'immunità dalla rabbia e l'origine romana di Lodi antica.

3) Circa l'immunità dalla lebbra, garantita a tutti coloro che sono stati battezzati al fonte di s. Bassiano, v. questo tratto della leggenda lodigiana di s. Bassiano (*AASS* ianuarii XIX, II, 221) in F. Savio, *Sur un épisode peu connu de la vie de s. B. de Lodi*, in «An. Boll.» 1908 (xxvii), p. 61 sgg.; oltre ai testi citati dal Savio, si vedano Orfino giudice, *De regimine et sapientia potestatis*, in «Misc. St. Ital.» 1869 (VII), v. 103, Alberico di Trois-Fontaines, *Chron.*, in M.G.H. ss XXIII, p. 928, *De laude ciuitatis Laude*, Lodi 1962, v. 4, 42-3 ed 81, P. de Natalibus, *Catal. Sanctor.*, Vicenza 1493, II, n. 101.

Petri tiara dev'essere l'abbazia di s. Pietro di Lodi antica; *tiara* infatti è, per antonomasia, la mitra abbaziale, v. Ducange, s.v.

4) *crux*: due erano le chiese di Lodi antica che si vantavano di possedere le vere reliquie della croce, la chiesa di s. Sepolcro e di s. Croce sorgente nel borgo omonimo, dove le avrebbe portate un crociato, Giselberto Cainardo (*C.D.Laud.* I, n. 170 (anno incerto); *reliquias de sepulcro Christi et de cruce eius quas dicebat se cum magno labore Hierosolimis adquisisse*), e la chiesa di s. Croce unita alla abbazia benedettina di s. Pietro fuori mura, che sosteneva di aver avuto tali reliquie direttamente da s. Elena e da s. Silvestro, v. Alberto giudice, *Liber manifestationis*, inedito in cod. Ambros. E. 124 inf., cap. V, f'74 v. E' assai probabile che ci si riferisca qui alla seconda, data la vicinanza a *clavis*, di cui si dirà subito, e data anche la fama che ebbe il *Liber* in Italia ed anche fuori, v. Alberico monaco di Trois Fontaines, *Chron.* citato, p. 854.

Clavis: si deve intendere il cauterio esistente nell'abbazia di s. Pietro già nel sec. XII; quest'oggetto conservato e venerato ancor oggi, serviva a cauterizzare i morsi da cane idrofobo. Poi, forse ancor prima del sec. XII, venne trasformato in chiave di s. Pietro, dalla leggenda elaborata nell'abbazia, e non venne più usato con la funzione originaria, ma presentato al bacio dei fedeli, come ancor oggi si fa. La leggenda doveva prendere le mosse dall'uso altomedievale che avevano i

pontefici romani di donare chiavette d'oro, benedette sulle reliquie di s. Pietro, a chiese e sovrani. Tutto questo si ricava dal cap. V del cit. *Liber*; sull'uso della distribuzione delle chiavette d'oro, v. s. Gregorio I, *Reg. epistul.*, in *M.G.H. epist.* ed. Ewald-Hartmann, I, 25.29.30 VII, 23 XI, 43. Quanto al verso intero ammettendo che il corrotto *prerupa* debba essere corretto in *prerupia*, bisogna probabilmente intendere che le reliquie della croce e la chiave di s. Pietro sono a Lodi antica, e non a Roma (= « sulle rive del Tevere »?).

* * *

S'impone ora il problema: chi è, oppure che cosa intende il Fiamma con l'espressione *Actor*?

Pur senza ricontrollare il codice ambrosiano del *Chronicon maius*, per stabilire se la trascrizione del Ceruti è esatta, o se la formula vada ricercata in un errore del Ceruti stesso, mi pare che l'indovinello possa venir sciolto con una certa facilità dalla lettura della nota che compare nella bibliografia della *Galuagnana: Ubicumque dicitur auctor, intellige illam esse mei proprii capitis sententiam, quam reprehendere liceat nulli, nisi alius melius dicat...* (1). Mi par chiaro allora che in entrambi i casi, sia errore di trascrizione del Ceruti, sia errore dello scriba, tutti i luoghi ove compare la formula *actor* debbano esser corretti con la formula *auctor: Auctor* (1), *Vnde Auctor* ed *ait Auctor* (2), *unde Auctor istos uersus composuit* (3).

La breve nota della *Galuagnana* fornisce dunque la chiave per la soluzione del problema, vale a dire ci assicura che il Fiamma stesso è l'autore dei versi citati, in tutti e tre i casi presi in considerazione ed in tutti gli altri eventuali che un'indagine completa delle opere inedite potrebbe raccogliere.

Si scopre allora un altro aspetto della personalità del Fiamma (non so se mai sia stato studiato) quello di versificatore, cosa tuttavia non peregrina, perchè la scuola mediolatina anche questo insegnava ad essere. Ma tale aspetto, che andrebbe indagato solo possedendo tutto il materiale in versi contenuto nelle sue cronache, esula dal nostro binario. Qui ci interessa solo la fonte che servì al Fiamma per comporre i quattro versi su Lodi antica e Lodi nuova.

Che il Fiamma si sia servito di una vasta letteratura, enciclopedica generale, e cronistica particolare, è già stato detto; che elencasse disordinatamente le sue fonti, aderendo tuttavia al bisogno di un embrionale rigore metodologico, basta vederlo dagli indici bibliografici dei suoi scritti; ma dalla lettura dei quattro versi in questione risulta anche che egli non elencò tutto il materiale di cui si era servito.

Per comporre i quattro versi su Lodi, oltre alle sue personali

(1) FERRAI, *Le cronache*, p. 111.

induzioni, egli doveva conoscere almeno due argomenti: (a) la leggenda di s. Bassiano guaritore di lebbra, e (b) la tradizione monastica dell'abbazia benedettina di s. Pietro fuori mura di Lodi Vecchio.

(a) Per quanto riguarda s. Bassiano, al v. 3, egli doveva sapere che i Lodigiani si vantavano che, per mezzo del loro patrono, fossero immuni dalla lebbra tutti coloro che erano stati battezzati e cresimati nella Chiesa di Lodi. Ma il Fiamma accetta questo solo per la città antica; evidentemente c'è, nei suoi versi, uno spunto polemico contro qualche testo lodigiano a lui noto che affermava la tesi contraria. Orfino giudice (+1250 c.a.) è il primo scrittore lodigiano che accenni a s. Bassiano guaritore della lebbra (2).

Siracusanus patria fuit hic Bassianus 102
Laudensis presul cui demon lepra fit exul.

Ma è difficile che da questo semplice accenno sia sorta la polemica. Meglio è, forse, pensare che essa sia sorta nei confronti di un altro scritto, di poco posteriore al 1250 ed anonimo, il *De laude ciuitatis Laude* (3), che ai vv. 4.42-3.80-2 torna con insistenza sulla cosa, specialmente a v. 43:

Crismate signati Bassiani fonte renati

che ha addirittura qualcosa di analogo col v. 3 del Fiamma. Si aggiunga che questa leggenda lodigiana, proprio a partire dalla metà del sec. XIII, ebbe larga diffusione anche fuori d'Italia (4). Ma per il Fiamma credo sufficiente pensare che fossero i versi dell'anonimo compositore del *De laude* lo spunto per la sua diatriba, tanto più se si pensa al carattere laudativo e propagandistico di quel componimento (5).

(b) Per quanto riguarda la fine del v. 3 e tutto il v. 4, vale a dire la tradizione monastica di s. Pietro, il Fiamma doveva sapere che i monaci dell'abbazia vantavano di possedere i resti della vera croce di Cristo e la chiave di s. Pietro, per cui il Fiamma disse addirittura che Lodi antica superava Roma (?), lasciandosi andare troppo oltre, evidentemente, nella foga polemica. Questa tradizione, che è frutto di un falso operato nell'abbazia stessa agli inizi del sec. XIII per accentrare in quel luogo di culto tutte le memorie cristiane di Lodi antica, è contenuta nel *Liber manifestationis* (6) che va sotto il nome

(2) In « Misc. St. Ital. » 1869 (VII) ed. Ceruti, p. 27 sgg.

(3) *M.G.H.* ss XXIII, p. 372-3 ed. Waitz.

(4) V. le note storiche ai versi.

(5) *M. BIHL*, in « N. Archiv » 1907 (XXXII), p. 720 sgg.

(6) Cod. lat. Ambros. E 124 inf.

di Alberto giudice (sec. XII, seconda metà). Questo scritto si diffuse anche fuori di Lodi, a Milano certamente, e ne possedeva un esemplare l'abbazia di Chiaravalle, e fuori d'Italia anche circa la metà del sec. XIII (7). Il Fiamma dovette conoscere almeno il cap. V di questo scritto e servirsene come di arma per negare ogni credito di antichità e di nobiltà alla Chiesa della nuova Lodi, perchè solo nell'antica si conservavano reliquie risalenti alle origini stesse del Cristianesimo.

* * *

Tirando le somme di quanto sinora detto, oltre ad aver messo in luce la figura di Iacopo da Lodi (8) quale cronista cittadino della fine del sec. XII, risulta che il Fiamma si informò a fondo su quanto riguardava Lodi e la sua storia, indagando per questo scopo almeno quattro scritti locali dei secc. XII e XIII. Il che, unito alle sue altre conoscenze generali e particolari su altre località, mostra come i suoi scritti storici, così sfuocati e sciatti, ma ricchi di particolari minuti, anche se talvolta sconclusionati, abbiano per lo meno il merito di una indagine lunga anche se non accurata, certo insegnata dalla scuola medievale che già prelude, tuttavia, i metodi più raffinati della storiografia successiva (9).

Ma questo è un capitolo che attende ancora d'essere scritto.

(7) V. le note storiche ai versi.

(8) Impossibile tentare l'identificazione di Iacopo con qualche personaggio locale del tempo, v. le molte decine di Lodigiani di questo nome in VIGNATI, *C.D.Laud.*, Milano II 1883, indici, p. 658 sgg.

(9) VISCARDI-VITALE, o.e., p. 588.

I pittori Albertino e Martino Piazza da Lodi (*)

Adriana D'Auria

a) BREVE STORIA DELLA CRITICA

Sin da un tempo assai remoto gli studiosi d'arte hanno dedicato qualche attenzione ai dipinti di Albertino e Martino Piazza: solo in epoca recentissima, però, e non soltanto nei riguardi dei nostri due pittori, si è sentita viva la necessità di conoscere profondamente i valori stilistici, sulla base dell'esame delle opere. Alle vuote parole, ai giri di frasi, all'arida elencazione degli elementi descrittivi, nei tempi attuali si è sostituito un vero e sentito problema critico, per cercare di giungere alla verità.

Il problema di Albertino e Martino è veramente complesso e contribuiscono a confondere le idee diversi elementi, quali la scarsità di documenti, la pressochè totale assenza di quadri firmati — cosa questa abbastanza frequente in tempi in cui gli artisti erano soliti ritenersi niente più che degli artigiani — e soprattutto la assidua collaborazione fra i due fratelli.

Evidentemente, ogni grande artista ha una sua particolare impronta, ed è quindi subito riconoscibile; ma Albertino e Martino non sono dei grandi pittori, hanno subito le medesime influenze e necessariamente sono giunti a una visione comune dell'arte. Da questo dipende lo strano fenomeno per cui sovente uno studioso afferma essere di Martino un dato particolare di un dipinto, e il giudizio dello studioso successivo è esattamente capovolto.

Il primo studioso che ha dato sui nostri pittori una notizia

(*) E' questo il primo dei tre capitoli di cui si compone la tesi di laurea in storia dell'arte che l'A. ha elaborato, con la guida del chiar.mo prof. Gian Alberto Dell'Acqua, presso l'Università del Sacro Cuore di Milano, nell'anno accademico 1960 - 1961, e che questa redazione ha ritenuto meritevole di ospitare.

Il secondo e il terzo capitolo saranno pubblicati nel prossimo numero (N.d.R.).

interessante è stato il Lomazzo (1): infatti nel suo trattato asserisce che «Albertino da Lodi dipinse intorno alla corte maggiore di Milano quei baroni armati nei tempi di Francesco Sforza primo duca di essa città». Questa affermazione è forse quella che ha suscitato negli studiosi un maggior numero di riserve: infatti la morte di Albertino, avvenuta sicuramente nel 1529, è sembrata a molti troppo avanti nel tempo perchè l'artista potesse essere stato chiamato a Milano fin dai tempi di Francesco Sforza, duca dal 1450 al 1466.

Anche ciò che disse il Rio (2) fu molto contrastato in seguito: egli, basandosi su un perduto manoscritto della Melziana, sostenne la netta superiorità di Martino su Albertino, mentre altri studiosi, a cominciare dal Calvi (3), rivendicarono maggiore originalità ad Albertino, facendo di Martino niente più che un aiuto del fratello. Anche la critica del Calvi, però, non porta lume sulle qualità dei pittori, limitandosi egli a darci delle notizie e a immaginare lunghe permanenze fuori di Lodi per riempire gli anni in cui i nostri artisti tacciono.

Il Caffi (4) rimane estraneo alla tenzone Rio-Calvi, e si dice incapace a sciogliere l'enigma della prevalenza di Albertino o di Martino sull'altro dei due. Nell'assoluta mancanza di dati sicuri e nella farandola di opinioni, si astenne il Caffi dall'espore giudizi avventati e si limitò a fornirci delle notizie, peraltro molto interessanti, sui lavori del Perugino per Pavia e Cremona, di cui i Piazza dovettero senz'altro aver sentore, e sulle fatiche manuali cui non disdegnarono di sottoporsi i fratelli, come risulta da un documento del 1526.

Sorvolando sulla critica troppo benevola del Malvezzi (5) e del Porro (6) che, estatici di fronte ai dipinti di Albertino, addirittura accomunano la sua arte provinciale a quella di Leonardo e Raffaello, ci sembra più interessante il giudizio di Cairo e Giarelli (7), che pongono un raffronto tra l'arte dei Piazza e quella del Luini, il quale —

-
- 1) G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*; Milano 1584, II, pag. 322.
 - 2) A. F. Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*; Milano 1856, pag. 168.
 - 3) G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*; Milano 1865, III.
 - 4) M. Caffi, *Degli artisti lodigiani*; in: F. De Angeli-A. Timolati, *Monografia storico-artistica di Lodi*; Milano 1877, pag. 125 e ss.
 - 5) L. Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*; Milano 1882, pag. 112.
 - 6) C. Porro, *Albertino de' Toccagni*; in «Archivio Storico lodigiano» 1885, pag. 47 e ss.
 - 7) G. Cairo - F. Giarelli, *Codogno e il suo territorio nella cronaca e nella storia*; Codogno 1898, pag. 380.

a loro avviso — godette sì fama maggiore, ma non per questo fu superiore ad Albertino « per condotta squisita e signorile ».

Ancor più notevole la sintesi del Malaguzzi Valeri (8): questo studioso pone infatti l'accento sul bergognonismo dell'arte dei Piazza, sottolineando che il Bergognone lavorò all'Incoronata dal 1498 al 1500 (9). In questa fucina dell'arte lodigiana lavorarono un po' tutti i Piazza, e poichè l'arte di Albertino e Martino risente sensibilmente della dolcezza tutta cristiana del vecchio maestro da Fossano, è lecito pensare che i fratelli non restarono indifferenti al fascino che emanava dalle quattro storie della Vergine dipinte dal Bergognone e disposte alle pareti laterali della cappella dedicata a S. Paolo. Su questo bergognonismo hanno insistito parecchi studiosi, anche se alcuni, come ad esempio il Venturi (10), hanno giudicato l'arte di Albertino come una stanca maniera, priva di freschezza.

Tentò di definire l'arte dei due Piazza, reagendo alla tendenza che si era venuta verificando di considerare Martino nettamente inferiore al fratello, il noto studioso Frizzoni (11): egli infatti, dopo aver attentamente osservato le opere attribuite sino a quel momento all'uno e all'altro dei due pittori, giunse alla conclusione, che trovò tante conferme nella critica posteriore, che il più puro fosse Albertino, mentre Martino gli sembrò più progredito per quello che concerneva lo sviluppo del colorito, e in questo senso preparò forse la via al figlio Callisto, generalmente più conosciuto del padre e dello zio.

Un giudizio equilibrato, che rifugge da un'eccessiva ammirazione e vede l'arte dei Piazza nella sua giusta luce, coi suoi pregi evidenti e i suoi ancor più evidenti limiti, lo possiamo trovare, come a proposito di tanti altri artisti, nella storia della pittura dell'Italia settentrionale di Crowe e Cavalcaselle (12), anche se gli autori hanno considerato Callisto figlio e non, com'era giusto, nipote di Albertino. Del resto, in una materia così intricata e con tale scarsità di elementi

8) F. Malaguzzi Valeri, *Maestri minori lombardi*; in « Rassegna d'arte » 1905, pag. 92.

9) Per la precisione, la critica più aggiornata (vedasi: G. A. Dell'Acqua, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*; Milano 1959 e relativa bibliografia) è propensa a credere che a tal periodo risalga solamente la decorazione ad affresco della cappella maggiore dell'Incoronata, mentre i quattro dipinti su tavola — oggi nella cappella di S. Paolo — apparterebbero agli anni successivi e potrebbero giungere sino al 1510 circa, se non oltre.

10) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII - *La pittura del '400*, IV, Milano 1915, pagg. 925 - 928.

11) G. Frizzoni, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*; Bergamo 1907 pag. 52.

12) J. A. Crowe - G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy*; London 1871.

sicuri, è evidente come possa esser facile compiere errori di questo genere nella definizione delle parentele: sovente, ad esempio, gli studiosi hanno insistito sull'età maggiore di Martino rispetto al fratello Albertino, andando così contro alla tradizione che ha sempre ritenuto Albertino il « senior de Tochagnis ».

Non è privo d'interesse il lungo saggio del Nicodemi (13) su Albertino, in cui sono messi a fuoco i vari problemi riguardanti l'opera del lodigiano. L'arte quieta di Albertino, così priva di accenti drammatici, viene dallo studioso un po' isolata nei movimenti estetici dell'epoca. Il meglio del saggio del Nicodemi sta proprio nell'affermazione che alla base di questa pura arte, al di qua di ogni influenza di sorta, sta la raccolta intimità pensosa e triste, che è in fondo all'anima lombarda. E chi ha imparato a conoscere a fondo il carattere schivo e solitario, pacato e sognatore dei lombardi, non può non consentire a questo giudizio, che ci pare la cosa più acuta che sia stata detta sul nostro Albertino. Un altro motivo degno di nota, che si può ricavare dalla lettura del saggio di cui si parla, è il riferimento dell'arte di Albertino a quella dello Pseudo Boccaccino. Il Nicodemi trova un'affinità tra i dipinti dei due pittori nel tratto dei volti e nei capelli metallici, soprattutto mettendo a confronto il gonfalone dell'Incoronata dei Piazza ed il piccolo dipinto di Brera dello Pseudo Boccaccino, proveniente dalla collezione Bazzero di Milano. Ci sembra allettante la proposta del Nicodemi di far discendere l'arte dei Piazza da quella dolcissima di Giovanni Agostino da Lodi — chè, per merito del Malaguzzi Valeri (14), tale risultò essere il nome del pittore sempre confuso ora con Boccaccino Boccaccio ora con Nicola Appiano — visto che il periodo in cui gli artisti operarono coincide perfettamente, e visto che, essendo tutti di Lodi — centro importante ma pur sempre di provincia — tali pittori non poterono evidentemente ignorarsi a vicenda.

E veniamo così allo studio più ampio che sia mai stato scritto sui pittori Albertino e Martino Piazza: quello di Emma Ferrari (15) che è stato integrato, corretto talvolta dagli studiosi successivi, ma a cui pur sempre ancor oggi occorre rifarsi. Il grande merito della Ferrari è stato quello della completezza: dobbiamo infatti tener presente che solitamente gli studiosi si sono limitati ad analizzare, più o meno acutamente, qualche lato della produzione dei Piazza; la

13) G. Nicodemi, *Di Albertino Tocagni da Lodi e dei maggiori influssi da lui subiti*; in « Archivio Storico Lodigiano » 1914, pag. 145 e ss.

14) F. Malaguzzi Valeri, *Chi è lo Pseudo Boccaccino*, in « Rassegna d'arte » 1912, pag. 99.

15) E. Ferrari, *Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in « L'Arte » 1917, pagg. 140-158.

Ferrari invece per la prima ed unica volta ha abbracciato tutta quanta la materia, esponendo i documenti ed analizzando ogni opera.

Per la Ferrari il punto di partenza per classificare le due diverse maniere dei fratelli è il gonfalone dell'Incoronata, da lei attribuito peraltro al solo Albertino. Evidentemente dobbiamo quindi pensare che la studiosa conoscesse il documento contenuto nei « *Libri Provisionum* », che assegna detta opera al fratello maggiore, ed ignorasse l'esistenza del documento contenuto nel manoscritto del Cernusco, secondo cui anche il gonfalone è da ritenersi opera di collaborazione. Può anche darsi che la Ferrari, pur essendo informata dell'esistenza del secondo documento, non ne volle tener conto di proposito, e questo non tanto per poco scrupolo, quanto perchè, trattandosi di un documento riportato un secolo dopo, poteva facilmente contenere delle inesattezze e preferì dunque giovarsi del testo sicuro delle provvigioni, risalente al tempo dei Piazza. Partendo dunque dalla convinzione che il gonfalone sia opera di un solo pittore, e precisamente del più valente Albertino, la Ferrari scinde nelle altre opere attribuite al maggiore dei fratelli quei tratti che non sono della sua maniera, arrivando con questo metodo a distinguere due stili ben diversi: quello di Albertino leonardo-peruginesco, quello di Martino proveniente da una scuola veneta. Tutto lo studio della Ferrari è imperniato su un esame delle opere che, a una fredda analisi, risultano quasi sempre di collaborazione. Interessante è in questo lungo saggio l'avvicinamento dell'arte dei Piazza a quella dei cremonesi Boccacino Boccaccio, Galeazzo Campi, Tommaso Aleni, i quali, essendosi molto ispirati alla soave arte peruginesca, a loro volta trasmisero gli elementi del mondo poetico del Vannucci ai Piazza, e soprattutto ad Albertino. Pone degno termine all'acuto saggio una sintesi eccellente per la sua obiettività: tralasciando l'arte di Martino, già sufficientemente analizzata nel corso dell'esame delle opere, la Ferrari si affissa sulla dolce arte albertinesca e ne rivela tutti i limiti provinciali, pur lasciandone intatta la melodica purezza e la sottile delicata poesia, che non si ritrovano più nei dipinti del più famoso Callisto.

Gli ultimi notevoli studi sui Toccagni sono stati compiuti da Angiola Maria Romanini. Nel suo saggio più importante (16), anche questa studiosa parte dall'analisi del gonfalone dell'Incoronata, per scindere le personalità dei due fratelli: ma, divergendo dalla Ferrari, afferma che in quest'opera vi è coesistenza di due mani diverse. Il più schietto spirito cinquecentesco — memore dell'arte raffaellesca — che si nota nella parte superiore del gonfalone viene così assegnato a Martino, mentre il bergognonismo della

16) A. M. Romanini, *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in: « *Bollettino d'arte* » 1950, pag. 123 e ss.

parte inferiore viene riportato al più arcaico Albertino. Con questo criterio la Romanini ha passato in rassegna tutte le opere, notando che sempre gli sforzi dei nostri pittori si indirizzarono alla ricerca della compostezza e all'abolizione di ogni nota volgare. L'armonia sarebbe insomma la vera protagonista dei loro dipinti, e questo mondo ovattato di toni smorzati, di « delicati rabeschi grigio su grigio » non fu privo di fascino neppure per il più moderno Callisto. La Romanini, avvertendo alla base dell'arte di tutti i Piazza una ricerca di simmetria e di classica impostazione formale, riscatta la dinastia dei nostri pittori da una pedissequa imitazione dei maggiori maestri, in quanto li riunisce tutti in una coerente tradizione tutta lodigiana.

b) DOCUMENTAZIONE SU ALBERTINO E MARTINO

Questa corsa attraverso la critica era necessaria premessa alla nostra nuova indagine. Sempre infatti bisogna far tesoro di tutto quello che è stato detto prima di noi, perchè, anche quando abbiamo l'impressione di un totale smarrimento critico, c'è sempre qualche spunto, qualche raggio che può, magari inavvertitamente, proporci delle idee atte ad indirizzarci a nuove ricerche e ad insperate ulteriori scoperte.

D'altra parte, se non vogliamo restare anche noi, come molti studiosi che si sono interessati all'arte di Albertino e Martino, nel puro campo delle ipotesi, è necessario che partiamo da quelle poche date documentate, che pur possono darci un esile schema su cui tracciare una verosimile biografia.

A questo scopo, ci converrà tener presenti soprattutto i documenti contenuti nei « *Libri Provisionum et Ordinationum Ecclesiae Incoronatae Laudae* » esistenti nell'Archivio della Congregazione di Carità di Lodi, che recano le spese per la chiesa dell'Incoronata dal 1516 al presente (i registri dal 1488 al 1516 sono andati perduti). Non deve stupire il fatto che la gran parte dei documenti proviene dai Libri dell'Incoronata e dal manoscritto di P.C. Cernusco del 1648, contenente la « Relazione delle rendite et obbligazioni che tien la chiesa dell'Incoronata »: infatti, molto della loro arte delicata e gentile i due fratelli l'han dedicato al grande tempio di Lodi, fatto erigere nella seconda metà del '400 dal vescovo Carlo Pallavicini, in cui tutte le arti del disegno si unirono per porgere alla Divinità l'omaggio dell'ingegno umano.

Il primo documento che possiamo, in ordine cronologico, è del 1513 ed è contenuto nel manoscritto del Cernusco, che attualmente si trova nella sagrestia dell'Incoronata di Lodi. Esso dice te-

stualmente: « *Si accetta l'offerta di Giovanni Antonio Berinzaghi figlio di Bartolomeo di far dipingere la cappella alla sinistra dell'ingresso della chiesa dell'Incoronata* ».

Gli studiosi si sono sempre riferiti a questo documento per datare la pala offerta dal Berinzaghi, situata nella prima cappella di sinistra; in realtà il documento non prova nulla, e il polittico a due ordini di lesenati, monumento squisito d'arte pittorica e d'intaglio, potrebbe benissimo essere stato offerto più tardi. Così ad esempio pensa Angiola Maria Romanini, uno degli studiosi attuali che più si sono occupati, e con più acume, dei nostri pittori, basandosi sul fatto che il Berinzaghi ancora nel 1530 si occupava della cappella di S. Antonio. (17).

Del 1514 è un altro documento riportato dal Cernusco, in cui è detto: « *Si fanno trattati con i fratelli Della Piazza appellati Toccagni per la pittura della chiesa dell'Incoronata* ». In quell'anno, dunque, i deputati dell'Incoronata diedero ai Toccagni la commissione di dipingere tutta la chiesa, ma se, e fino a che punto fosse stato eseguito tale incarico, nessuno sapeva. Nel luglio del 1914, allorchè dalle cappelle dell'Incoronata si tolsero le tavole di Callisto e di Scipione per ripulirle, i muri delle cappelle apparvero ornati di quattro affreschi con storie di S. Antonio, attualmente staccati e posti in una sala del Museo Civico di Lodi. La cosa più ovvia era pensare che si trattasse proprio degli affreschi di Albertino e Martino commissionati nel 1514, ed effettivamente la maggior parte degli studiosi, con maggiore o minore difficoltà, fece rientrare l'opera nella produzione pittorica dei due vecchi Piazza. Anche in questo caso però, ci furono alcuni, tra cui la Romanini (18), che lasciando da parte le circostanze esterne e le prove apparenti, spingendosi in un esame più accurato dello stile e trovando che il mondo movimentato descritto in questi affreschi fosse troppo distante da quello, sempre piuttosto delicato, dei Toccagni, rigettarono l'attribuzione e, pur non mettendo in dubbio la notizia del documento, rimasero nel primitivo atteggiamento di attesa e di speranza in ulteriori scoperte.

Vi è poi una nota di pagamento ad Albertino del 26 marzo 1517, pubblicata dall'Alizeri (19), relativa a dodici figure di vescovi poste nel coro del vecchio Duomo di Savona. Questi ritratti dipinti a tem-

17) A. Timolati, *Genealogie di famiglie lodigiane*; ms. XXI - A - 3, Biblioteca Comunale Laudense; 1888, pag. 28.

18) A. M. Romanini, *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in: « *Bollettino d'arte* » 1950, pag. 123 e ss.

19) F. Alizeri, *Notizie sui professori del disegno in Liguria*; Genova 1876, III, pag. 223.

pera su tela erano conservati nella cattedrale; ai tempi del Caffi (20) furono venduti, meno due tele che oggi, come pare, sono anch'esse scomparse.

Leggiamo ora il documento più importante che possediamo, quello cioè che ci rende nota l'allogazione ad Albertino del gonfalone dell'Incoronata, in data 27 febbraio 1519, come è annotato nei «Libri Provisionum»: «*Deputati et priores providerunt et ordinaverunt quod dentur Alberto de Tochagnis pictori laudensi libras 25 imperiales pro parte solutionis mercedis suae dipingendi baldachinum seu confanonum quod per eum dipingitur nomine predictae Incononatae*».

Su questo documento si basano molti studiosi, tra cui la Ferrari (21), per stabilire con sicurezza lo stile di Albertino, dato che non vi figura il nome del fratello Martino. Si è pensato, cioè, che il gonfalone, opera di un solo artista, potesse essere un ottimo punto di partenza per sceverare i due stili diversi, e si è voluta vedere la mano di Alberto in tutti gli altri dipinti noti che presentassero qualche affinità con il gonfalone.

Sarebbe stato molto bello anche per noi poter seguire questo filone luminoso; ben presto però fummo costretti ad abbandonarlo, quando cioè sulla scorta del Caffi (22) e della Romanini (23) potemmo ritrovare e personalmente ricopiare un altro documento del 1519, riportato dal Cernusco, comprovante la collaborazione di Martino anche nel gonfalone. Ecco il documento: «*Alberto e Martino fratelli Toccagni pittori lodigiani accettano il carico di dipingere un confalone. L'accordo fu di L. 50 pagate con mandato di 28 febbraio*» in lib. A, fol. 125. A meno di negare veridicità al Cernusco, con la scoperta di questo documento si è ripiombati nell'oscurità in quanto, anche ammettendo a un attento esame la presenza di due mani diverse nel gonfalone, non esistono elementi per poter affermare quale parte sia stata compiuta da Albertino e quale da suo fratello Martino.

La Romanini arriva, veramente, a una conclusione logica: siccome la parte superiore è più nettamente cinquecentesca della parte inferiore del dipinto, ancor bergognonesca, e dato che il Lo-

20) M. Caffi, *Degli artisti lodigiani*; in: F. De Angeli - A. Timolati, *Monografia storico-artistica di Lodi*; Milano 1877, pag. 125 e ss.

21) E. Ferrari, *Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in «L'arte» 1917, pagg. 140 - 158.

22) M. Caffi, *Degli artisti lodigiani*; in: F. De Angeli - A. Timolati, *Monografia storico-artistica di Lodi*; Milano 1877, pag. 125.

23) A. M. Romanini, *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in: «Bollettino d'arte» 1950, pag. 123 e ss.

mazzo (24) ci rammenta l'esistenza di Albertino nel campo dell'arte sin dalla metà del secolo XV, la parte più arcaica dell'opera andrebbe attribuita ad Albertino, l'altra a Martino, il quale incomincia ad esser ricordato solo nel secolo XVI. Ma, a parte il fatto che la notizia del Lomazzo non è confermabile logicamente in quanto — come hanno notato molti studiosi — è troppo ampio l'arco di tempo tra il ducato di Francesco Sforza e la morte di Albertino, a noi non sembra che questa recata dalla Romanini sia una dimostrazione valida, bensì un'acuta ipotesi soltanto.

Nei « Libri Provisionum » troviamo un altro documento, piuttosto importante perchè ci informa sull'azione indipendente di Martino, il quale è troppo spesso dalla critica considerato niente più che un aiuto del fratello maggiore d'età come di merito. In esso è detto: « *Baptistae Bruno nomine Mg. Martini Tochagni pro imagine Virginis depictae super hostio montis pietatis novi, L. 2 sold. 9* ». Questo documento, evidentemente, avrebbe avuto ben altra importanza se il dipinto sulla porta del Monte di Pietà di Lodi esistesse ancora. Purtroppo, poichè esso da lungo tempo è andato disperso, la critica tace al riguardo, impedendoci una volta di più di indirizzare i nostri giudizi al vero.

Del 2 aprile 1526 è l'ultimo documento contenuto nei « Libri Provisionum », importante per noi moderni in quanto viene a confermare l'unione ancora esistente nel 1500 tra arti maggiori e arti minori. Gli stimati principi della pittura lodense, infatti, non disdegnarono di esercitare il loro ingegno e la loro arte in piccole cose senza importanza, umili strumenti della vita di ogni giorno: attaccapanni, casse per torce, qualunque modesta esperienza andava bene per degli artisti che pure avevano saputo portare a termine con tanta maestria gli imponenti polittici di Sant'Agnese e dell'Incoronata. Il testo del documento è questo: « *Mg. Alberto de Tochagnis depingendo et formando crucifixum unum et hominem ligneum virido super quo ponuntur pluvialia* ».

Resta ormai l'ultimo, lunghissimo documento del 20 agosto 1529, già pubblicato dalla Ferrari (25), che abbiamo ricopiato dall'originale esistente in Lodi nell'archivio notarile, tra le carte del notaio Francesco de Nova. Esso dice: « *(Si delibera) impria che dicti frali dalaplaza pintori siano tenuti adapinzere dacollori fini la Anchona de dicta qfraternita che se ha ametere nela ecclia mazore alo altare de Sta Lutia Lauda ed le figure adicti frali pinzori date in dissegno* ».

24) G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*; Milano 1584; II, pag. 322.

25) E. Ferrari, *Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in: « *L'arte* » 1917, pagg. 140 - 158.

con gli ornamenti deaurati ala beleza delanchona per loro alias facta ali frati celestini de borgho meliorando pero opra aloro data. Item che dicti scollari roganti dessa qfraternita sieno obti (= obbligati) ad dare et pagare ali dicti frali pinctori per la lor mercede et per i colori anderanno a fare et fornire dicta Anchona Libre quatrocento impr (= imperiali) da esser date a dicti pictori de tempo in tempo seqdo (= secondo) lavorerano in dicta Anchona. Ita tamen che sia in arbitrio de dicti scollari roganti afare colaudare dicta Anchona se aloro piazera per uno overo doy expti (= experti) pictori. Et accadendo che se faza colaudare dito dipinto fudesse extimato esser de più pretio de dicte libre 400 imperiali che dicti scollari roganti siano obti (= obbligati) adare el dicto soprapù ali dicti pictori facta dicta colaudatione, se anchona fusse extimata esser de mancho sia detracto de dicte libre 400. Item perchè alias dicta anchona fudata da depenzere et deaurare ad dicto Alberto da la plaza barba dessi frali el quale dicto Alberto haveva principiata dicta Anchona, imbornito la parte dessa anchona et andavano deaurate e facta parte del quadro demezo dove va la Madona con Sancta Maria Magd. con Sta Lucia. Pagarete dicta opera facta da esso dicto Alberto in dicta Anchona fusse ablatia dassi (= da essi) frali aliquidali spectava una parte dela heredità desso dicto Alberto fu extimata libre sexanta imperiali: dicti frali no intendono stare a dicta ratione pchè dicono che abisogna desfare la mazore parte de dicta opera facta per mag. Alberto in dicta Anchona nondimeno sono gli dicti frali da compensare nele dicte libre 400 imperiali, libre sedicim. Item dicti frali pictori qfessano (= confessano) dal dicto Domine Davide presente in nome dicta qfraternita havere hautu et receputo da esso domino Davide in paga libre quaranta imperiali que in pecunia loro date in presentia et pro pte (= parte) da pagamento desse libre quatrocento imperiali ».

Questo documento contiene il testo del concordato tra gli scolari di S. Bovo, e Callisto, Cesare e Scipione Piazza, incaricati di porre termine al trittico d'altare iniziato nello stesso anno 1529 da Albertino, zio dei tre pittori. L'opera fu solo in parte ingessata e disegnata da Alberto, nella « parte demezo dove va la Madona con Sancta Maria Magdalena con Sancta Lucia »; Callisto, chiamato a sostituire lo zio per l'improvvisa sua morte all'ospedale di Lodi, dovette « desfare la mazore parte de dicta opera ».

Secondo il Calvi (26), alla morte di Albertino furono chiamati i nipoti a terminarne l'opera e non il fratello Martino, in quanto quest'ultimo fu sempre e soltanto un aiuto di Alberto, e non lavorò

26) G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*; Milano 1865, III, pag. 129.

mai solo. A parte il fatto che, come abbiamo visto, il documento del 1522 pone proprio l'accento sull'attività indipendente di Martino, ci sembra molto più semplice e probabile pensare che Martino nel frattempo fosse morto; dato che la sua notorietà era minore di quella di Alberto, si può comprendere come la sua morte non avesse suscitato rumore. L'assiduo compagno dell'arte di Albertino se n'è andato dal mondo senza che gli studiosi se ne accorgessero. Se non fosse così, come pensiamo, ci sembra che Martino, nel documento del 1529, avrebbe dovuto essere se non altro nominato insieme con i suoi figli, considerando per di più che Callisto a quei tempi non doveva essere molto più noto di suo padre.

I documenti esaminati, evidentemente, non fanno grande luce sulla personalità dei due fratelli Toccagni; eppure essendo queste poche aride notizie le sole assolutamente indubitabili, ad esse dovremo continuamente richiamarci, nel tentativo di chiarire le linee fondamentali dell'esistenza terrena di Albertino e Martino Piazza.

c) PROFILO BIOGRAFICO

Una biografia dei pittori lodigiani non è stata scritta mai e probabilmente nessuno anche in futuro potrà scriverla, visto che mancano gli elementi storici sufficienti su cui potersi basare per fare un lavoro serio, che escluda cioè ogni invenzione operata dalla fantasia. Dato questo, ci sembra tuttavia inutile ostinarsi nella posizione che è stata assunta da tanti studiosi a proposito del difficile problema di Albertino e Martino, una posizione, cioè, di assoluta e completa riserva.

E' verissimo che gli elementi precisi che si posseggono sono assai scarsi; può avvenire però che a un certo momento, continuando a ripetere che non si sa nulla nè mai si potrà sapere nulla, subentri una sorta di compiacimento di questa ignoranza, che non permetta più di fissare neppure quelle poche notizie indubitabili, riportate dai documenti.

Assai più proficuo ci sembra pertanto raccogliere questi dati certi e vagliare le proposte dei vari studiosi e gli elementi offerti dalla tradizione, in modo da poter tracciare almeno un profilo biografico, se non una biografia vera e propria.

E' certo che una scuola pittorica inizia in Lodi solo con i Piazza, e precisamente con i più anziani Albertino e Martino, all'inizio del XVI secolo. Si badi però che non intendiamo dare al vocabolo scuola il significato corrente, in quanto gli insegnamenti dei maggiori servirono unicamente ai tre figli di Martino, Callisto, Cesare e Scipione, e al figlio di Callisto, Fulvio: la « scuola » fu quindi tutta chiusa in un ambito strettamente familiare.

Quanto agli ascendenti di Albertino e Martino, siamo nella più fitta ombra: si ha notizia dall'opera del Filarete (« *Trattato di Architettura* ») di un Bertino, messo allo stesso livello di Masaccio e Masolino: « *Masaccius et Masolinus diem obiere, Bertus in Eridano demersus* », che sarebbe quindi morto annegato nel Po; può darsi che, come supposero il Rio (27) e il Morelli (28), questo Bertino, di cui peraltro non si conoscono opere, fosse il padre di Albertino e Martino, pur restando molto strano in questo caso il fatto che nessun documento, nessuna tradizione si ebbe mai di un Berto Toccagno che fosse padre dei fratelli.

Secondo il Caffi (29), il Bertus nominato dall'Averulino non fu il capostipite dei Toccagni, bensì il « *Berto linaiuolo* » citato dal Vasari nella vita di Paolo Romano.

Abbiamo riportato tutte queste notizie solo a titolo di curiosità, visto che qui tutto è possibile, ma nulla dimostrabile. Certo, se questo Berto citato dal Filarete fosse il padre di Albertino e Martino, potremmo, stante l'omonimia, riferire a lui e non a suo figlio Albertino la notizia riportata dal Lomazzo (30): « *Albertino da Lodi, insieme ad altri artisti, dipinse intorno la corte maggiore di Milano quei baroni armati nei tempi di Francesco Sforza primo duca di essa città* ». Ma anche questa, evidentemente, rimane soltanto un'attraente ipotesi.

Una cosa comunque ci sembra certa: Albertino Piazza, che morì sicuramente agli inizi del 1529, non poté assolutamente lavorare a Milano durante il ducato di Francesco, che va dal 1450 al 1466. Se non bastasse il fatto che è veramente un po' troppo lungo il lasso di tempo che corre tra il ducato dello Sforza e la morte di Albertino, potremmo aggiungere a conferma della nostra convinzione il fatto che non si conoscono opere di Albertino prima del 1508-1509.

Se Albertino, poco dopo la metà del '400, era già tanto noto come pittore da esser chiamato alla corte del duca, è veramente molto strano che abbia taciuto per tanti e tanti anni prima di tornare alla ribalta. Proprio questa difficoltà faceva supporre al

27) A. F. Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*; Milano 1856.

28) G. Morelli (I. Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*; Bologna 1886, pag. 57.

29) M. Caffi, *Sulla scuola dei Piazza e sulla chiesa della Beata Vergine Incoronata in Lodi*; in: « *Archivio Storico Lodigiano* » 1887, pag. 21.

30) G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*; Milano 1584, II, pag. 322.

Calvi (31), che non dubitava dell'informazione del Lomazzo, una lunga sosta di Albertino presso il Perugino e Raffaello, per spiegare pure taluni evidenti caratteri della sua pittura. Ma a parte il fatto che il peruginismo di Albertino, ed il tenue raffaellismo che ne consegue, furono quasi certamente mediati, noi non riteniamo di dover ammettere un viaggio ed una permanenza di Albertino fuori della Lombardia, in Toscana o a Roma come vogliono tanti studiosi, visto che l'arte sua, per quanto fine e significativa, si mostra tutta regionale.

Non potendo sapere in alcun modo la data di nascita di Albertino, si può supporre che, essendo morto nel 1529, abbia visto la luce verso il 1475, dato che, lo ripetiamo, le sue prime opere a noi note e con caratteri stilistici già decisamente formati, seppure suscettibili di ulteriore evoluzione, si pongono attorno al 1510. Quanto a Martino, che certamente morì prima del fratello, pensiamo ch'egli possa essere nato verso il 1480, visto che Albertino è sempre stato tradizionalmente considerato maggiore di lui di qualche anno.

Ma dopo averli con una certa approssimazione inquadrati nel tempo, sorge un nuovo problema: dove hanno visto la luce i due fratelli? Li troviamo domiciliati in Lodi agli inizi del XVI secolo; li sentiamo, nei documenti, chiamare «*laudensi*» e tali da se stessi qualificarsi. Peraltro, non può essere questa una prova dell'origine lodigiana del casato, visto che famiglie di Toccagni — chè tale era il cognome di Albertino e Martino, come risulta dai documenti, nè si sa per quale ragione si sia poi convertito in Piazza nei figli e nipoti — non sono riscontrabili in Lodi prima di essi. Toccagni è piuttosto un cognome tipicamente bresciano: dal momento che l'arte di Martino ebbe a risentire i caratteri della pittura che si svolse in questa città, mentre d'altra parte il figlio Callisto affinò la sua arte proprio in Brescia, ove rimase parecchi anni, molti studiosi hanno ritenuto, e forse non a torto, di avere parecchi elementi che potessero comprovare l'origine bresciana della famiglia. Comunque, anche qui si possono evidentemente formulare solo delle ipotesi che, plausibili quanto si voglia, non sono tuttavia confermabili in maniera certa.

Noi pensiamo che, anche se il cognome e l'origine della famiglia sono facilmente bresciani, convenga in tutti i casi considerare i nostri artisti come lodigiani, visto che in Lodi presumibilmente Albertino cominciò a trattare di pennello, ricevendo dall'ambiente ber-

31) G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*; Milano 1865, III.

gognonesco quel substrato che, pur mescolato ad altre influenze, sempre si fa sentire alla base di tutte le sue opere.

A Lodi, del resto, ben presto dovette raggiungerlo il fratello minore che in Brescia, se come pare fu questa la città d'origine dei pittori, potè forse apprendere un'arte più mossa, più vibrante, più ricca di colore, mentre Albertino, in qualità di aiuto del Bergognone, imparava ad amare l'arte del maestro, che tanto consonava col suo animo sensibile e delicato, e che avrebbe ben presto riecheggiato nelle sue tavole e nei suoi polittici. Sin dal 1498 infatti Ambrogio da Fossano dipingeva all'Incoronata, verosimilmente con aiuti — e proprio alla mano di aiuti potrebbero esser dovute le notevoli disparità tra le quattro tavole raffiguranti i primi Misteri del Rosario, disparità già notate dallo Zappa (32) e dal Nicodemi (33) — tra i quali non ci sembra del tutto fuor di luogo ammettere Giovanni Agostino da Lodi, e lo stesso Albertino Toccagni. Si potrebbero così spiegare abbastanza facilmente anche i ricordi dello Pseudo Boccaccio che i dipinti dei Piazza talora conservano.

Il primo documento che si riferisce ai Toccagni è quello del 1514, riportato dal Cernusco: « *Si fanno trattati con i fratelli Della Piazza appellati Toccagni per la pittura della chiesa dell'Incoronata* » (34). In quell'anno dunque i nostri pittori dovevano trovarsi in Lodi, ma certamente l'inizio della loro attività indipendente va posto qualche anno innanzi, ancor prima del 1508-1510, che peraltro rimangono le date d'inizio di una documentazione concreta giunta sino a noi. Si può ritenere, con buona dose di verosimiglianza, che Martino, dopo un ipotetico avvio all'arte nella città d'origine — salvo che i probabili bresciani Toccagni non si fossero trasferiti già in precedenza — abbia raggiunto il fratello maggiore a Lodi per iniziare così, in età ormai matura, una collaborazione che venne interrotta solo dalla morte.

Albertino probabilmente non si mosse da Lodi fino al 1517, anno in cui è documentato il suo viaggio a Savona (35). Lì dipinse i ritratti di dodici vescovi per il coro del Duomo e lasciò, come pare, altre opere: non la pala della Cattedrale attribuitagli dal Rotondi (36), che appartiene a tutt'altro mondo pittorico, ma qualche

32) G. Zappa, *Note sul Bergognone*; in: « L'arte » 1909.

33) G. Nicodemi, *Di Albertino Toccagni da Lodi e dei maggiori influssi da lui subiti*; in « Archivio Storico Lodigiano » 1914, pag. 145. e ss.

34) P. C. Cernusco, *Relazione delle rendite et obbligazioni che tien la chiesa dell'Incoronata*, ms. del Tesoro dell'Incoronata di Lodi, 1648.

35) F. Alizeri, *Notizie sui professori del disegno in Liguria*; Genova 1876, III, pag. 223.

36) P. Rotondi, *Contributo ad Albertino Piazza*; in: « Arte Lombarda » 1960, pag. 69 e ss.

altro dipinto di cui oggi si è perduta traccia. Certo è che in Liguria egli fu molto amato e tenuto quale cittadino « *assoggettandosi alle prescrizioni statutarie dell'arte pittorica, e lasciando alcun saggio della sua opera* » (37). Albertino si trovò in un ambiente che non potè non rinvigorire la sua pittura, senza tuttavia mutarne l'indirizzo poichè, come ha osservato la Romanini (38), l'arte ligure molto dovette in quei tempi, a partire dalla metà del secolo e fino alla fine del '400, ai pittori lombardi capeggiati dal Foppa.

Questo fu probabilmente l'unico viaggio di Albertino, se si esclude qualche puntata a Milano dove forse portò a termine il trittico già Crespi e qualche breve soggiorno nel cincondario, che possiamo senz'altro pensare compiuto a scopo culturale (39). Ci sembra impossibile, viste le analogie già rilevate tra la produzione dei Piazza e l'arte cremonese, che i nostri Toccagni non abbiano avuto dei contatti con artisti come Galeazzo Campi e Tommaso Aleni, i quali poterono tra l'altro con le loro opere indirizzare i lodigiani verso l'arte del Perugino.

Evidentemente i Toccagni, anche se videro le pale di Cremona e di Pavia eseguite dal Vannucci alla fine del '400, preferirono volgersi ad artisti che, pur essi provinciali, fossero a loro più accessibili e che già avessero compiuto lo sforzo di assorbire quegli elementi peruginesi che tanto affascinarono i pittori di tutt'Italia.

I documenti del 1519, del 1522 e del 1526 informano che in quegli anni i Toccagni si trovavano a Lodi; del resto, crediamo di assegnare proprio a quegli anni numerose opere da essi eseguite per la città lombarda. Può darsi che i suaccennati soggiorni nelle città vicine si siano svolti in qualche intervallo tra la composizione delle varie opere: non si dimentichi, a questo proposito, che Lodi è situata in una posizione abbastanza mediana tra Pavia e Cremona e che dovette essere facile per i Toccagni avere contatti con degli artisti provinciali come loro, ma più evoluti.

Quanto all'ultimo periodo della vita dei fratelli, dal momento che possediamo opere dell'uno e dell'altro eseguite in Lodi, che si possono proprio datare agli ultimi anni della loro attività, non possiamo ritenere esatta la supposizione del Rio (40) il quale, ignorando l'esistenza di questi dipinti, che presentano caratteri tali da farli assegnare al terzo decennio del XVI secolo, ritenne

37) F. Alizeri, *Notizie sui professori del disegno in Liguria*; Genova 1876. III.

38) A. M. Romanini, *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi*; in: « *Bollettino d'arte* » 1950.

39) Naturalmente l'ipotesi di un'andata a Milano per il trittico Crespi implicherebbe anche la presenza di Martino, essendo l'opera frutto di collaborazione.

40) A. F. Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*; Milano 1856.

che dopo il '20 i pittori avessero abbandonato Lodi, per sfuggire alle persecuzioni.

E' noto il momento terribile per il ducato di Milano che vide la Francia e la Spagna avvicinarsi nel predominio sul suolo lombardo: non sarebbe quindi stato azzardato pensare alla fuga da un luogo così pericoloso da parte di artisti che, proprio in quanto tali, avevano bisogno di quiete; ma opere come l'« Adorazione dei Magi », la « Vergine in trono », il « Santo Vescovo », — compiute per Lodi, o per località vicinissime a Lodi — ci convincono che sostanzialmente la vita dei nostri pittori si svolse, anche negli ultimi anni, nella città che, se non li vide nascere, divenne ben presto una patria adottiva, amata forse ancor più della stessa probabile città d'origine.

Ci è del tutto ignoto l'anno della morte di Martino, nè siamo in grado di stabilirne le circostanze. Poichè però possediamo un'opera sua che si pone intorno al 1525 (e trascuriamo l'« Adorazione » dell'Ambrosiana che forse è ancora più tarda) e visto che alla morte di Albertino egli non doveva già più essere vivo, ci pare di poter concordare pienamente con la tradizione, che assegna la morte di Martino Piazza all'anno 1527.

Quanto ad Albertino, il documento del 1529 ci informa come, poco prima di morire, egli lavorasse ad un altro dei suoi elaborati politici. Pare che sia morto all'ospedale vittima della peste che fatalmente si aggiunse alle disavventure politiche, per rendere ancor più grama la vita dell'afflitta popolazione. Poichè il documento fu rogato in data 20 agosto 1529, all'inizio stesso di quell'anno il nostro Albertino dovette andarsene da questo mondo, lasciando ai lodigiani, assieme a un crudo rimpianto, la consolazione di possedere tanti bei dipinti, e la certezza — dettata più che dai documenti, dal cuore — che erano stati composti proprio per loro.

d) L'AMBIENTE ARTISTICO DEI PIAZZA

Ci sembra necessario, a questo punto, aprire una parentesi sull'ambiente artistico dei Piazza, perchè tutti gli artisti in ogni tempo — e specialmente dei provinciali come i nostri pittori — risentono inevitabilmente, in misura più o meno sensibile, i movimenti estetici particolari del periodo storico nel quale operano.

Gli studi più recenti sull'arte lombarda — seguendo l'orientamento impresso, per primo, da Roberto Longhi — sono andati sempre più rivendicandone l'originalità e l'autonomia, e l'hanno riscattata in pieno da quel convenzionale e ingiusto giudizio che la voleva, per così dire, un sottoprodotto di altre e più valide manifestazioni estetiche.

Tale rivalutazione ne abbraccia, praticamente, tutto il percorso,

ed anche per quel che si riferisce al periodo rinascimentale, oggi si ritiene che — nel caso specifico — la pittura lombarda non sia soltanto una trascrizione dialettale di motivi derivati dall'Italia centrale, ma che conservi una sua genuinità espressiva e stilistica.

E se ciò si avverte in tutti coloro che possiamo considerare i capiscuola — dal Foppa al Bergognone, dal Bramantino al Luini, da Gaudenzio Ferrari ai bresciani e bergamaschi del '500 — assai interessante è scoprire le tracce di un simile « *humus* » anche in provincia, dove le suggestioni esterne si esercitavano con intensità maggiore.

Tra questi centri minori, che presentano un interesse assai notevole, specie in relazione all'intreccio delle influenze diffuse — nella nostra regione — tra la fine del '400 e l'inizio del secolo successivo, è indubbiamente Lodi.

La sua stessa posizione geografica e le vicende storiche che le permisero di svolgere una funzione importante, dapprima nelle contese fra Milano e Venezia, indi nei successivi — assai più cordiali — rapporti fra i due maggiori stati dell'Italia settentrionale, favorirono un notevolissimo incremento artistico ed artigianale; il che, riportandoci alle consuetudini, ed al modo di intendere l'arte, del tempo — legandola cioè strettamente al mestiere e alla bottega — è pressochè lo stesso.

Alla fine del '400, dunque, nell'epoca in cui Albertino e Martino Piazza dovettero iniziarsi alla pittura, l'ambiente lodigiano si presentava aperto a molteplici influenze; e, anche se sussiste il dubbio che i Piazza, o più propriamente i Toccagni, potessero essere nativi di Brescia, la loro formazione iniziale — almeno per quel che riguarda le prime loro opere che conosciamo — assunse senz'altro caratteri laudensi e solo in un secondo tempo Martino, e poi più decisamente suo figlio Callisto, si riaccostarono con maggiore evidenza all'arte della città, da cui trasse presumibilmente origine il loro casato.

Peraltro, poco dopo la metà del '400, il pittore che esercita la maggiore influenza su tutta la Lombardia è proprio un bresciano, Vincenzo Foppa: ed è a lui che si deve il superamento delle posizioni ormai stanche del gotico internazionale. Tale superamento si attuò, è vero, attraverso l'assimilazione dei nuovi concetti spaziali suggeriti da Piero della Francesca e dal Mantegna; ma salvi rimasero quel rispetto dei valori della realtà e quel clima naturalistico, che erano strettamente connessi con le più antiche tradizioni lombarde.

Foppa, dunque, e i trevigliesi Butinone e Zenale, poterono costituire, per i nostri pittori, i primi termini di un orientamento, destinato di lì a poco a precisarsi ancor meglio per la venuta a Lodi del Bergognone.

Fu quest'ultimo che esercitò sulla pittura laudense del primo Cinquecento il fascino più intenso, e ne vedremo chiaramente i ri-

flessi su Albertino Piazza; ma, nel frattempo, altri motivi ancora si intrecciavano ed allargavano sempre più il campo alle asperienze locali.

Il primo « momento » leonardesco milanese non fu particolarmente fecondo in provincia; infatti, quella che comunemente vien detta « Scuola Leonardesca » fiorì solo ai primi del '500. Furono dunque altre tendenze quelle che prevalsero e si diffusero con maggiore efficacia: soprattutto quelle indicate dall'arte di Bramante e Bramantino, e da quella pittura veneziana che — ispirata da Giovanni Bellini e da Antonello — era divenuta ormai una fucina sempre più fervida; proprio allora, artisti di origine lombarda come Bartolomeo Veneto ed il Montagna divenivano veneziani d'adozione, mentre altri — come il cremonese Boccaccio Boccaccio — adottavano il linguaggio di quell'arte affascinante, innestandolo sugli originari caratteri padani, dominati dalla potente lezione dell'« *Officina Ferrarese* ».

Riportandoci un poco più indietro, ecco che il gusto del fastoso artigianato tardo-gotico lombardo mostra nei Lupi, scultori in legno lodigiani dell'ultimo quarto del XV secolo, una tendenza a superare gli schemi decorativi « internazionali » per assimilare gradatamente, sia pur con sapore popolare, i primi risultati delle rivelazioni spaziali del Rinascimento. Si tratta di una adesione piuttosto ingenua ai nuovi moduli formali — sul tipo di quella che contraddistinse tanti pittori valligiani del bergamasco e del bresciano — che però ci sta ad indicare il capillare diffondersi di un gusto, peraltro condizionato alle esigenze di una narrazione semplice e naturale.

Nè va trascurato l'ulteriore apporto di elementi bergognoneschi, recato a Lodi dai Chiesa coi loro lavori, perduti o superstiti (vedansi ad esempio gli Sportelli dell'Organo) all'Incoronata. Dobbiamo tuttavia notare come gli affreschi staccati — sempre dei Chiesa — ora al Museo Civico Laudense e un tempo nella cappella di S. Giovanni Evangelista all'Incoronata, riflettano, del Bergognone e dei modi pittorici correnti in quel tempo, proprio gli aspetti che saranno presi in minor considerazione da Albertino Piazza (il bergognonismo di Martino è pressochè trascurabile), volto invece verso l'assimilazione di una cultura più aggiornata.

Semmai, un maggiore interesse doveva stimolare, nei Toccagni, Giovanni Agostino da Lodi, nel quale confluivano motivi veneti attinti direttamente alla « scuola di Murano » o tramite la mediazione di Boccaccio Boccaccio — onde gli venne quel soprannome di Pseudo Boccaccio che tante confusioni critiche creò in seguito — ed i primi sentori di un vero e proprio leonardismo.

Il Boccaccio vero e i suoi epigoni cremonesi Galeazzo Campi e Tommaso Aleni furono coloro i quali, presumibilmente, avviarono i Piazza all'assimilazione di quel peruginismo manifestatosi, in

Lombardia, all'indomani dell'apparizione delle due tavole, eseguite dal Vannucci per Cremona e Pavia. Chi come Albertino già era disposto ad un mite sentimentalismo bergognonesco, indubbiamente dovette sentire tutto il fascino del sereno edonismo peruginesco e trarne spunto per una visione di tenue e lirica dolcezza.

Ma ormai, all'inizio del secondo decennio del secolo, dalla vicina Milano, nelle più agevoli trascrizioni degli allievi — e soprattutto di Marco d'Oggiono — era Leonardo che trasmetteva il suo messaggio. E di lì a poco Cesare da Sesto, reduce da Roma, avrebbe anche recato un riflesso dell'arte di Raffaello, riflesso che ben presto dovette esser rinvigorito dalla conoscenza della « Madonna Sistina », capolavoro del Sanzio già nella chiesa di S. Sisto a Piacenza.

Tutti questi motivi potrebbero anche confermare il tradizionale giudizio negativo sull'arte lombarda, e in particolare sulla pittura del primo Cinquecento; non va però dimenticato come, accanto a questi aspetti puramente imitativi, la pittura locale altri ne presentasse: l'atavica tendenza al naturalismo, insita nell'anima lombarda, riaffiorava pur sempre al di sotto di un generico idealismo; lo stesso Martino Piazza ci diede di ciò una prova quando, dopo una fase leonardesco-raffaellesca, tornò ad accostarsi alla fonte bresciana, rivelando — nelle ultime sue opere — un'inclinazione verso i modi del Romanino, ed aprendo forse così la strada alle esperienze del figlio Callisto.

Rassegna Bibliografica

A. DOLD, *Geschichte eines karolinischen Plenarmissales* etc., in «*Archivalische Zeitschrift*», München 1950 (46), pp. 1-40 + tavv. f.t. I-V.

Su questo «Archivio» già altre volte si parlò dell'articolo del P. Dold e della messa del sec. IX di s. Bassiano contenuta nel codice monacense ivi descritto. Ne trattò L. Salamina nel 1940 (p. 210), riportando la trascrizione del testo avuta per lettera dall'A., e poi nel 1950 (p. 48), dando una breve notizia dell'articolo; quindi L. Cremascoli nel 1951 (p. 28) riferì il testo dato già da L. Salamina con qualche lieve modificazione nello scioglimento delle abbreviazioni.

Oggi, nonostante siano trascorsi ben undici anni, avuta una copia dello scritto dalla cortesia del P. Bonifatius Fischer O.S.B. dell'Abbazia di Beuron, diamo una succinta informazione dell'articolo (per le parti che interessano questa rivista), ed il testo bassiano ivi inserito.

Il P. Dold trovò nell'Archivio di Stato di Monaco di Baviera alcuni fogli di un messale manoscritto che egli giudicò scritto nel pieno sec. IX nello «scriptorium» del monastero Lombardo di S. Cristina di Olona (lo prova l'inserzione di s. Cristina nel canone della messa), ma su ordinazione della Chiesa di Laus Pompeia (lo prova l'inserzione delle due messe del 18. e del 19. gennaio). Da Lodi antica, ove il messale venne per qualche tempo usato, esso emigrò nel monastero di Wessobrunn, fondato dal duca di Baviera Tassilone (886-904); là venne catalogato nel 1180 come il *missale Snellonis (abbatis)*, e là rimase, fin-

chè non venne impiegato come materiale per la rilegatura di libri.

I testi delle due messe bassiane del 18. (completo) e del 19. (frammentario) sono contenuti nel f. 23v del messale, v. tav. IV, e sono trascritti dall'A. a p. 23 sotto i nn. 54 e 55. Come già dissi, questi testi sono noti dalle due trascrizioni citate; ma se torniamo in argomento, è per due ragioni: prima di tutto perchè le due trascrizioni del 1940 e del 1951 non sono esatte e non riferiscono il testo definitivo del P. Dold, poi, perchè anche quest'ultimo testo reca perlomeno due errori che il confronto con la tav. IV allegata ci permette di correggere facilmente.

Do quindi il testo delle due messe, non trascrivendo però quello del P. Dold, bensì la tav. IV, sciogliendo le abbreviazioni, e completando la *super oblata* sulla scorta dei suggerimenti del Dold medesimo.

XV K (a)l(endas) Feb(ruarii), Uigil(ia) S(an)c(t)i Bassiani D(e)u(s) qui nos s(an)c(t)i sacerdotis tui Bassiani confessione gloriosa circu(m)das et protegis. Da nobis et eius imitatione p(ro)ficere, et oratione fulciri, p(er) S[up(er) ob(lata)]: H[ostia]s D[(omi)ne tibi dicatas placatus adsume quas in e]g[re]gii confessoris festiuitate offerimus exultantes. p(er)

Pr(efatio): v(ere) D(ignum) aet(er)ne d(e)u(s). S(an)c(t)i Bassiani confessoris tui D(omi)ne merita repetentes certi quod qui donis tuis hic extitit p(re)dicator apud te n(oste)r existat idoneus interuentor, p(er) pum

Ad co(m)pl(endum): Tua d(omi)ne s(an)c(t)a sumentes suppliciter dep(re)cam(ur). ut eius uenera-

m(ur) confessione(m) p(re)sidia sentiamus. p(er)

XIII K(alendas) Feb(ruarii) Natal(i) S(an)c(t)i Bassiani.

Beati sacerdotis et confessoris t[ui] B[assiani...]

Da questa trascrizione risulta:

a) Il testo di « ASLod. » 1940, p. 210 e 1951, p. 28 reca alla *praefatio*: *Vere etc.*, mentre il Cod. ha: *U + D*; manca *tuis* dopo *donis*; esiste *idoneus* (che sfuggì invece all'ed. del Dold) cui segue *intercessor* come nell'ed.

b) L'ed. del Dold reca una lacuna ed un errore; *existat intercessor* che la tav. IV lascia correggere facilmente in *existat idoneus interuentor*. Inoltre, nell'*ad complendum* il Cod. reca *confessione*; è indubbio che il senso pretenda l'accusativo, come il Dold accetta, ma siccome non esiste segno di abbreviazione, è necessario chiudere la *m* finale tra parentesi spezzate per indicare l'errore.

Così, questo testo venerando (unito con quello della messa del 19. gennaio pubblicato per intero da un Cod. ambrosiano da A. Maestri, in « ASLod. » 1941, p. 47-8) riprende il suo vero e genuino aspetto originario, costituendo il più prezioso documento di Lodi antica, e ciò non solo in campo strettamente ecclesiologico, ma anche in quello più genericamente storico, perchè si ha qui il testo latino più arcaico che sia mai uscito dalla penna di un lodigiano.

ALESSANDRO CARETTA

Quaderni di AMBROSIUS. Rivista Liturgico-pastorale. Studi di storia e liturgia ambrosiana, Milano 1960 (XXXVI), n. 6 suppl., pp. 65-180.

Questo numero supplementare di « Ambrosius » si apre con parole del Card. Montini, intese a sintetizzare le vicende del ritrovamento dei teschi dei ss. Nabore e Felice nel Belgio, avvenuto nel 1959. Le parole dell'Arcivescovo di Milano costituiscono i prolegomeni al fascicolo che è tutto dedicato ai due martiri.

G. Lazzati apre la serie degli scritti discutendo su *L'Inno « Victor Nabor Felix pii »* (pp. 69-80); A. Paredi pubblica criticamente *La passione dei santi martiri N. e F.* (pp. 81-96); E. Cattaneo (1) si occupa de *Il culto milanese dei santi N. e F. e le vicende delle loro reliquie* (pp. 97-134); A. Calderini rifà la storia de *La Basilica milanese dei ss. N. e F.* (pp. 135-170); C. Ballestrini illustra *L'attuale Parrocchia e chiesa milanese dei ss. N. e F.* (pp. 171-3); finalmente, a pp. 174-7 si riferisce integralmente il *Verbale di ricognizione medica delle ossa dei ss. N. e F. esistenti nella Basilica di s. Ambrogio in Milano*, firmato da C. Piana.

Questa serie di scritti, promossi dal Card. Montini e dovuta a specialisti, è tutta di notevole interesse ed abbraccia, nel suo complesso e nei singoli aspetti, la questione dei due martiri. Ma a noi, in questa sede, solo i primi due articoli interessano direttamente, perchè essi, partendo dal presupposto di scindere la storia dalla leggenda, si occupano l'uno della prima, l'altro della seconda distintamente. Il che non è poco, se si pensa che la liturgia si rifà ancor oggi alla leggenda anzichè alla storia.

G. Lazzati (2) si propone di studiare l'Inno che celebra i martiri Vittore, Nabore e Felice, fonte principale su di loro, stabilendo che la lirica non conosce le *passiones* che sono almeno del secolo V. In secondo luogo, l'A. si pone la domanda: perchè l'Inno unisce Nabore e Felice a Vittore che nelle rispettive *passiones* sono staccati? Evidentemente i tre martiri subirono la pena capitale assieme, ma vennero sepolti separatamente dopo

(1) Del medesimo A., v. anche: *Ritornano a Milano insigni reliquie dei Santi Martiri Nabore e Felice*, in « Diocesi di Milano » 1960, n. 8, pp. 22-9.

(2) Si veda anche, del medesimo A.: *Storia, leggenda e poesia sui Santi Nabore e Felice* in « Alma Mater » 1961, pp. 71-82 (discorso tenuto il 4 dicembre 1960 ad inaugurazione dell'A.A. nell'Università Cattolica di Milano).

la traslazione, il che provocò la scissione del culto riflessa appunto dalle *passiones*, ma non ancora dall'inno; questo, pertanto, venne scritto o quando i martiri erano nel medesimo tumulo, o, se già erano stati separati, per celebrarli, al di fuori delle necessità cultuali, quali primi e, prima del 386, unici martiri noti della chiesa milanese.

Il terzo punto su cui insiste l'A. è se l'inno possa dirsi proveniente dalla penna di Ambrogio. Già molti avevano risposto affermativamente a questo interrogativo, ma non erano mancate neppure le tesi contrarie. Lo A., analizzando di nuovo tutti i passi ambrosiani che richiamano il contenuto e la forma dell'inno, conclude a ragion veduta per l'autenticità ambrosiana, e pone come *terminus ante quem* per la composizione il giugno del 386 (ritrovamento dei ss. Gervasio e Protasio).

Tutto quanto l'A. scrive merita di essere sottoscritto senza riserve, e tanto più volentieri faccio questo io che, su questo medesimo *Archivio* sostenni, studiando l'inno per altre ragioni e da un altro punto di vista, alcune delle tesi qui ora difese, suscitando le reazioni di Lodigiani e di Milanesi (*ASLod.* 1958, pp. 115-8), a motivo, per es., della figura di S. Savina che è frutto della leggenda, ormai costituitasi, dei soli Nabore e Felice (ivi e 1960, p. 89 sg), e di s. Vittore, di cui Milano deve rinunciare a ritenersi sede del martirio (1960, p. 89). Il fatto che ora queste cose (dopo che nel 1906 il Savio le ebbe abbozzate per la prima volta) vengono dette da un Milanese e scritte su una rivista ufficiale della Chiesa Milanese dovrebbero far pensare i Lodigiani e la Chiesa Lodigiana che legge ancor oggi, al 12 di luglio, l'inno di Ambrogio deformato, deturpato e mutilato da correzioni ed omissioni insulse apportate per adattarlo al culto dei soli ss. Nabore e Felice. E questo in omaggio alla leggenda che è milanese e non lodigiana e che è nata dalla separazione del luogo milanese di sepoltura; leggenda, ora si può aggiungere, cui anche i Milanesi dimostrano di saper rinunciare.

Dato che mi trovo in argomento, elenco qui i passi dell'inno di Ambrogio corretti dall'uso liturgico lodigiano, rimandando per il testo originale, ad *ASLod.* 1958, p. 115-6:

1: *Nabor Felixque strenui*

2: *Laude Pompeia martyres*

13: *et se coronavit bino*

23: *Mediolano compulit*

29: *Ad nos tyrannus martyres*

Chi sia stato l'autore di quest'arabica fenice di correzione, non so; certo non fu poeta. Ma non sarebbe occorso un poeta; sarebbe bastato un uomo rispettoso della pur classicamente rigorosa metrica del dimetro giambico ambrosiano (v. *Laude e bino* che sono fuori metro; *Officia propria sanctor.* S. *Eccl. Laud.* etc., *Laudae* 1925, pp. 31 e 38).

Ma il nostro è il secolo della scienza, quindi della chiarezza e della certezza. Come autorevolmente ci si propone di fare nel Breviario ambrosiano per S. Savina, ad es. (v. P. BORELLA, S. *Savina* etc. in « *Mem. St. d. Diocesi di Milano* » 1960, VII, p. 253) si faccia giustizia anche a Lodi nei confronti di s. Vittore, perché torni finalmente nella città del suo sacrificio almeno sulle ali dell'inno ambrosiano, da cui tanto sciocamente è stato escluso.

Il secondo scritto della serie, insiسته opportunamente sul carattere popolare quindi fantastico e polemico che ha la *passio* dei due martiri; quindi l'A. ne dà una linda ed accertabile edizione critica che si fonda su quattro mser. della Biblioteca Ambrosiana. Questo secondo scritto conclude degnamente il precedente dando il colpo di grazia alla leggenda dei martiri.

ALESSANDRO CARETTA

CASTELLI DELLA PIANURA
LOMBARDA, Testo di C. Perogalli.
Catalogo storico descrittivo di G. C. Bescape-C. Perogalli, Milano 1960.

Questo bellissimo volume in quarto si propone di trattare, su di un piano generale, una materia sinora vista da punti prospettici particolari. Già

F. Reggiori, nella parte XIII del vol. VIII della recenti *S.D.M.* (1957) aveva discusso questo argomento (pp. 779-820), avendo però di mira Milano più che non il territorio lombardo. Qui, la medesima materia viene ripresa con mire opposte. Esclusa Milano con Mantova e con i rilievi, la vicenda dei castelli lombardi di pianura è trattata nel suo aspetto storico, sociale, tecnico-edilizio. Settantasei tavole f.t. illustrano degnamente il volume.

Segue poi un *Catalogo storico descrittivo* dei castelli lombardi, in cui si segnalano ben cinquantaquattro castelli del territorio storicamente Lodigiano.

Qui naturalmente si volge il nostro diretto interesse in questa sede, e lo appunto che ci vien fatto di avanzare al *Catalogo* è quello di aver usato, per quanto riguarda Lodi, un gruppo di sussidi bibliografici ormai in parte superatissimi e poco sicuri. Talchè alcuni dei singoli profili, che a noi interessano, debbono considerarsi solo il primo tentativo di catalogazione del genere, rappresentando una materia che merita di essere in gran parte rivista da capo, sulla scorta di ben più sicure informazioni.

Qui di seguito elenchiamo i castelli della regione Lodigiana in ordine alfabetico, come si trovano nel volume, numerandoli a lato e dando anche la pagina del volume stesso, e correndo l'elenco qua e là di alcune osservazioni che si sembrano le più rilevanti.

(1) BARGANO, p. 142. Primo doc. 978 (*C.D.Laud.*, I, n. 21, pag. 32) da cui risulta che già prima era esistito un castello distrutto forse dagli Ungheri nel 924 (v. il mio *Lodi profilo* etc., Milano 1958, p. 40).

(2) BERTONICO, p. 144.

(3) BOFFALORA D'ADDA, p. 145.

(4) BORGHETTO LODIGIANO o FOSSADOLTO, p. 146.

(5) BREMBIO, p. 147.

(6) CAMAIRAGO, p. 150. Non fu incendiato dai Milanesi nel 1158; costoro ne diroccarono solo le torri (Morena, p. 45 Güterbock).

(7) CASALPUSTERLENGO, p. 153.

(8) CASELLE LANDI, p. 153. Nel sec. X (cioè 997, *C.D.Laud.* I, n. 25, p. 39) non è testimoniato.

(9) CASELLE LURANI p. 153.

(10) CASTELLETTO (presso Graffignana), p. 157.

(11) CASTELLETTO (presso Cornogiovanne), p. 157.

(12) CASTELLARO (presso Sena), p. 156.

(13) CASTELLAZZO (presso Fombio) p. 157. Azzardata è l'identificazione con il *castrum Aribaldi*, che è poi *braida Aribaldi* (*C.D.Laud.* I, n. 25, p. 40).

(14) CASTELNUOVO BOCCA DI ADDA, p. 157.

(15) CASTIGLIONE D'ADDA, p. 158. Non venne impegnato per pagare una taglia ai Milanesi, bensì per sopperire alle spese di una guerra che Milano e Lodi avevano con Como (*C.D.Laud.* I, n. 108, p. 137).

(16) CAVACURTA, p. 159.

(17) CAVENAGO D'ADDA, p. 159.

(18) CODOGNO, p. 162. La data del 763 è una fiaba; nel 1127 si deve parlare di *Vescovi* di Lodi e non di *Visconti di Lodi* (*C.D.Laud.* I, n. 88, p. 118).

(19) COMAZZO, p. 162.

(20) CORNEGLIANO LAUDENSE, p. 163.

(21) CORNOGIOVANE, p. 164.

(22) CORNOVECCHIO, p. 164.

(23) CORTE S. ANDREA, p. 164.

(24) CRESPIATICA, p. 166.

(25) FISSIRAGA, p. 167.

(26) FOMBIO, p. 167.

(27) GRAFFIGNANA, p. 169.

(28) GUARDAMIGLIO, p. 170.

(29) LODI, p. 173. Lodi antica non ebbe mai un *castrum*, perlomeno ciò non risulta da alcun documento, nè dallo scavo. La città non venne presa dai Milanesi nel 1109 e distrutta due anni dopo, bensì presa il 24 maggio 1111, venerdì (v. le fonti nel mio *Lodi profilo*, p. 65). I Lodigiani non

ricostruirono mai la loro vecchia città dopo la prima distruzione (v. su questo punto, *o.c.*, p. 67 sgg.), nè tanto meno si *allearono* con Federico I; è infatti impossibile che i sudditi si alleino con il loro legittimo sovrano. Nel 1158 i Milanesi non distrussero castello e mura di Lodi antica, perchè il primo non era mai esistito, le seconde non vennero riedificate mai più. Non è esatto che Lodi antica venne abbandonata dopo il 1158, per lungo tempo, e che poi vi sorse un piccolo villaggio; in realtà le rovine non vennero abbandonate mai completamente, e la vita continuò, anche se in tono minore, attorno alla basilica degli Apostoli (est) e all'abbazia benedettina di s. Pietro (ovest). Le opere di difesa della città nuova non erano terminate nel 1167, è vero, ma non lo furono nemmeno cinquant'anni dopo (v. il mio *Le mura di Lodi ed un Podestà milanese*, in « Boll. Banca Pop. di Lodi » 1957 (XIII), n. 1). Dopo il 1270 Napo della Torre non costruì affatto due castelli a Lodi nuova. Ricostruì, o ampliò quello federiciano di p. Regale che esisteva sin dai primordi della città (Morena, p. 110 Güterbock, a. 1160); a p. Milanese non costruì nulla, tanto più che quella porta venne aperta nella cortina solo nel 1792, quando si costruì la nuova strada mantovana cosiddetta. La notizia esatta della costruzione di Napo è nel Giulini (VIII, 246) che attinge al Corio (I, 558 ed. 1855), unica fonte in proposito, ma l'errore del doppio castello è già in G. Franceschini nella *S.D.M.* IV (1954), p. 315 (che parla di p. della Regina); a meno che non si voglia intendere la *vecchia* p. di Milano, nel qual caso essa è tuttora con la p. Regale sotto cui allora passava la strada di Milano, quindi il castello del Torriano è uno solo. E quest'unico castello non fu mai formidabile, purtroppo! I bastioni cittadini non vennero abbattuti nell'età napoleonica, ma il castello venne riformato in caserma nel 1782-4 (Agnelli, *Lodi* etc., 1917, p. 279); la riforma delle mura è austriaca e posteriore a Napoleone.

(31) MACCASTORNA o BELPAVONE, p. 174.

(32) MALEO, p. 174.

(33) MELETI, p. 177.

(34) MERLINO, p. 177.

(35) MONTEMALO, p. 179.

(36) OSPEDALETTO LODIGIANO, p. 182.

(37) PAULLO, p. 186.

(38) RETEGNO, p. 189.

(39) RONCAGLIA, p. 191.

(40) SALERANO AL LAMBRO, p. 192. E' favola l'intervento di Teodorico.

(41) S. COLOMBANO AL LAMBRO, p. 193.

(42) S. FIORANO, p. 193.

(43) S. GRATO, p. 194; non è testimoniato (Agnelli, p. 464).

(44) S. MARTINO IN STRADA, p. 184.

(45) S. ANGELO LODIGIANO, p. 195.

(46) S. STEFANO LODIGIANO, p. 196.

(47) SENNA LODIGIANA, p. 198.

(48) SOMAGLIA, p. 199.

(49) SPINO D'ADDA, p. p. 202.

(50) TORRETTA, p. 204; non un castello, ma una torre (Agnelli, pag. 462).

(51) TURANO, p. 206.

(52) VALERA FRATTA, p. 207.

(53) ZIBIDO, p. 213.

(54) ZORLESCO, p. 213.

Ignorati ci sembrano soltanto COGOZZO (Agnelli, *o.c.*, p. 663) e MOMBRIONE (Id., p. 639).

ALESSANDRO CARETTA

C. ALBERICI, *Una villa del 1700*, in « Italia nostra » 1961 (n. 24), p. 27-8.

L'A. illustra la villa Somaglia, poi Litta, ora Colombo di Orio Litta, costruita da G. Ruggieri attorno al 1740.

In una incisione del 1743, allegata al testo, la villa appare nel suo splendore originario, oggi ridotto a ben poco, sia per incuria, sia per la suddivisione dell'edificio in più appartamenti.

L'A. augura un pronto restauro che permetterebbe, tra l'altro, l'afflusso turistico ad Orio Litta, oggi non giustificato da altra attrazione.

ALESSANDRO CARETTA

A. NOVASCONI, *Le arti minori nel Lodigiano - Monografia storico-artistica*. Edizione della Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi. Lodi, 1961.

Precedute da una presentazione di Edoardo Arslan, ordinario di storia dell'arte nell'Università di Milano, seguita a sua volta da un chiaro ed esauriente profilo storico, sono uscite quest'anno, in veste tipografica sempre appropriata ed elegante « *Le arti minori nel Lodigiano* », che vengono ad arricchire degnamente la serie delle monografie storico-artistiche, iniziata anni or sono da A. Novasconi. Questa volta poi il Novasconi ci fa cosa graditissima regalandoci una trattazione che rende accessibile a tutti un settore piuttosto oscuro dell'arte del territorio lodigiano in genere, in quanto, se è facile addentrarsi nello studio delle « arti maggiori » non lo è per lo studio delle « minori », che spesso annoverano rare meraviglie sconosciute ai più. Illustrare degnamente e far conoscere le arti minori della loro terra ai Lodigiani e non, cultori di cose belle, è appunto l'intento della monografia.

E. Arslan dice giustamente nella prefazione come spesso si venga a creare una certa confusione tra arti maggiori e arti minori e risulti difficile fare una giusta distinzione. Egli è grato quindi alla pubblicazione in questione perchè si tratta di uno studio sicuro, preciso, atto ad offrire allo studioso e al dilettante dati di fatto chiari in relazione all'argomento trattato. Egli passa poi ad un'illustrazione breve, ma esauriente, di quanto

è accolto nell'antologia, soffermandosi naturalmente su ciò che vi è di migliore. La presentazione si chiude con un augurio di fortuna al volumetto, prezioso contributo alla conoscenza delle bellezze della vecchia Lodi, che testimoniano un passato di civiltà e di raffinatezza veramente eccezionali.

Nel profilo storico che segue, A. Novasconi tratteggia l'evolversi delle manifestazioni artistiche nel Lodigiano, una per una, e dà una chiara idea dei tempi, delle scuole, dei sistemi di lavoro, delle figure degli artisti che cooperarono tutti onde lasciare ai posteri una eredità ricca d'opere tutte degne di nota. Egli passa così in rassegna i lavori di intaglio, di intarsio, di scultura fino al secolo XIV, per poi venire a parlare dell'affermazione della pittura a partire dalla seconda metà del secolo in questione.

Circa l'arte della miniatura, l'argomento è già stato trattato dallo stesso Novasconi nel 1955, ma l'autore ne fa nuovamente un cenno, come pure cenno conciso fa dell'arte della ceramica, già trattata, sempre da lui, nel 1959. Tratta poi il ferro battuto, di cui non si hanno documenti che possano precisarne le origini nel Lodigiano. L'arte della ceramica e del ferro battuto rivivono ora ad opera, rispettivamente, degli Schena, dei Pagani e del Roncoroni. Ancora è ricordata l'arte degli argentieri e quella del dipingere su vetro; quest'ultima vanta un cultore moderno nel Bonelli. Ancora, si fa un cenno al fasto delle decorazioni a stucco e alla ricchezza dell'arte delle stoffe preziose e del broccato in particolare. I singoli pezzi sono poi illustrati uno per uno in una serie di clichés perfetti.

Nella serie delle illustrazioni il primo posto è dato al S. Bassiano in rame sbalzato e dorato, raro pezzo della arte del « '200 », restaurato con minuziosa e paziente bravura ed accortezza in occasione dei lavori, tuttora in corso, per il ripristino dell'organismo romanico della Cattedrale di Lodi. La statua è vista di faccia e di profilo e vi è poi un magnifico primo piano della testa.

Ha poi naturalmente un largo po-

PANNELLO IN LEGNO INTAGLIATO E POLICROMATO (1494) dei fratelli
Lupi. Museo Civico di Lodi - Sezione Pinacoteca.
(Da: A. Novasconi, *Le arti minori nel Lodigiano - Monografia storico-artistica*;
per gentile concessione dell'A.).

sto l'intaglio, dal Presepe dei Fratelli Lupi (1494) al Polittico dei medesimi per la Collegiata di Maria SS. Assunta a Borgonovo Val Tidone, dalle cornici intagliate e dorate alla balaustrata e cassa dell'organo nel Tempio dell'Incoronata in Lodi, dagli stalli del coro della medesima chiesa, di cui si danno particolari di angeli, bellissimi, agli stalli del coro della chiesa di S. Bernardo, alla periferia della città, e a quelli dell'Abbazia di Villanova Sillaro.

Passiamo ora al Castello di S. Angelo Lodigiano. L'autore ci presenta le magnifiche suppellettili per camera da letto della fine del '600, dorate in foglia, splendidamente conservate ed elegantissima espressione di artigianato barocco. C'è poi una rassegna di sculture lignee provenienti da chiese e da castelli del circondario, per ritornare ai mobili, esempi di arredamento nei vari secoli: credenzier - tavole - seggiole sempre del Castello di S. Angelo Lodigiano.

Passando ad altro campo, ecco le decorazioni a stucco del Tempio dell'Incoronata in Lodi, la stupenda Croce stazionale dei Rocchi in argento cesellato (1514), sempre nell'Incoronata, le finissime miniature che si possono ammirare al Museo Civico di Lodi, i piatti di maiolica del '700 e dell'800 delle fabbriche dei Coppelotti, dei Dossena, dei Ferretti.

Per trattare del ferro battuto, non può passare inosservato il fregio ornamentale che fa da fastigio al pozzo del cortile del Castello di S. Angelo Lodigiano, che si conclude con un leggiadro, aereo mazzo di gigli pure in ferro battuto; graziosissimo, nel Castello su citato, il portacatino del tardo barocco, rose e foglie in ferro battuto, la pregevole cancellata della villa Pallavicino-Triulzio a S. Fiorano, le ringhiere dei poggjoli di Lodi, il cancello dell'Armeria, a due battenti, pure del Castello di S. Angelo, la fastosa cancellata, sempre in barocco, di Casa Ponzoni in Corso Archinti a Lodi.

Chiude l'opera una chiara, aggiornata bibliografia, preziosa per gli studiosi; in appendice le marche e i mo-

nogrammi della ceramica lodigiana.

Il tutto è documentato con stupende fotografie a colori e in bianco e nero.

Nella monografia vi sono motivi già precedentemente trattati, ma ve ne sono altri, e molti, assolutamente sconosciuti e lumeggiati ora alla perfezione. Il volumetto costituisce un prezioso apporto alla conoscenza delle arti minori della nostra città.

Ad A. Novasconi, che ci offre l'interessantissima ed aggiornata monografia di ben 140 pagine, frutto di nobile ed intelligente fatica, deve andare la riconoscenza dei Lodigiani, che hanno modo così di conoscere bene e di apprezzare le cose loro. Alla Banca Popolare, sempre munifica, va il plauso di chi gode della sua generosità nei riguardi della conoscenza e dello studio delle cose belle.

LUISA MEAZZI

ANONIMO DEL SEC. XIII. *De laude Ciuitatis Laude.* - Introduzione, testo, traduzione e note a cura di Alessandro Caretta.

Lodi, Biancardi, 1962.

1 vol. di pagg. 69, in 8°.

E' l'edizione critica di una importante fonte di storia lodigiana del XIII secolo. Importante non per mole, o per novità di notizie, quanto per essere uno dei pochi documenti rimastici per ricostruire il volto della Lodi del Duecento.

Si tratta di un breve componimento in versi, polimetrico, attribuito ad un ignoto frate francescano lodigiano. Il soffio della poesia è totalmente assente dagli 88 vv. che compongono il carme, ma quasi ogni parola ci rivela un particolare della Lodi dell'epoca.

Unico manoscritto in cui il carme è conservato è il *Codex Advocatorum* della National Library of Scotland di Edimburgo. La prima edizione fu curata dal Waitz per i *Monumenta Germaniae Historica* (*Scriptores*, vol. XXII) basata sulla trascrizione di G. H. Pertz. Al Waitz si deve il ti-

tolo: *De laude ciuitatis Laude* e l'aver stabilito che si tratta di opera di anonimo. Ma l'edizione princeps non è corretta. Lo confessa il Waitz medesimo, e più lo dimostra il Caretta, rettificando con lucida argomentazione la trascrizione del Pertz.

Ma il lavoro del Caretta non si limita a questa già per se sola lodevole opera filologica e critica; mira anche e soprattutto a inquadrare lo scritto nel tempo e nell'ambiente in cui fu composto, chiarendone così parecchi punti e ponendone in risalto il carattere e l'importanza. Questo compito è svolto da un punto di vista generale nell'introduzione e nei più minuti particolari nell'apparato critico ed erudito che accompagna il testo e la traduzione.

Un primo punto messo in chiaro è la dipendenza del *De laude* dal *De regimine et sapientia potestatis* di Orfino, già segnalata dallo Scheffer-Boichorst nel 1873, ma poi ignorata anche dal Bihl, cui si deve l'attribuzione ad un francescano dello scritto ed una prima largamente approssimativa datazione (dopo il 1252). Il Caretta conduce un'opera di confronto molto attenta, fino a fornirci, nell'apparato erudito, l'elenco preciso dei punti di contatto fra le 2 opere, facendo vedere come il *De Laude* imiti pedestremente e a volte plagi il testo di Orfino.

Anche la datazione è ricondotta dal Caretta entro più precisi limiti, argomentando dal contenuto che l'Autore ignoto deve essersi ispirato ai tempi di relativa quiete della signoria di Sozzo Vistarini, dopo la distruzione del castello di Federico II e il ritorno dei Francescani a Lodi. Dunque il

carne deve essere stato composto fra il 1253 e il 1259.

Rilevata l'assenza di personalità poetica o letteraria, di erudizione classica e perfino di passione politica nell'autore, il Caretta passa ad un altro punto importante: il rapporto fra il *De Laude* e le altre opere consimili della letteratura medievale. Fra i precedenti del *De Laude* vanno annoverati il *Versum de Mediolano ciuitate*, anonimo del sec. VIII, i *Versus de Verona*, anteriore all'810, il *Liber Pergaminus* di Mosè del Brolo della prima metà del sec. XII. A questo il nostro anonimo si ispira, ma pedestremente, con spirito campanilistico, « così da opporre lode a lode, orgoglio ad orgoglio, onori ad onori » (pag. 23). Ecco il clima in cui nacque il *De Laude*, il cui ritardo rispetto ai modelli è spiegato con le sventure abbattutesi su Lodi durante tutto il secolo XII.

Compiuto un accurato esame metrico del carne, il Caretta ci offre una riproduzione fotografica delle carte del *Codex Advocatorum* che lo contengono, il testo e una traduzione fedelissima e nello stesso tempo limpida e scorrevole.

Della perfezione filologica e critica, dell'apparato critico ed erudito di questa edizione già si è detto. Non resta che raccomandare, agli studiosi non solo, ma a tutti gli appassionati di storia lodigiana, questo libro, opera ben degna del nostro miglior studioso di storia patria e che dimostra come soltanto l'amore per le cose della propria città può dare ai documenti che la riguardano la dovuta attenzione e la veste più degna per presentarli al mondo degli studi storici.

LUIGI SAMARATI

Notiziario

— Nel tardo pomeriggio di venerdì 19 gennaio, presso il Salone di Lettura della Biblioteca Comunale Laudense, alla presenza delle massime autorità provinciali e cittadine nonchè di un numeroso e qualificato pubblico, ha avuto luogo la cerimonia di premiazione dei vincitori della mostra-concorso nazionale di ceramica « Il Presepe ». I premi in palio, su proposta della Commissione giudicatrice appositamente nominata e composta dai Signori: dr. Antonio Allegri, Sindaco di Lodi; prof. Angelo Biancini; prof. Aldo Calò; dr. Socrate Corvi; dr. Umberto Folliero; prof. Giuseppe Liverani; m.o Tullio Mazzotti; sono stati così assegnati:

Premio « *Città di Lodi* » di L. 300.000 a Rolando Hettner di Milano
Premio « *Amministrazione Provinciale di Milano* » di L. 300.000 a Francesco Nonni di Faenza

Premio « *Ministero del Commercio con l'Estero* » di L. 400.000 ex-aequo a Renato Bassoli e Umberto Zimelli di Milano

Premio « *Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Milano* » di L. 150.000 a Luisa Graziani di Sesto San Giovanni

Premio « *Ministero Industria e Commercio* » di L. 100.000 a Federico Melis di Urbania

Premio « *Cassa di Risparmio delle Province Lombarde* » di L. 100.000 a Esa Rossello di Albisola Mare

Premio « *Società d'Esportazione Polenghi Lombardo di Lodi* » di L. 100.000 a Serafino Mattucci di Teramo

Premio « *Società Davide Campari di Milano* » di L. 100.000 a Antonia Campi di Laveno

Premio « *Unione Artigiani di Lodi e Circondario* » di L. 75.000 a Pier Enzo Rovei di Savona

Medaglia d'oro « *Presidenza del Senato della Repubblica* » a Nino Strada di Milano

Medaglia d'oro « *Presidenza della Camera dei Deputati* » a Andrea Parini di Bassano del Grappa

Medaglia d'oro « *Ministero della Pubblica Istruzione* » a Salvatore Meli di Roma.

Contemporaneamente alla mostra-concorso « Il Presepe », sempre a cura dell'Amministrazione Comunale di Lodi, è stata inoltre allestita una mostra-vendita a tema libero, alla quale hanno aderito tutti i migliori ceramisti italiani.

— Nel primo semestre del corrente anno, nelle sale del Museo Civico sono state ospitate le seguenti mostre d'arte:

FARFAGLIA Fortunato - MAFFINA Ugo	3-11 febbraio
SPORTELLI Salvatore	17-25 febbraio
GANDINI Gino	3-13 marzo
MALASPINA Igildo	17-28 marzo
BRIVIO Giuseppina - SANGALLI Claudio	7-15 aprile
« 1 ^a MOSTRA DEL DISEGNO SCOLASTICO »	11-13 maggio

Dal 27 maggio al 17 giugno, a testimonianza del suo concreto interessamento verso le forze individuali che liberamente e meritatamente hanno operato nel campo delle arti figurative, l'Amministrazione Comunale ha allestito, nel Salone dei Notai del Museo Civico, una retrospettiva del pittore lodigiano Giuseppe Vailetti (1889-1950), la selezione e l'esposizione delle cui opere è stata curata dai Signori: Monico prof. Angelo, Roncoroni Angelo e Corvi dr. Socrate.

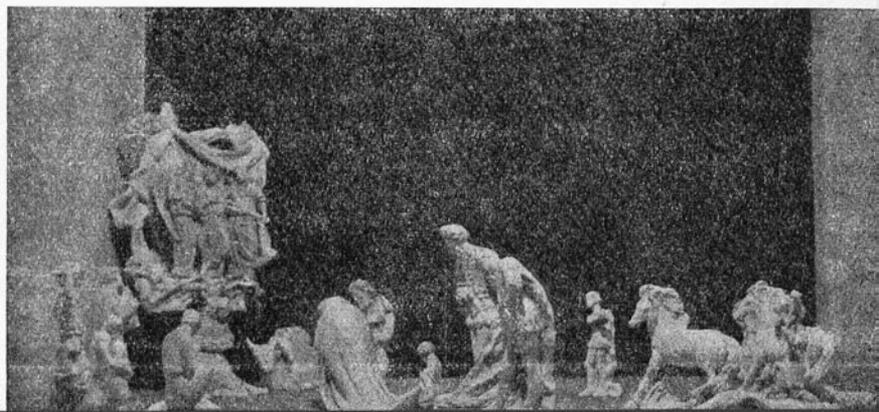
Nel quadro delle manifestazioni organizzate per ricordare la figura e l'opera del Vailetti, martedì 12 giugno, nel Salone di Lettura della Biblioteca Comunale Laudense, è stata inoltre tenuta dalla chiar.ma prof. Eva Tea, una interessantissima conferenza sul tema « Giuseppe Vailetti e la sua pittura ».

— Il 1° marzo, nei locali della Biblioteca Comunale Laudense, presente l'Assessore alla P.I., dott. Luigi Oliva, ha avuto luogo lo scambio delle consegne fra il dr. Emilio Generani, direttore provvisorio uscente, ed il dr. Luigi Samarati, vincitore del concorso pubblico per titoli ed esami al posto di organico di Direttore della Biblioteca Comunale Laudense e del Museo Civico.

A questa redazione è gradita l'occasione per porgere al dr. Generani le espressioni del più vivo ringraziamento per l'opera da Lui svolta nei tre anni di reggenza della direzione delle due più importanti istituzioni culturali cittadine e al dr. Samarati i più sinceri auguri di buon lavoro.

**MOSTRA
CONCORSO NAZIONALE
DI CERAMICA**

IL PRESEPIO



**I PRESEPI
DEI CERAMISTI
HETTNER
e NONNI**

— Dal 25 marzo al 1° aprile, in occasione della V^a Settimana dei Musei d'Italia, la direzione del Museo Civico di Lodi ha organizzato una serie di visite guidate delle sue sezioni.

La «Settimana» è stata inaugurata con una applaudita conversazione del direttore del Museo, dr. Samarati, sul tema «Diamo uno sguardo alle cose belle di casa nostra».

— La contessa Teresita Barni di Roncadello, con squisito gesto, ha donato: alla Biblioteca Comunale Laudense un volume in pelle, con fregi in oro e stemma cardinalizio, dal titolo «Tributi in ossequio a S. E. il Cardinale Giambattista Barni» stampato a Milano nel 1744, un opuscolo dal titolo «Assertiones logico-physico-metaphysicae...» stampato a Milano nel 1737 ed una copia manoscritta del lasciapassare rilasciato nel 1744 al Cardinale Giambattista Barni dal Principe di Lobkovitz duca di Sagan; al Museo Civico una pregevole tela di autore ignoto del sec. XIX raffigurante il Conte Giorgio Barni.

Direzione ed Amministr. presso la Biblioteca Laudense, C.so Umberto, 63 - Tel. 23.69
LUIGI OLIVA - Direttore Responsabile - SOCRATE CORVI - Redattore
Autorizzazione del Tribunale C. e P. di Lodi in data 8-9-1952 - N. 16 del Reg. Stampa
Arti Grafiche G. BIANCARDI - Lodi

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO



1962 - 2

ARCHIVIO STORICO LODIGIANO

FONDATAO NEL 1882

DIREZIONE: Biblioteca Comunale Laudense
Corso Umberto, 63 - Tel. 23.69

SOMMARIO

ADRIANA D'AURIA, I pittori Albertino
e Martino Piazza da Lodi . . . p. 57

Rassegna Bibliografica . . . » 114

Notiziario . . . » 123

La responsabilità delle opinioni espresse
negli articoli spetta agli Autori

Abbonamento annuo L. 600
Estero L. 1000

ARCHIVIO
STORICO
LODIGIANO



SERIE II. ANNO X.

II SEMESTRE 1962

Gentili lettori,

con l'apparizione di questo secondo numero dell'annata 1962 assumo, per deliberazione della Giunta Municipale, la direzione responsabile dell'Archivio Storico Lodigiano.

Voglio innanzitutto esprimere la mia gratitudine più profonda al direttore uscente, prof. Luigi Oliva, Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Lodi, per avermi trasmesso un periodico che compie ottant'anni più vivo che mai, dinamico e moderno e insieme degno della sua nobile tradizione.

Un grazie sentito merita anche il dr. Socrate Corvi che ha svolto sin qui il grave compito di redattore con intelligenza e sensibilità.

E' mio proposito proseguire sulla linea segnata dai miei illustri predecessori, fiducioso nell'illuminato appoggio della Amministrazione Comunale e nella generosa collaborazione di tutti gli studiosi lodigiani.

Nella speranza di riuscire pari al compito affidatomi, porgo il mio cordiale saluto.

LUIGI SAMARATI

I pittori Albertino e Martino Piazza da Lodi

Adriana D'Auria

Parte II - LE OPERE

Questa che concerne l'esame diretto delle opere è indubbiamente la parte più viva del nostro studio.

Se i documenti troppo poco ci aiutano e la tradizione critica, pur con qualche bagliore, sostanzialmente ci lascia in grande incertezza, l'unica cosa che possiamo fare è avvicinarci con spirito sereno alla produzione dei pittori; soltanto così le nebbie potranno attenuarsi perchè l'opera, che è stata a lungo vagheggiata con occhio commosso e trepido dall'artista, può dire tante cose a chi ansiosamente la interroga, e può svelare le pieghe dell'animo meglio forse di una sia pur completa biografia.

Il nucleo principale delle opere dei Piazza si trova in Lodi (41).

Verranno qui analizzati soltanto i dipinti che riteniamo senz'altro appartenere ad Albertino e Martino; esamineremo infatti nell'ultima parte del nostro studio quelli che, pur essendo stati attribuiti ai fratelli, non ci sembrano rientrare nel quadro della loro produzione.

Sulla base delle poche date sicure, cercheremo di seguire un

Nel numero precedente (p. 20), dopo il titolo generale, è stato ommesso il sottotitolo: «Parte I - Introduzione storica». Ci scusiamo di questo errore con l'autore e con i lettori. (N.d.R.).

41) Come abbiamo detto, non siamo in grado di stabilire se questa cittadina sia il luogo d'origine della famiglia; molti studiosi — ci si perdoni la ripetizione — basandosi sul bresciano cognome Toccagni, col quale nei documenti venivano chiamati i più anziani Albertino e Martino, hanno voluto fare di Brescia la patria di questa feconda famiglia di pittori. Non esistono elementi veramente decisivi per stabilirne la vera origine; ma è certo che in Lodi ogni angolo parla dei Piazza, anche la gente umile li conosce e li apprezza e non c'è lodigiano che non ne vada fiero. Esiste ancora la casa dei pittori in corso Vittorio Emanuele, cioè nel centro di Lodi, attigua alla residenza dei conti Barni; i vecchi ricordano come essa, prima delle ultime guerre, fosse ornata di dipinti dei Piazza, di cui purtroppo oggi non c'è più traccia.

ordine cronologico, il che non è molto agevole perchè si nota sovente, nei pittori di provincia, un certo riflusso dei caratteri stilistici.

« TAVOLETTA TRIVULZIO » LODI, CHIESA DELL'INCORONATA (Tav. 1)

Così solitamente viene designato il piccolo piacevole dipinto che si trova nella chiesa dell'Incoronata di Lodi sulla parete destra, sotto la cantoria, per chi entri dal corridoio di sinistra.

La tavoletta di legno, misurante cm. 50 × 70, è stata concordemente attribuita ai Piazza a cominciare dal Nicodemi (42) che per la prima volta propose tale attribuzione.

Alla base c'è la dedica del conte Nicola Trivulzio, figlio del famoso condottiero Gian Giacomo, e la data 1509. Ecco il testo della dedica, chiaramente leggibile anche dalla fotografia: « *Virgini Matri atque his Divis pro se deum deprecantibus Nicolaus Triulzius Misochi comes inexpugnabili morbo liberatus votis quae susceperat procuratis hanc tabellam religiose posuit anno MDVIII.* »

Il dipinto, che è la prima opera attribuita ai Piazza sicuramente datata, rappresenta la Vergine col Bambino seduta in trono tra S. Giovanni, S. Antonio Abate e il committente inginocchiato, e rivela senz'altro la mano di un solo artista. Vi troviamo il gusto al cantare sommosso, le figure scarse e trasognate, l'impostazione frontale della scena: elementi tutti dell'arte di Albertino che ci spingono ad assegnare l'opera al maggiore dei Toccagni, sia pure con qualche incertezza.

La Vergine foppesca e butinonesca dai grossi occhi abbassati pur non essendo attraente, ha una sua dolcezza tutta particolare. Il S. Giovanni è evidentemente uscito dallo stesso pennello che ha dipinto l'altro Santo: nulla di fiero e di maschio riusciamo a vedere in questa scarna debolissima figura, contrastando così il parere della Ferrari (43) che proprio dalla presunta forza emanante dal Precursore trasse elementi per assegnare parte del quadro a Martino.

Lo stato di conservazione dell'opera è ottimo: essa mantiene ancora intatta l'antica luminosità del colore ed è proprio tale brillantezza, inusitata nell'arte dei Toccagni, che sfiora addirittura il cangiante nella tunica del donatore, a lasciarci un residuo di perplessità circa l'attribuzione.

42) G. Nicodemi, « Di Albertino Toccagni da Lodi e dei maggiori influssi da lui subiti » in Archivio Storico Lodigiano, 1914.

43) E. Ferrari, « Albertino e Martino Piazza da Lodi » in L'Arte 1917.

Solitamente infatti il colore è usato dai fratelli Piazza, e soprattutto da Albertino, in larghe superfici piatte e fredde tutte lombarde, in cui la luce non ha gioco. Allorquando notiamo una nuova luminosità, ci troviamo di fronte ad opere tarde, come ad esempio l'affresco di S. Maria della Pace in Lodi con l'Adorazione dei Magi.

Ma il quadretto Trivulzio è sicuramente, se di Albertino Piazza, una delle prime sue opere, nelle quali può essersi palesato un influsso butinonesco, che successivamente lasciò il campo ad altre e più durature influenze.

«S. GIOVANNI BATTISTA» - MILANO, PINACOTECA DI BRERA

(Tav. 2)

La tavola, probabile parte di polittico, fu riconosciuta come opera di Martino Piazza da Adolfo Venturi (44), il quale giustamente si oppose alla precedente attribuzione che la dava al Bramantino.

E' evidente infatti che qui ci si trova di fronte ad un artista dalla formazione iniziale prettamente lombarda e legato ad un ambiente provinciale facilmente definibile quale quello lodigiano, suggestionato da molteplici influenze.

Su detta formazione l'artista ha innestato i frutti della rivelazione leonardesca; ma più che attingere direttamente alla fonte, egli ha guardato agli epigoni locali del pittore toscano, come a quelli che apparivano più accessibili alla sua modesta cultura: a Marco d'Oggiono, al Salaino, a Bernardino de' Conti e via dicendo.

Tuttavia questi elementi leonardeschi non furono sufficienti a cancellare il precedente substrato, chè anzi essi appaiono nel dipinto con una certa forzatura, come se il pittore non avesse ancora ben assimilato il nuovo linguaggio portato a Milano da Leonardo.

Ciò è molto importante per determinare la data del dipinto: evidentemente si tratta di un'opera piuttosto giovanile, che potrebbe costituire una delle prime testimonianze giunte fino a noi della pittura di Martino.

In seguito egli subirà altre influenze ed il suo stile assumerà una più precisa fisionomia. Qui, accanto a quella squadratura delle forme che resterà anche nelle opere successive, la desunzione dai motivi leonardeschi appare piuttosto ingenua e scoperta. Non sarà quindi fuor di luogo supporre che il S. Giovanni Battista di Brera sia

44) A. Venturi, La galleria Crespi in Milano, ivi 1900 pg. 277.

stato composto (presumibilmente insieme con altri pannelli andati dispersi) verso il 1510.

« MADONNA TRA I SANTI ROCCO E SEBASTIANO » - CAVENAGO D'ADDA. PARROCCHIALE (Tav. 3)

Questo dipinto, che si trova a metà circa della parete sinistra nella chiesa parrocchiale di Cavenago d'Adda, piccolo centro non molto distante da Lodi, è senz'altro del 1512: la data, infatti, era incisa nell'alto della cimasa che ornava il quadro, non esistente più già ai tempi della Ferrari (45).

L'opera appare di strettissima collaborazione tra i due fratelli.

I due Santi, assai simili a quelli della parte superiore del politico Berinzaghi, dichiarano nel modellato e nell'espressione l'arte di Albertino. Alla stessa mano devono appartenere anche i due angeli di ispirazione tardo-bergognonesca che, volando un po' impacciati nelle vesti di colore grigiastro (diversi dagli angeli del gonfalone, che lasciano vedere tra gli spacchi dell'abito le sode forme giovanili), richiamano in tutto gli angeli coronanti la Vergine nel polittico Berinzaghi. Forse questi di Cavenago sono più massicci, meno eleganti; e in tutto il dipinto, a confronto con la pala dell'Incoronata, che pure è stata con ogni probabilità compiuta negli stessi anni, si nota un tratto meno incisivo, diremmo meno calligrafico.

Vedute le parti del dipinto che senz'altro spettano al maggiore dei due fratelli, se passiamo ad osservare la Vergine ci rendiamo subito conto che è molto diversa dalle Vergini albertinesche; enorme poi è il divario tra questa possente Madonna e la piccola dolcissima Madonnina Berinzaghi. Qui il corpo è ben piantato e non si perde, come di solito, negli ampi panneggi; la vita, le anche, le spalle sono quelle di una donna forte e robusta, e questo contrasta troppo con l'indole delicata di Albertino. Il volto largo è atteggiato a un dolce, grave sorriso; ma nulla vi è qui, lo ripetiamo, dell'ideale bellezza talor peruginesca delle Madonne di Albertino.

Martino, chè sua è senz'altro la parte centrale del dipinto, mostra qui un'arte plasticamente robusta, e appare informato sulle esperienze lombardo-venete del momento, forse per il tramite del Romazzino, futuro maestro di suo figlio Callisto.

Quanto ai colori, essi nel dipinto di Cavenago sono molto scuri e piatti; anche il manto della Madonna, rosso intrecciato di verde, non ha alcuna luminosità.

45) E. Ferrari, « Albertino e Martino Piazza da Lodi » in L'Arte 1917.

Il dipinto ora analizzato s'inquadra perfettamente nell'arte dei Toccagni, e trova — come si è accennato — molti raffronti convincenti col politico Berinzaghi di poco posteriore. A dire il vero, però, si tratta di un'opera fredda: tutti i personaggi rappresentati, a cominciare dal S. Sebastiano che sembra compiere una figura da balletto classico, sono messi in posa e non comunicano, a chi osserva il quadro, una vera emozione.

« POLITTICO CON MADONNA E SANTI » - LODI, CHIESA DELL'INCORONATA (Tavv. 4-5)

Al centro della cappella di S. Antonio Abate, che si apre nella parete sinistra del tempio dell'Incoronata in Lodi, si trova il politico che di recente, con innegabile esagerazione, è stato definito « il più magnifico capodopera dell'Incoronata » (46). Peraltro, in questa pala d'altare — la cui ricca ornamentazione, fornita dalla preziosa cornice cinquecentesca, piacevolmente contrasta con le semplici figure assortite — rifulge lo spirito migliore dell'arte di Albertino: specialmente osservando il piano inferiore, sentiamo che tutte le influenze subite dall'artista sono qui perfettamente assorbite e rifuse in una luce tutta ideale, diremmo spirituale.

Si è quasi sempre ritenuto che a quest'opera si riferisse il documento del 1513, comprovante l'offerta di pitture nella cappella alla sinistra dell'ingresso dell'Incoronata, da parte di Giovanni Antonio Berinzaghi. Alcuni studiosi però, ritenendo che l'arte qui espliata dai Piazza fosse troppo magistrale per quell'epoca, hanno pensato di spostare più avanti nel tempo la data del politico, anche perchè nel documento si parla di pitture genericamente, senza nessuna specificazione riguardante la pala in questione. La Romanini (47), ad esempio, è convinta che il politico sia stato donato molto tardi, ed è confortata nella sua ipotesi dal fatto che ancora nel 1530 il Berinzaghi si occupava della cappella di S. Antonio (48).

Evidentemente, il documento del 1513 non è sufficiente a provare che tale sia la data del politico, e siamo meravigliati che molti studiosi abbiano pensato di trasferire al sunnominato documento valore di prova irrefutabile.

Fatta questa precisazione, ci sembra però che si possa ugualmente ritenere, su diversa base d'argomentazioni, esatta la data tra-

46) G. Agnelli - A. Novasconi, *Il tempio dell'Incoronata in Lodi*, 1952 pag. 38.

47) A.M. Romanini, « Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi », in *Bollettino d'Arte*, 1950.

48) A. Timolati, *Genealogie di famiglie lodigiane*, 1888 pag. 28.

dizionale. Il fascino di quest'opera infatti non deriva da sottigliezze formali, che possono acquisirsi col tempo; anzi ci sembra che la parte superiore del polittico sia compositivamente piuttosto impacciata, e si riallacci benissimo ad opere ancor arcaiche come la Madonna di Cavenago. Il pregio di quest'opera sta nell'armonia, nella pace contemplativa, che non sono raggiunte con mezzi tecnici, ma sono l'emanazione dello spirito religioso di Albertino, che non subisce cambiamenti con l'andar degli anni, ma emerge in misura più o meno grande da tutte le sue opere, e si lascia chiaramente leggere nelle migliori.

Il polittico Berinzaghi presenta due ordini di scomparti, separati da un bellissimo architrave ligneo riccamente intagliato. Nei sei scomparti sono suddivisi i vari dipinti, con diversa sapienza. Non è escluso che l'impressione di disordine che ci sembra venire dalla parte superiore derivi dal fatto che i personaggi sono più numerosi; forse il risultato non fu troppo felice per la maggior complessità del problema compositivo da risolvere.

Inferiormente al centro campeggia una Madonna col Bambino piena di fascino, che fin dai tempi del Calvi tenne posto « tra le più ammirate di Raffaello e del Perugino » (49). I lineamenti sottili e delicati del volto son riscaldati da un tenue, dolcissimo sorriso. Tutt'avvolta nel manto che le ricade pesantemente sulle spalle esili, questa Madonna veramente celestiale è una delle figurazioni più serenamente religiose di tutta l'arte di Albertino. Le fanno corona due eleganti angioletti, che non risultano superflui nè ingombranti, ma sapientemente pausano il vuoto atmosferico sul capo della Vergine. Il Bimbo grandicello si volge sicuro verso il donatore inginocchiato, e questo sguardo pone una continuità tra i due scomparti, al di là delle cornici. Altro elemento di congiunzione è dato dal paesaggio, tipico di Albertino: paesaggio di sogno, che si intuisce più che non si veda, con quelle colline verd'azzurre svaporanti nel cielo, che ben fanno da sfondo a queste figure sognanti, altrettanto irreali (50).

Alla sinistra della Madonna un santo Vescovo alza la mano in gesto mite, senza scomporre le sue pesanti vesti liturgiche. Non si sa bene se si tratti di S. Bassiano o di S. Mauro; probabilmente, visto che il Vescovo ha sul pastorale un lino, Albertino ha qui voluto

49) G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori etc.*, Milano 1865.

50) A proposito di questo paesaggio dobbiamo notare che, ad una fonte essenzialmente foppesca, si aggiungono motivi leonardeschi forse già trasmessi dagli allievi del maestro toscano o da quei rielaboratori di elementi diversi — vedasi il Civerchio — che non mancarono nei primi anni del XVI secolo in Lombardia.

raffigurare S. Mauro, che era solito gettare un indumento sui malati per guarirli. Del resto, molti personaggi raffigurati nel polittico sono protettori di malati: i Santi Rocco e Sebastiano, in alto a sinistra, proteggevano i malati di morbi pestilenziali; i Santi medici Cosma e Damiano di destra visitavano i malati senza compenso; S. Mauro, se tale è il Vescovo qui raffigurato, era protettore dei sofferenti di malattie reumatiche; di S. Antonio Abate infine, sono note le virtù tauturgiche. Potrebbe essere interessante porre tutto questo in relazione con la professione di medico del donatore.

Comunque, si tratti di S. Mauro o di S. Bassiano, ci sembra questo un futile problema; quello che è importante è notare come Albertino, in diversi momenti della sua arte, sia stato veramente affascinato da questa figura paludata in eleganti vesti, con le guance cave, la breve barba bianca, svigorita e quasi fantomatica, che si direbbe non pesar sul terreno. Ritroveremo ancora questo personaggio vagamente stralunato, che ci piace di assumere come simbolo di quest'arte delicata, evanescente, elegiacamente religiosa.

Lo scomparto di sinistra in basso ha suscitato un'accanita polemica. In esso sono raffigurati due personaggi: l'uno rappresenta S. Antonio Abate, che in piedi, con la mano sulla testa del donatore atteggiata a protezione, assiste il genuflesso Berinzaghi nella sua preghiera alla Vergine.

Già alla Ferrari non era sfuggito come tutto questo scomparto di sinistra presentasse profonde differenze di stile rispetto alle altre parti del polittico. La studiosa, notando che quello del Berinzaghi è un vero ritratto, rimase soprattutto colpita dal modo nuovo di trattare il colore, che risulta non più compatto ma come materiato di luce; e poichè anche la figura del Santo patrono le sembrò petrosa, asciutta, diversa insomma dalle sognanti figure albertinesche, non esitò ad assegnare l'esecuzione dei due personaggi a Martino.

La Romanini (51), pur riconducendo secondo noi giustamente il S. Antonio Abate allo stile di Albertino, in quanto sostanzialmente non differisce nello stile dal santo Vescovo, concorda con la Ferrari per quello che riguarda la figura del Berinzaghi: nota cioè anch'essa che le mani nervose, la veste cangiante ed i tratti potentemente incisivi del suo volto non possono essere riallacciabili alla pacata arte albertinesca; ma mentre la Ferrari si limitava ad assegnare questa parte del dipinto al più aggiornato Martino, la Romanini, con sorprendente intuizione, porta alla ribalta il nome di Callisto.

Accogliere questa proposta risulta ancor più ardito qualora si

51) A.M. Romanini, « Note sulla pala Berinzaghi all'Incoronata di Lodi », in Archivio Storico Lodigiano, 1948, pgg. 7-11.

consideri che i caratteri stilistici delle parti dipinte da Albertino sono tali da confermare la data tradizionale; e noi riteniamo che il polittico sia stato effettivamente eseguito nel 1513. A quella data Callisto, che accettiamo quale autore del ritratto del donante, doveva essere ancora adolescente; se è vera la data di nascita del 1497 da qualcuno proposta, avrebbe avuto esattamente sedici anni, il che potrebbe sembrare troppo poco per un'opera di così notevole impegno. Ma riportandoci alle consuetudini del tempo per cui, specie in una famiglia di pittori, l'iniziazione al mestiere avveniva in età puerile, la cosa appare possibilissima, tanto più che la qualità della parte del dipinto che assegnamo a Callisto rivela una fase molto giovanile delle sue esperienze. C'è però già qualcosa di assolutamente nuovo, ed è questo il motivo che ci spinge ad escludere la mano dello zio o del padre dalla figura del donatore: il gusto è qui più moderno, più spigliato, tecnicamente avviato a nuove esperienze; il chiaroscuro è assai più morbido, il gusto naturalistico più evidente. Quando Callisto entrerà più strettamente a contatto coi maggiori rappresentanti della pittura cinquecentesca lombarda, il suo stile si definirà ancor più chiaramente, ma non si discosterà mai dalle inclinazioni qui già così manifeste. E' quindi una documentazione importante della prima formazione di Callisto Piazza questa, che notiamo come inserto nel polittico eseguito dallo zio.

Ben poco resta da dire volgendo lo sguardo alla parte superiore del polittico. Il primo scomparto da sinistra raffigura S. Rocco e S. Sebastiano, gli stessi Santi che scortano la Vergine nel dipinto di Cavenago; nella parte di centro, sovrastante la Vergine col Bambino, vediamo Gesù Crocifisso tra la Madre e S. Giovanni, a destra infine i Santi Cosma e Damiano.

Grande ci sembra lo scadimento poetico di questi tre scomparti; eppure, dobbiamo riconoscere che il polittico piace proprio perchè è così complesso; se copriamo per un attimo la parte meno riuscita, sentiamo che l'opera resta mozza e che necessita di quel non troppo indegno coronamento.

La predella col Redentore tra i dodici Apostoli a mezza figura completa l'insieme, ed è figurazione che ricorre spesso nelle opere dei Toccagni. Il Rio (52) ritiene che l'idea di questa rappresentazione non fu suggerita ai Piazza, come si potrebbe pensare, dalla famosa «Cena» di Leonardo da Vinci, bensì dalla memoria di S. Bassiano e della prima chiesa episcopale da lui fondata in onore dei dodici Apostoli.

52) A.F. Rio, Leonardo da Vinci e la sua scuola, Milano 1856.

Non deve meravigliare che nei libri dell'Incoronata non figuri neppure un documento riguardante quest'opera così importante; essa infatti fu donata dal Berinzaghi che, evidentemente, si mise direttamente d'accordo con gli artisti per il pagamento.

Per concludere il lungo esame di quest'opera capitale di Albertino, diremo che Alessandro Ciseri (53) attribuì la pala Berinzaghi a Martino, mentre Defendente Lodi (54) ritenne che in questo lavoro avesse posto mano anche Albertino. Da allora gli studiosi hanno di volta in volta fatto proprie le convinzioni ora dell'uno ora dell'altro cronista lodigiano.

Noi riteniamo che Martino non sia proprio entrato nella composizione di quest'opera tutta albertinesca. Anche i Santi della parte superiore, in ispecie il molle e svigorito S. Sebastiano, s'inquadrano perfettamente nella produzione di Albertino, e presentano sempre viva l'influenza bergognonesca e peruginesca. Quanto alla maschia figura del Berinzaghi, riteniamo senz'altro esatta l'intelligente ipotesi della Romanini di una collaborazione di Callisto con lo zio Albertino.

Pur con i limiti più volte riscontrati, e, diremmo, in grazia di questi limiti, la pala Berinzaghi dell'Incoronata di Lodi emana quella sottile e vagamente malinconica poesia che costituisce l'essenza di un particolare e validissimo modo elegiaco di intender l'arte.

« NOZZE MISTICHE DI S. CATERINA - BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA (Tav. 6)

Ad Albertino Piazza una tradizione concorde aveva sempre attribuito la tavola con le nozze mistiche di S. Caterina d'Alessandria in cui compaiono, oltre a detta Santa, la Madonna col Bambino, il S. Giovannino e uno sfondo di paese.

Fu la Romanini (55) che ne spostò la paternità al fratello minore, giustamente notando come i caratteri raffaellesco-leonardeschi del dipinto rientrassero in maniera assai più convincente nel clima dell'arte di Martino.

Tuttavia la Romanini effettuò una ricostruzione dello sviluppo pittorico di Martino che potrebbe anche sembrare un poco forzata.

53) A. Ciseri, Giardino storico lodigiano etc., Milano 1732.

54) D. Lodi, Storia delle chiese ed oratori della città di Lodi e suoi sobborghi, sec. XVII.

55) A.M. Romanini, « Note sui fratelli etc. », in Bollettino d'Arte 1950.

Ponendo l'accento su una presunta crisi dell'artista che l'avrebbe colto verso il 1520, ella ritenne che le sue opere maggiormente ispirate al Sanzio e a Leonardo fossero da orientare verso gli ultimi anni dell'attività di Martino, mentre quelle compiute subito prima di morire sarebbero da considerarsi come uscite esclusivamente da un clima lombardo.

E' vero che il minore dei due fratelli Piazza possiede una personalità che quasi fatalmente lo riconduce verso posizioni più decisamente lombarde; ma è altrettanto vero, ci sembra, che il momento raffaellesco-leonardesco non è da vedersi come una parentesi negativa della sua attività, ma piuttosto come un avvio alle esperienze della maturità. E' facilmente comprensibile come un pittore di provincia, giunto alla pienezza della propria formazione, non si accontentasse più di quel che gli poteva fornire l'ambiente in cui era cresciuto, e cercasse altrove degli stimoli per aggiornare la sua arte. Ma una volta sfogata simile ambizione, era altrettanto logico il ritorno verso le posizioni di partenza, sulle quali tuttavia si innestava il risultato delle effettuate conquiste.

Così il momento in cui Martino guarda con particolare intensità a Raffaello e a Leonardo e ne subisce con maggiore evidenza il fascino, non costituisce per noi una vera crisi (se non di arricchimento), nè ci sembra riportabile agli ultimi anni della sua arte. Infatti proprio le ultime opere di Martino sono quelle che accentuano un naturalismo derivato dal Romanino e forse anche dalla conoscenza dell'opera lombarda di Lorenzo Lotto.

Se nell'analisi delle sue opere andiamo a ritroso negli anni, ci accorgiamo che gli echi di Raffaello e di Leonardo gradamente aumentano, per raggiungere il massimo nel periodo che va dal 1520-15 al 1512: è insomma il tempo compreso fra la Madonna Borromeo e la Madonna Cavenago. Proprio in tale arco porremmo lo « Spozalizio » di Bergamo, l'opera forse più decisamente raffaellesca di tutte quelle composte da Martino; alla impostazione richiamantesi ad alcune tipiche Vergini col Bimbo e S. Giovannino del Sanzio, ricorrente persino in alcuni elementi del paesaggio di sfondo, si aggiunge tuttavia un innegabile leonardismo nello sfumato dei volti, che ripete i motivi cari ai seguaci lombardi del maestro da Vinci.

La paternità di Martino risulta evidente sia nel Bimbo che richiama, nel motivo del ricciolo sulla fronte, quello della pala di Cavenago, sia nella larghezza d'impianto della composizione, in cui le figure assumono una struttura architettonica ben diversa dalla lineare esilità delle forme di Albertino: basta osservare le chiome raccolte intorno al capo della Vergine — tipica fusione di elementi raffaelleschi e leonardeschi — che accentuano innegabilmente il dilatarsi del busto di questa figura, tanto più costruita di quel che

non siano le mistiche immagini evocate dal fratello. Ed anche le plastiche figure di S. Giovannino e di S. Caterina della ruota rientrano appieno nel clima consueto dell'arte di Martino.

C'è in questo dipinto un'analisi più particolare e sottile di quella che contraddistingue la Madonna Borromeo, già volta a una visione più sintetica: per questa ragione l'opera dovrebbe esser posta appena prima di quella, e cioè tra il 1512 ed il 1515. Abbandoniamo così la datazione proposta dalla Romanini, secondo cui il dipinto sarebbe da porsi una diecina d'anni più avanti nel tempo.

«S. BASSIANO E S. SEBASTIANO» - LODI, VESCOVADO (Tav. 7)

Queste due tavole, che forse un tempo facevano parte di un polittico, si trovano appese alle pareti, lateralmente all'altare, nella cappella privata del Vescovado di Lodi.

Pur non essendo firmate, esse furono sempre attribuite ad Albertino perchè presentano le caratteristiche del suo stile, pur riflettendo, peraltro, un momento un po' stanco della sua arte e non avendo, in complesso, alcuna freschezza. Si sente insomma che l'artista non curò particolarmente questi due dipinti e proprio per questa ragione, non possedendosi elementi documentari, è molto difficile datarli.

Può darsi, dato che il S. Sebastiano ripete ancor più mollemente il tipo dello stesso Santo nel quadro di Cavenago e nel polittico Berinzaghi, che dette tavole siano state compiute subito dopo quest'ultima opera, ossia verso il 1514. Non sembra infatti ch'esse risentano del clima da cui uscirono le opere migliori del periodo '19-'20, come il gonfalone e il polittico di Sant'Agnese, nè pensiamo possano essere state composte nell'ultimo periodo di attività di Albertino, in quanto il santo Vescovo del Museo di Lodi, recante la data del 1526, è figurazione che, sebbene ripeta lo stesso tipo iconografico del S. Bassiano del Vescovado, possiede ben altra forza espressiva e rivela indubbiamente una maturità artistica superiore.

S. Bassiano, a destra dell'altare, vestito pontificalmente in giallo e verde, alza la destra in atto benedicente. I colori sono molto chiari, e accentuano la debolezza di tutto il dipinto, dovuta anche all'assoluta mancanza di incisività del disegno.

Ancor più debole è il dipinto che si trova di fronte al Vescovo, dall'altra parte dell'altare. S. Sebastiano, addossato a un tronco d'albero trattato assai rozzamente e per nulla « vivo », cinti i fianchi in un morbido pannello celeste, sembra in posizione di riposo e la sua espressione serena e sognante non fa assolutamente credere che lo stiano martirizzando.

Dinanzi alla necessità, qui come altrove, di trattare il nudo, Albertino tenta il problema sforzandosi di rappresentare la vigoria gio-

vanile; raduna tutta la muscolatura nel torace e nelle spalle, ma lascia le braccia e le gambe deboli, sproporzionate al torso: e qui è tutta la povertà di Albertino.

Dietro, una campagna verdeggiante, pervasa di una tenue luce che vien da lontano, completa questa figurazione, la quale, riesce a suscitare — come del resto quella del Vescovo — neppure la più tiepida emozione.

L'« ANNUNCIAZIONE » - MILANO, COLLEZIONE CRESPI
(Tavv. 9-10)

Composta di due tavole della medesima dimensione (cm. 62 x 45) dipinte ad olio, si pone come una delle opere di maggior interesse, tra quelle sicuramente attribuibili ai pittori lodigiani.

L'insieme (l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata) apparteneva dapprima alla raccolta Cristoforo Crespi, che andò dispersa a Parigi una cinquantina d'anni fa. Passò allora nella collezione del Dottor Aldo Crespi in Milano, dove tuttora si trova. Si potrebbe pensare che l'opera fosse in origine parte di un polittico oggi disperso; tuttavia il senso di assoluta finitezza della composizione sembrerebbe escludere una simile eventualità.

L'unico cenno critico che riguarda l'Annunciazione Crespi è quello del Gamba (56), il quale la ricorda come opera di Martino Piazza.

E' certo che il dipinto respira senz'altro l'atmosfera laudense del primo '500 e, meglio ancora, essa rientra perfettamente nel gusto dei Piazza; non ci sentiamo tuttavia di concordare col Gamba nell'attribuzione a Martino.

L'Annunciazione Crespi è infatti, per noi, una tra le più squisite opere di Albertino: l'intonazione sentimentale del dipinto esprime appieno quella dolcezza discesa dal Bergognone e dal Perugino, che costituisce sempre un dato emotivo tipico del maggiore dei due fratelli.

Ma a tale pathos si giunge attraverso ben precisi riferimenti formali: il Bergognone si palesa in quella tenda che incornicia la figura della Vergine, risolvendo così la maggior parte di quei problemi di ambientazione architettonica, che evidentemente non erano i più vicini al temperamento del nostro pittore. Ricorrono sul tendaggio dei sottili fregi aurei cari ad Albertino anche altrove (si veda l'Incoronazione della Vergine all'Incoronata di Lodi): tali motivi sono sen-

56) C. Gamba, « La raccolta Crespi-Morbio », in *Didalo*, 1924, pg. 540.

z'altro dedotti dagli analoghi fregi che, sempre all'Incoronata, compaiono nei dipinti di Ambrogio da Fossano.

Il volto della Madonna, la scriminatura dei capelli, il velo anodato sulla nuca, il blando scivolare del manto sulle esili spalle della lirica figuretta, le mani di largo impianto pur se terminanti nelle dita affusolate, tutti questi elementi ci riportano allo scomparto centrale del polittico Berinzaghi.

Ma le coincidenze non si arrestano qui: infatti, nel S. Giovanni Apostolo dello scomparto superiore di detto polittico, possiamo ritrovare motivi fisionomici assai vicini a quelli dell'Angelo annunciante; assai simile ci sembra anche il ritmo del panneggio, pur nella diversità imposta dalla posizione differente delle due figure. Il piede dell'Angelo annunciante è infine assai prossimo a quello del S. Sebastiano legato all'albero nella medesima pala Berinzaghi.

I riscontri morfologici sono dunque assai convincenti; ancor più che da questi, però, ci pare che la paternità di Albertino sia qui proclamata dal senso di idealità, dalla lirica devozione e dal misticismo, non disgiunto da un quieto edonismo delle forme, caratteristiche tutte quanto mai esplicite del nostro pittore.

Anche il colore asseconda tale atmosfera: pur essendo piuttosto brillante non eccede nei contrasti, chè anzi tende a comporsi in un'armonia, cui peraltro reca una certa vivacità il timbro acceso dei gialli della veste di Gabriele e del risvolto del manto della Vergine.

Dati i suoi caratteri, l'opera dovrebbe porsi press'a poco al medesimo momento della pala Berinzaghi o subito dopo, nel lasso di tempo compreso tra il 1513 ed il 1515.

« S. GIOVANNI BATTISTA » - LONDRA, NATIONAL GALLERY
(Tav. 11)

Già Crowe e Cavalcaselle (57) segnalavano questo dipinto della Galleria Nazionale di Londra come opera di Martino Piazza da Lodi; li seguivano in detta attribuzione Bernard Berenson (58) e Galetti e Camesasca (59), mentre altri studiosi ignoravano affatto que-

57) J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, A history of Painting in North Italy, London 1871.

58) B. Berenson, Pitture italiane del Rinascimento, Milano 1936, pg. 382.

59) U. Galetti - E. Camesasca, Enciclopedia della pittura italiana, Milano 1950.

st'opera che pur reca il monogramma MPP, da alcuni interpretato, non senza opposizioni, come « Martinus Platea Pinxit » (60).

Il dipinto si inserisce perfettamente nel catalogo di Martino Piazza e segna un'ulteriore maturazione delle esperienze giovanili dell'artista: vi si sente, infatti, un clima leonardesco meglio assorbito e fatto proprio, da parte del pittore lodigiano, di quel che non si noti nel S. Giovanni Battista braydense.

Il ricorso all'arte di Leonardo e dei suoi seguaci lombardi appare chiarissimo nelle figure, ma specialmente nello sfondo paesistico: si osservi quella sorta di caverna aperta su due brani di paese, con le solite blande colline e un'immediata visione di case rustiche sulla sinistra; i dirupi a destra, poi, si riallacciano in modo ancor più evidente ad una iconografia invalsa dopo la « Vergine delle Rocce ». Tipici i capelli riccioluti del Santo che tornano frequentemente in una moltitudine di opere eseguite da leonardeschi, mentre d'altra parte richiamano ai modi dello Pseudo Boccaccino ossia, come comunemente ormai si ritiene, di Giovanni Agostino da Lodi.

Vi è però nel disegno qualche stento che può, nonostante la qualità insolitamente alta del dipinto, denunciare una fase ancora abbastanza giovanile. Pertanto il S. Giovanni Battista di Londra, precedendo senz'altro le opere della più avanzata maturità di Martino, si pone a nostro avviso tra quelle e l'ancor più giovanile S. Giovanni Battista di Brera, e quindi intorno al 1515.

60) L'interpretazione del monogramma MPP fu proposta da Paolo Tedeschi nell'articolo « Della scuola dei Piazza » apparso sul Giornale di Firenze "Arte e Storia", anno V 1886 N. 20, riportato sull'Archivio Storico Lodigiano del 1915 a pg. 7; egli anzi brevemente accennò al quadro dell'Ambrosiana recante simile sigla, che tradusse automaticamente in « Martinus Platea Pinxit » - Il semplicismo di un simile procedimento non sfuggì a Michele Caffi, che nell'Archivio Storico Lodigiano del 1887 a pag. 21 testualmente asseriva: « Non sarei così facile a spiegare le sigle MPP del quadretto conservato nell'Ambrosiana per Martinus Platea, Pinxit, mentre non trovo mai che Albertino e Martino si appellassero o venissero appellati de Platea, ma sempre Toccagni (de Tochagnis) ». Ma, anche se non volessimo considerare il documento del 1514 riportato dal Cernusco, in cui i fratelli sono definiti come « Della Piazza appellati Toccagni », potremmo senz'altro supporre che, anche se soltanto i figli di Martino, Callisto Cesare e Scipione, furono regolarmente definiti come « De Platea », detto termine fosse già usato in precedenza, sia pur sotto forma di soprannome, da riferirsi forse al luogo in cui i pittori abitavano: in effetti la casa, che oggi si ricorda come abitata dai pittori, è vicinissima alla piazza principale di Lodi. Di conseguenza, non potendosi ragionevolmente proporre un altro artista dalle identiche iniziali operoso in quel tempo e in quella zona, resta avvalorata l'ipotesi che il monogramma abbia a riferirsi proprio a Martino Piazza.

« POLITTICO » - CASTIGLIONE D'ADDA, CHIESA DELL'INCORONATA (Tav. 13)

Ci troviamo di fronte al polittico più discusso dei Piazza, ed a quello più finemente lavorato nelle incorniciature, che sembrano veramente cesellate.

Questo capolavoro della pittura lodigiana del XVI secolo si trova nel coro della chiesetta della Beata Vergine Incoronata, fatta erigere verso il 1500 in Castiglione d'Adda dal feudatario Carlo Fiesco.

Attualmente il polittico ha una presentazione non molto felice, essendo collocato in una rozza intelaiatura a forma di armadio.

Le dimensioni sono press'a poco le medesime delle consimili pale di S. Agnese e dell'Incoronata di Lodi: il polittico misura infatti m. 4,15 di altezza nella parte centrale, e m. 2,55 di larghezza.

Quanto alla datazione, non si sa nulla di preciso; ragioni storiche però ci fanno porre la composizione del polittico verosimilmente tra il 1515 e il '19. Prima del 1515 i Piazza erano infatti occupati nei lavori all'Incoronata, nel 1520 erano intenti a compiere l'ancona di S. Agnese, e dopo il 1520 il Pallavicini, donatore della pala in questione, non potè certamente commissionarla, in quanto fu ben presto arrestato dal Lautrec, e mandato a morte. Non pare possibile quindi ritenere esatto quel che si legge nel libro del Rio (61), e cioè che detta ancona fu composta dopo quella di S. Agnese.

Osservando il polittico di Castiglione, si sente subito, per dir così, l'aria di famiglia; questo però non vuol dire che vi abbia partecipato Albertino, chè anzi non ci sembra riconducibile al suo stile neppure la predella con il Cristo e gli Apostoli, che è la sua figurazione prediletta.

Può darsi che Albertino, essendo il più anziano della famiglia, abbia presenziato ai lavori, anzi ciò non duriamo fatica ad ammetterlo; può darsi pure che abbia ritoccato qualche particolare dei volti, per esempio quelli di S. Bassiano e di S. Giovanni Battista, e che abbia posto mano nella fattura dell'ampio pannello della Vergine; ma una figura intieramente di sua mano, noi non riusciamo a riconoscerla.

Evidentemente invece, il polittico ci riporta all'arte di Martino, col quale facilmente qui collaborò il figlio Callisto: se, infatti, in tutte le figure notiamo caratteri che ci riportano all'educazione relativamente più moderna di Martino, alcuni elementi troppo spinti

61) A.F. Rio, Leonardo da Vinci e la sua scuola, Milano 1856.

anche per lo stesso Martino — come ad esempio l'Eterno di scorcio, e non staticamente frontale come nelle altre opere consimili — ci riconducono all'arte di Callisto.

Questo che pensiamo del resto è in linea con la critica più attuale (62), mentre in passato si tendeva ad assegnare il polittico o ad Albertino oppure — con evidente azzardo — al Luini.

Nello scomparto di centro'in basso è raffigurata una dolce Madonna col Bambino, sormontata dai consueti angioletti; essa non ricorda affatto la Madonna Berinzaghi, chè anzi è piuttosto tozza nell'insieme, ma non spiacevole. Lo sfondo ondulato, che si continua uguale negli altri due riquadri, richiama gli sfondi tipicamente leonardeschi, divenuti di repertorio in certa pittura lombarda.

Ai lati, a sinistra si vede S. Giovanni Battista, maschia figura che richiama di lontano il S. Giovanni di Brera, e a destra un S. Rocco di elegante fattura, che spesso ritorna nei dipinti usciti dalla bottega dei Toccagni.

Nei riquadri superiori, al centro abbiamo la stessa figurazione del polittico Berinzaghi, a sinistra un S. Pietro che, nella fattura larga della testa, può richiamare Giovanni Agostino da Lodi, sulla destra il paludato vescovo S. Bassiano, che qui però ha perduto ogni carattere di « apparizione », ed è divenuto figura forte e saldamente concreta.

Dell'Eterno, coronante l'ornatissima ancona, si è già detto; ai lati l'Annunciazione richiama senz'altro i caratteri di Callisto, riscontrabili ancor più nella Madonna che in Gabriele. La Colomba dello Spirito Santo chiude, come al solito, le figurazioni in alto, mentre i dodici Apostoli a mezza figura col Salvatore ornano la predella (63).

Concludendo, il polittico di Castiglione rientra nei moduli compositivi di Albertino, e solo da questo punto di vista si può pensare ad una sua partecipazione alla composizione dell'opera. L'esecuzione però va riferita esclusivamente a Martino, con una cospicua partecipazione di suo figlio Callisto.

Il sapore più decisamente cinquecentesco di talune parti si pone su quel piano che troverà poi ulteriori sviluppi nella pittura provinciale lombarda e in particolare a Cremona; anzi vi si può avvertire una certa anticipazione dei modi di Camillo Boccaccio, se è

62) A. Novasconi, *Le arti minori nel Lodigiano*, Milano 1961 pg. 52.

63) Accenniamo qui di sfuggita alla questione sorta nell'800 tra la Congregazione di Carità di Castiglione e l'Ospedale Maggiore di Milano, che si disputarono la proprietà del polittico e l'onore di pensare alle spese del restauro, finchè la questione non fu risolta dal tribunale che giudicò deficiente la domanda del nosocomio milanese in diritto e in fatto.

veramente suo l'« Eterno benedicente » del Museo di Cremona. D'altronde, anche la citata Annunciazione appartiene ad un clima pittorico, la cui maturità si può solo spiegare con la presenza di un artista avviato ad esperienze più « moderne » di quelle che costituirono il substrato dell'arte dei due fratelli. Rifacendoci alle consuetudini di bottega, ci è lecito pensare che anche la predella sia stata eseguita dall'artista più giovane, cui potè benissimo spettare il compito di condurre a termine le parti sostanzialmente eseguite dal padre Martino.

Da un punto di vista compositivo, l'opera considerata è senza dubbio la migliore tra quante uscirono dal pennello dei Piazza, e tale è stata sempre giudicata dalla critica: non vi si sente infatti alcuna stonatura, tutto in essa è bene equilibrato. Manca però quel tocco delicato di poesia, che poteva esser dato a questo bel polittico solo da una più attiva collaborazione di Albertino.

« MADONNA CHE ALLATTA IL FIGLIO » - MILANO, PROPRIETA' BORROMEO (Tav. 12)

Questa piccola tavola è tradizionalmente ascritta ad Albertino Piazza. Tale attribuzione fu sostenuta sia dal Nicodemi (64) che dalla Ferrari (65), mentre gli altri studiosi tralasciarono di considerarla.

Che il gradevole dipinto appartenga all'ambiente dei Piazza ci sembra abbastanza evidente; non ci pare tuttavia che si possa ritenere autore Albertino. Una volta di più, ci troviamo nel clima che succedette al diffondersi dell'arte leonardesca in Lombardia; ma qui si è evidentemente compiuto un passo innanzi.

Quel raffaellismo che potè forse trarre in inganno la Ferrari, memore delle ascendenze peruginesche di Albertino, è qui di ben diversa origine: si tratta infatti di un raffaellismo innestato su ceppo leonardesco, quale quello che poteva venir recato da Roma da un Cesare da Sesto, dopo una visione diretta della pittura raffaellesca. Una simile tendenza era inoltre parallela a quel diffondersi di una cultura vagamente eclettica, che nel secondo decennio del secolo andava già manifestandosi.

Nel percorso dell'arte di Martino, l'opera dovrebbe collocarsi dopo quelle di origine più esclusivamente leonardesca e prima di

64) G. Nicodemi, « Di Albertino Toccagni etc. », in *Archivio Storico Lodigiano* 1914.

65) E. Ferrari, « Albertino e Martino Piazza da Lodi », in *l'Arte* 1917.

quelle in cui possiamo notare, accanto a simili motivi, influenze orientate verso Brescia e fors'anche Bergamo.

La datazione della tavola dovrebbe quindi porsi tra il 1515 e il 1520, notandosi in essa una sorta di maturazione degli elementi già apparsi nella Vergine di Cavenago del '12, con la quale la presente mostra innegabili affinità stilistiche, iconografiche ed affettive.

« TRITTICO CON MADONNA ASSUNTA E SANTI » - LODI,
DUOMO (Tav. 14)

Questo dipinto su tavola attualmente si trova depositato nel Vescovado di Lodi, essendo stato rimosso dal Duomo per i lavori che vi si stanno compiendo.

Fu sempre pacifica l'attribuzione del dipinto ai Piazza anche se, come per tanti lavori di questi artisti, è sempre stato aperto il campo per l'attribuzione all'uno o all'altro dei due fratelli; per di più, molto si è discusso e si discute sulla datazione.

Gli antichi autori di cronache lodigiane come Defendente Lodi e il Ciseri fanno risalire questo trittico al 1508; non si vede però come possa essere una prova quella da essi portata a conferma di questa ipotesi: il fatto cioè che proprio allora la Cattedrale di Lodi si andava ornando della « Natività » del Boltraffio e del mausoleo di Bassano da Ponte.

Il Nicodemi (66) e il Calvi (67) assegnano l'opera a un momento vicino alla pala di Cavenago, che è del 1512; ma, anche qui, noi non riusciamo a porre nessun confronto tra due opere così diverse come impostazione e come significato.

Per trovare qualche logica spiegazione, occorre leggere il pensiero della Ferrari che solitamente, anche se talora per varie ragioni non appare del tutto accettabile, si poggia su solide argomentazioni. La studiosa, visto che l'arte di Albertino e Martino appare qui troppo magistrale per giustificare date così arretrate, pone l'esecuzione dell'opera molto più avanti nel tempo, quando cioè i Piazza componevano le loro opere migliori. Poichè nel gonfalone dell'Incoronata ritornano gli stessi putti del trittico in questione, la Ferrari è tratta da questa considerazione a ritenere che la data più probabile per la bella Assunzione della Vergine possa essere il 1519,

66) G. Nicodemi, « Di Albertino Toccagni etc. », in Archivio Storico Lodigiano 1914.

67) G. Calvi, « Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori etc. », Milano 1865.

subito prima cioè del nuovo lavoro commissionato dai Priori dell'Incoronata.

La Romanini (68) ritiene che un sicuro termine post quem sia dato dalla raffaellesca Madonna di S. Sisto ora a Dresda (1516), da cui evidentemente l'autore del trittico di Lodi trasse l'invenzione dei due sognanti angioletti, posti simmetricamente ai piedi della Vergine. E se questa è un'ipotesi che possiamo prendere senz'altro in considerazione, non riusciamo invece ad accettare l'altra avanzata dalla Romanini, che pone come termine ultimo della composizione dell'opera il 1517, data del viaggio a Savona di Albertino. Non vediamo infatti il motivo per cui Albertino dovesse lavorare al trittico necessariamente prima del viaggio a Savona, considerando per di più che il soggiorno ligure non dovette essere lungo.

Concludendo, noi pensiamo con la Romanini che l'opera, per la ragione accennata, non potè essere iniziata prima del 1516; d'altra parte, poichè vi notiamo il medesimo linguaggio figurativo dei putti del gonfalone, siamo portati ad assegnare il trittico al 1519 circa, in accordo con la Ferrari.

Non è escluso che questo trittico fosse in origine un polittico, del tipo di quelli di S. Agnese e di Castiglione. Sembra strano infatti che alla base non ci sia la solita predella e neppure una cornice di completamento; dato che il trittico è in tutto simile alle parti superiori dei sunnominati polittici, non sembra avventato pensare che un'eventuale parte inferiore a scomparti con predella possa essere andata in qualche modo dispersa.

Nei vari scomparti si articolano le figurazioni pittoriche, che sembrarono tanto raffaellesche da far supporre, da parte di alcuni studiosi come ad esempio il Calvi, un soggiorno dell'autore del trittico a Roma presso Raffaello; ma tale presunto raffaellismo non ci pare che debba essere spiegato con un soggiorno presso la scuola del grande urbinato, visto che intorno al 1516 le novità della sua pittura già si andavano diffondendo in tutta la Lombardia, destando l'ammirazione di quasi tutti gli artisti e suscitando una vera e propria mania imitativa.

Nello scomparto centrale la Vergine ascende al Cielo circondata dal trionfo angelico, mentre l'Eterno è in atto di porle sul capo una corona. E' soprattutto in questa parte che si può notare il raffaellismo di cui si diceva, raffaellismo peraltro tutto esteriore, secondo il nostro modo di vedere. La Madonna infatti ha ben poco delle eteree Vergini di Raffaello, così massiccia, così forte, così legata

68) A.M. Romanini, « Note sui fratelli etc. », in Bollettino d'Arte 1950.

alla terra anche se va verso il Cielo. Gli angeli poi, facendo massa compatta attorno alla Vergine, accrescono questa impressione di pesantezza; pur ricca di fascino, la scena è quanto mai salda e concreta, e rivela nettissima una formazione lombardo-veneta dell'artista e solo qualche vaga reminiscenza raffaellesca nell'impostazione e in qualche motivo, come quello già notato degli angeli che appoggiano le mani ad un parapetto, da cui sorgono con poco più della testa e del collo.

Carattere decisamente bresciano-veneto ha poi la mezza figura dell'Eterno, che nei marcati lineamenti e nella folta barba bipartita richiama le figure del Romanino.

Per il resto, appare forse più evidente la evocazione di concezioni pittoriche discendenti da una tradizione cremonese vincolata a Boccaccino Boccaccio e che trovò i suoi esponenti più tipici in Tommaso Aleni e in Galeazzo Campi, autore tra l'altro della « Madonna in gloria » in S. Abbondio a Cremona.

Passando agli scomparti laterali, a sinistra troviamo un S. Giovanni Battista, il cui aspro carattere è accentuato dal colore rossastro.

A destra campeggia una dolcissima S. Caterina, ricca di reminiscenze luinesche. Semplice valore di riempitivi assumono le immagini dell'Angelo e dell'Annunciata alle ali superiori, mentre la Colomba nel frontone completa le figurazioni.

Ci sembra evidente, anche solo a uno sguardo superficiale, che qui nulla vi sia dell'arte delicata e cara di Albertino. Nel colore, nelle forme, nelle espressioni, l'autore di questo trittico si dichiara Martino Piazza. Albertino ha forse posto mano agli angioletti che, un po' più eleganti e quindi più freddi, richiamano quelli del gonfalone.

Siamo così di fronte, per la prima volta, ad un'opera impostata e compiuta pressochè intieramente da Martino. Anche se le nostre preferenze vanno — nè possiamo nasconderlo — alla tenue arte di Albertino e alle sue sognanti creature, non per questo ci sentiamo, dinanzi ad un'opera interessante e complessa come questa, di disprezzare il fratello minore, come sovente hanno fatto gli studiosi. Se Albertino ci ha lasciato immagini che ci sollevano un po' dal mondo, Martino — temperamento più forte e più concreto — anche nelle scene di Paradiso rimase, ci sembra, saldamente attaccato a questa terra. Si tratta quindi semplicemente di due modi diversi ed ugualmente validi di intendere l'arte, e ciascuno è libero di orientarsi verso l'uno o verso l'altro, a seconda della propria personale inclinazione.

« INCORONAZIONE DELLA VERGINE » - LODI,
CHIESA DELL'INCORONATA (Tav. 15)

Dietro l'altare della chiesa dell'Incoronata in Lodi, nel lacunare opposto al coro, splende un piccolo dipinto ad olio su drappo di seta, eseguito da Albertino e Martino Piazza nel 1519.

L'opera doveva servire, come risulta dai documenti, come gonfalone della Confraternita dell'Incoronata; ma, perchè meglio si conservasse, fu messo in una ricca cornice di legno intagliato a tutto rilievo.

Ridotto così verso il 1738 a quadro, il primitivo gonfalone fu posto a ornamento dell'altare, e così fortunamente non ha subito le ingiurie del tempo.

Ci consoliamo così del fatto che la posizione prescelta non è certamente tra le migliori: così nascosto, e così in alto, il dipinto non solo non si nota neppure, ma anche il visitatore che si rechi appositamente dietro l'altare nella speranza di ammirare questa, che è tra le migliori opere dei Piazza, riesce appena appena a... immaginarlo!

Il tema del quadro obbedisce ad un'iconografia tradizionale: esso ci presenta, infatti, l'Incoronazione della Vergine da parte di Cristo. Ma qui il Cristo, la Madonnina, gli Angeli, sono creature veramente di sogno, e ci trasportano in un mondo di singolare delicatezza.

Tutto contribuisce all'ingenua grazia che promana da questa visione: il Cristo e la Madonna sono accomunati nella giovane età agli Angeli: lei è una giovanetta tremante dai lunghi capelli inanellati, tutta chiusa nel manto che, più che coprirla, in verità la nasconde. La ricchissima veste ricamata, memore di quelle a fregi aurei che il Bergognone amava, non si addice certo nè all'atteggiamento nè all'aspetto della fanciulla; ma questo contrasto risulta alla vista quanto mai piacevole.

Il Cristo ha una tenue barba, i capelli lunghi, il viso serio e conscio della grandiosità dell'evento. Gli angeli sono gli unici testimoni della scena: chi suona, chi plaude, chi osserva serio. Alcuni sono evidentemente raffaelleschi, altri, meno delicati, hanno gli stessi lineamenti forti, le stesse palpebre gonfie dei due personaggi principali. La grazia di questi abitatori del cielo è quella che già troviamo nel trittico del duomo di Lodi. Gli angeli in alto creano un vuoto tra di loro, una specie di mandorla di luce che piove sulla scena, creando bellissimi contrasti di chiaroscuro sui volti.

Serve come da raccordo tra il trionfo angelico e la scena vera e propria un telone a fregi d'oro, sostenuto da due angeli alle spalle del Cristo. Anche questo drappo, come il manto della Madonna, è

di evidente ascendenza bergognonesca, richiamando in tutto il motivo della «Madonna con il Bimbo» di Brera di Ambrogio da Fossano.

Il gonfalone si rivela come un'opera perfettamente compiuta e matura. Non sembra pertanto inesatto pensare che molteplici esperienze abbiano portato i .Piazza a questa disinvoltura dalle dure forme della tavoletta Trivulzio, non ultime certo la pratica dell'affresco compiuta tra il '13 e il '15 all'Incoronata, e i lavori in Liguria del 1517: in questa convinzione siamo confortati dalle date che, fin qui, sono tutte documentate.

L'attenzione degli studiosi è stata sempre attratta dal gonfalone dell'Incoronata, e non soltanto perchè in esso si ammirano alcune tra le più candide e significative incarnazioni dell'arte di Albertino. E' già stata accennata la dura questione che si accentra intorno ai due documenti rimastici: per richiamare alla memoria questo problema appassionante, diremo che esistono due opposte correnti nella critica: l'una, facente capo alla Ferrari (69), riconosce nel gonfalone solo la mano di Albertino, e non nomina neppure il documento riportato dal Cernusco, comprovante la partecipazione di Martino all'opera; l'altra, basandosi su detto documento nonchè sull'esame dei valori stilistici, afferma che il gonfalone è nettamente divisibile in due parti, delle quali la superiore spetta al più progredito Martino, l'inferiore al più puro e castigato dei due (70).

Il documento che si legge nel Cernusco non è nuovo alla critica: dobbiamo infatti tener presente che già il Caffi (71) era perfettamente al corrente di tutta la questione; chè anzi egli, avendo notato che nei libri dell'Incoronata si davano ad Albertino L. 25, mentre nel manoscritto del Cernusco comparivano L. 50 come pagamento dell'opera, acutamente suppose che le L. 25 mancanti nel primo documento dovessero spettare a Martino, per la sua collaborazione. Proprio questo fatto, e cioè la conoscenza del documento in questione da parte della critica più agguerrita di tempi tutt'altro che recenti, ci fa pensare che la Ferrari nel 1917 dovesse senz'altro sapere del documento, anche se poi preferì non tenerne conto.

Quello che nota la Romanini, e cioè degli influssi nettamente raffaelleschi nella parte superiore e bergognoneschi nell'inferiore, risulta senz'altro esatto; solo, a noi sembra che non si possa incen-

69) E. Ferrari, « Albertino e Martino Piazza da Lodi » in *l'Arte* 1917.

70) A.M. Romanini, « Note sui fratelli etc. », in *Bollettino d'Arte* 1950.

71) M. Caffi, « Degli artisti lodigiani » in F. De Angeli - A. Timolati, *Mono-grafia storico-artistica di Lodi, Milano* 1877.

trare tutta la critica dell'intera produzione pittorica dei fratelli su questi due elementi soltanto.

Albertino e Martino Piazza, pur avendo sempre conservato una loro autonomia, subirono tutte le influenze del tempo. Ad esempio, molte opere attribuite a Martino presentano dei caratteri bresciani nel colore e nella spigliatezza della composizione: altre di Albertino rivelano nettissimo, oltre ad un influsso bergognonesco, un più sottile gusto peruginesco.

Dunque, anche se lo stendardo dell'Incoronata riecheggia alcuni caratteri raffaelleschi e rivela un'assimilazione dell'arte del Bergognone, queste non possono essere considerate caratteristiche peculiari per distinguere tutti i dipinti dei due fratelli: non si dimentichi che già in precedenza si erano notate in Albertino reminiscenze del Vannucci e che questa sua stessa inclinazione può averlo ragionevolmente spinto in seguito ad accogliere i motivi ancor più affascinanti suggeritigli da Raffaello.

E se dobbiamo per forza ritenere che questo dipinto sia opera di collaborazione, non volendo prescindere dal documento riportato dal Cernusco, non ci affanneremo a cercare e definire minutamente fin dove ha lavorato Albertino e fin dove Martino, visto e considerato che quest'ultimo dovette avere una parte del tutto secondaria nell'esecuzione del gonfalone, che nel complesso presenta un'impronta unitaria e chiarissimamente albertinesca.

«POLITICO CON S. AGOSTINO IN TRONO E SANTI» LODI, CHIESA DI S. AGNESE (Tav. 16)

Questa grande ancona lignea ci ripresenta fuse l'arte d'intaglio e l'arte pittorica. E' soprattutto ad opere complesse come questa che i fratelli Piazza intesero affidare la loro fama, pagando con un paziente lavoro la loro parte al gusto dell'epoca. E noi, che viviamo in tempi in cui si tende a semplificare tutto, restiamo davvero meravigliati alla vista di opere interessanti come questa, e ci dispiace un po' che degli artisti così diligenti siano alla maggioranza delle persone — sia pur d'una certa cultura in fatto d'arte — completamente sconosciuti.

La pala di Sant'Agnese è molto simile, come concezione, alle grandi pale dell'Incoronata di Lodi e di Castiglione. Anche qui abbiamo infatti diversi scomparti su due piani, separati dalla ricchissima cornice ad intaglio. L'Eterno benedicente è effigiato nella lunetta, ai lati due cornucopie racchiudono brevi spazi irregolari in cui sono dipinti l'Angelo e l'Annunciata, come già vedemmo in altre opere dei Piazza, mentre la Colomba chiude le figurazioni, secondo

il costume del tempo che non sopportava fosse lasciato il benchè minimo spazio vuoto. Alla base ricorre il consueto tema della predella, cioè la rappresentazione di Cristo e dei dodici Apostoli, ciascuno col segno del suo martirio.

Nell'architave, a caratteri aurei, sono impressi la data 1520 e il nome del donatore, il frate Nicola Galliano. La data ci riconduce al periodo di più matura arte dei Piazza, il che viene confermato anche dall'esame dell'opera.

Molto si è discusso anche a proposito della pala di Sant'Agnese circa l'autore: generalmente, però, essa è sempre apparsa opera di collaborazione, anche se solo in tempi abbastanza recenti si son fatte le parti tra i due fratelli in modo logico e convincente, con l'assegnazione cioè della parte superiore a Martino e dell'inferiore ad Albertino.

Su questa via si pose già il Venturi (72), che però non si fermò ad analizzare l'arte di Martino, e tra gli studiosi attuali la Romanini (73) è del suo stesso parere.

Noi non condividiamo il pensiero della Ferrari (74), la quale riferisce l'opera al solo Albertino escludendo ogni collaborazione col fratello, ma ci accostiamo alla Romanini nel riferire tutta la parte superiore, evidentemente leonardesca, a Martino.

Anche non ammettendo il pensiero della Ferrari, possiamo tuttavia capirlo, visto che — per lei — i caratteri leonardo-raffaelleschi li assunse Albertino, mentre Martino risulta essere, nello schema critico della studiosa, tutto chiuso nella sua esperienza veneto-bresciana; quello che invece non riusciamo a penetrare è il pensiero del Passavant (75), che assegnò la parte superiore ad Albertino e gli scomparti inferiori a Martino, anche se qui sono evidenti i richiami all'arte del Bergognone e del Perugino.

Nello scomparto di sinistra, partendo dal basso, campeggiano S. Domenico e il vescovo Bassiano, tipica creatura albertinesca dalle guance cave e dalle vesti preziose che già vedemmo nel polittico Berinzaghi, anche se lì lo stesso modulo iconografico era servito, come pare, per S. Mauro. Nella pala di Sant'Agnese però questa figura ha un fascino molto inferiore a quello che esercita nel polittico Berinzaghi: è più statica, più fissa, meno « simbolica », nel senso che là si disse. S. Domenico, che nella sinistra tiene un grosso Crocifisso.

72) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII - parte IV, Milano 1915 pgg. 925-928.

73) A.M. Romanini, « Note sui fratelli etc. », in *Bollettino d'Arte* 1950.

74) E. Ferrari, « Albertino e Martino Piazza da Lodi », in *L'Arte* 1917.

75) D.I.D. Passavant, « Beiträge zur Geschichte der alten Malerschule in der Lombardias », in *Kunstblatt* 1838, pg. 301.

mostra un libro che tiene aperto, su cui è scritto: «*Præcepta Patris mei servivi, regnum mundi et omne ornatum sæculi contempsi*». Dietro le figure un paesaggio lieve sfuma lontano, e si continua negli altri due scomparti, al di là delle cornici.

Al centro, scortato da due angeli, S. Agostino in trono, paludato in preziosissime vesti, schiaccia sotto i piedi tre personaggi che simbolicamente rappresentano le sette di eretici da lui aspramente combattute tutta la vita, e mostra intanto, scritta su un libro aperto che tiene con la destra, la Regola cristiana: «*Ante omnia, fratres carissimi, diligatur Deus deinde proximus*», mentre con la sinistra tien alto il pastorale. Nel restante scomparto, il vescovo Alberto e un Santo sembrano incedere, col volto spirante profonde meditazioni religiose, verso S. Agostino, stabilendo così una certa unità tra i diversi scomparti.

Tutti questi personaggi hanno un'espressione triste e come estenuata: l'artista si è sforzato di imprimere nei loro volti un vivo travaglio intellettuale e, ci sembra, è riuscito nell'intento specialmente per quel che riguarda il volto velato d'ombra di S. Agostino. Qui l'influsso bergognonesco è evidente e fu ben notato dal Venturi, che però non ebbe un giudizio favorevole per queste figure, che chiamò «*povere copie del Bergognone*» (76).

Nei Santi e nei Vescovi assorti, campeggianti isolati sul cielo sotto l'arco dei riquadri, avvertiamo vivo anche un influsso peruginesco: tali caratteri pertanto ci conducono ad assegnare tutta questa parte del dipinto ad Albertino.

Passando all'esame del piano superiore, avvertiamo uno stacco netto e l'evidente intervento di un altro artista, precisamente di Martino. Anche la Ferrari aveva notato la mano di Martino in questa parte superiore, ma soltanto nella figura del donatore inginocchiato ai piedi della Vergine, per il suo carattere di ritratto. Noi, avvertendo in tutta la composizione del riquadro centrale e dei laterali un forte leonardismo, pur perdurando ancora echi raffaelleschi, siamo portati a pensare che l'intero settore soprastante del polittico spetti all'artista più aperto verso le novità, al più «*moderno*» dei fratelli.

Lo scomparto centrale presenta molti personaggi: la Vergine — circondata da angeli — col Bimbo, che si volge un po' leziosamente all'inginocchiato donatore, e un grazioso S. Giovannino. E' un po' affastellata questa scena, il che è naturalmente dovuto al fatto che le figure sono troppo numerose per un sì piccolo spazio; ma non

76) A. Venturi, Storia dell'arte italiana, VII, parte IV.

possiamo dire ch'essa sia sgradevole alla vista. Migliori sono comunque le figurazioni laterali, che presentano da un lato S. Caterina e S. Monica, dall'altro S. Chiara e S. Agnese. Anche se non ci strappano i vivissimi accenti di ammirazione ch'ebbe per loro Cleto Porro (77), queste Sante dai volti affilati in una grande spiritualità ci sembrano armoniose e indubbiamente meno stucchevoli delle figure maschili che stanno sotto. .

L'Eterno della lunetta è chiaramente albertinesco, mentre l'Annunciazione sembra più facilmente attribuibile a Martino (78).

Concludendo, anche senza giungere al giudizio negativo del Venturi, dobbiamo però riconoscere che quest'opera, nel complesso, risulta piuttosto fredda e, anche se più ordinata da un punto di vista compositivo, non ha il fascino e la freschezza della pala Berinzaghi; è questo un esempio evidente di quello che andavamo dicendo nel commento al polittico dell'Incoronata, e cioè che non sempre ad una maggiore maturità tecnica corrisponde analoga maturità poetica; specialmente poi nel caso di artisti provinciali, capita sovente che le loro opere più istintive — e quindi eseguite al di fuori di un voluto clima culturale — posseggano una intensità di sentimento, e dunque di poesia, ben maggiore di quella che emana dalla loro produzione più aggiornata e culturalmente sorvegliata, ma assai meno fervida d'invenzione e di istinto.

« ADORAZIONE DEI MAGI » - LODI, S. MARIA DELLA PACE (Tav. 17)

Si tratta di un affresco strappato che nell'800 figurava ancora sulla facciata della chiesetta e che, quando detta facciata fu riordinata, venne trasferito all'interno e precisamente sulla porticella di sinistra, attraverso cui si accede in sagrestia.

Dal momento che la chiesetta fu costruita in seguito ad un miracolo avvenuto il 7 settembre 1523, questo è il sicuro termine post

77) C. Porro, « Albertino de' Toccagni », in Archivio Storico Lodigiano 1885.

78) Non è escluso che le influenze leonardesche, già notate in altre opere di Martino ed evidentissime in questa tela nella parte che sembra spettare a lui, possano esser state mediate attraverso l'opera del Luini e del Boltraffio. - Siamo portati a questa considerazione dalla vicinanza che sussiste tra la Vergine della pala di S. Agnese e la luinesca « Madonna del Roseto », sebbene da quest'ultima opera spiri una ben più sottile poesia, mentre d'altro canto non possiamo dimenticare che il Boltraffio dipinse per il Duomo di Lodi nel 1508 la grande Natività ora a Budapest, che non poté restare senza risonanza nell'ambiente lodigiano e nei Piazza in particolare; nè sarebbero da escludere ulteriori echi provenienti da leonardeschi minori sul tipo di Marco d'Oggiono.

quem per la datazione dell'opera, che tradizionalmente è riportata attorno al 1525. Non c'è ragione di andare contro a questo giudizio, perchè la pregevole opera indica senz'altro un'arte matura.

Anche questo affresco è stato molto ammirato dagli studiosi sin dai tempi del Calvi (79) e del Martani (80).

Per quel che riguarda l'autore, confermiamo senz'altro il giudizio della Romanini, che esclude qui la collaborazione dei fratelli ed assegna tutta la composizione a Martino.

La Ferrari è invece un'assertrice della collaborazione, in quanto nota dei richiami all'arte di Albertino nel re inginocchiato e nella Vergine.

Sebbene l'opera in questione ci sembri perfettamente armoniosa e unitaria, potremmo tutt'al più vedere qualche vago accenno allo stile di Albertino nel volto del re; ma la Madonna, che ripete fedelmente il modulo iconografico della « Vergine delle Rocce », richiama in maniera evidente un artista che molto dovette ammirare l'arte leonardesca, tanto da esserne notevolmente influenzato, e questo fu senza dubbio Martino.

Del resto, la Ferrari anche qui si mostra coerente, in quanto sappiamo che, per questa studiosa, l'artista che subì il fascino del maestro da Vinci fu Albertino, non Martino.

Lo stato di conservazione dell'opera è piuttosto infelice: anche i colori perciò non sono più vividi, ma un po' sbiaditi. Le chiare tinte perfettamente armonizzate aumentano comunque la delicatezza di questo affresco, ove tutti i personaggi convergono senza sforzo verso il centro ideale della composizione: tutto fu dunque ben studiato dall'artista, affinchè l'osservatore potesse ricevere quest'impressione di ordine e di esattezza formale.

Caratteristica è la figura di un giovane re che indossa una corta veste pieghettata d'un luminoso colore verde, assai piacevolmente contrastante con le calze giallastre: stupisce, in verità, per la sua modernità e la sua vivezza. Un altro giovane re che, con rapida mossa, si rivolge alla Vergine, poichè è su un gradino, pone una continuità col re inginocchiato, che certamente contribuisce molto all'euritmia della composizione.

Il porticato che fa da sfondo, sebbene più semplice, richiama un po' quello dell'altra « Adorazione » dell'Ambrosiana, tradizionalmente attribuita allo stesso Martino Piazza.

79) G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori etc.*, Milano 1865.

80) B. Martani, *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*, 1876, pg. 125.

Questo piccolo affresco, infine, ci sembra senz'altro considerevole, non solo per la piacevolezza delle singole figure, ma soprattutto per il rigore dello stile.

Peraltro è necessario a questo punto sottolineare il fatto che nella personalità di Martino, oltre alle ascendenze leonardesche, confluiscano altri motivi che nella pianura padana si andavano in quel momento intrecciando.

Da pochi anni si era avuto a Cremona l'incontro, negli affreschi del Duomo, delle due personalità del cremonese Altobello Meloni e del bresciano Girolamo Romanino. Più legato ad una fonte ferrarese il primo, maggiormente portato il secondo verso effetti di luce venezianeggianti, i due artisti segnarono, subito prima dell'andata a Cremona del Pordenone — definito « pictor modernus » dai fabbricieri di quel Duomo — una non meno significativa ondata di modernità, che dovette senz'altro impressionare i pittori operosi in provincia.

Nè è poi da trascurare l'intricata massa di motivi di diversa estrazione che contraddistingue il cremasco Vincenzo Civerchio, la cui personalità mista di evocazioni foppesche, butinonesche, venete, cremonesi e leonardesche è talmente complessa da creare problemi ancora per gran parte insoluti.

Ora, tutto ciò è sensibilmente riecheggiato da Martino, il quale di volta in volta, nelle sue opere, pone l'accento su qualcuno di questi aspetti della pittura del suo tempo e, nel caso specifico di questa « Adorazione », sembra mettere in contatto soprattutto motivi leonardeschi con altri provenienti dalla sorgente bresciana del Romanino.

« SANTO VESCOVO E VERGINE IN TRONO » LODI, MUSEO CIVICO (Tavv. 18-19)

I due dipinti su tavola sono situati nel Museo di Lodi, e precisamente nella saletta a sinistra del corridoio ove furono posti i tanto discussi affreschi staccati dell'Incoronata.

Sia il Vescovo che la Madonna provengono dalla chiesa di Turano presso Codogno, e non è escluso che si tratti rispettivamente di un'ala e della parte centrale di un trittico oggi smembrato.

Sono opere tarde di Albertino Piazza, essendo state dipinte — come appare nel retro delle tavole — nel 1526. Già il Nicodemi (81) e la Ferrari ricordarono la leggiadra Madonna come opera di Albertino, avanzando l'ipotesi che si trattasse di parte di un trittico o di un polittico.

Il Vescovo raffigurato in uno dei due dipinti, che regge nella sinistra il pastorale mentre con la destra benedice, è S. Mauro o S. Bassiano: il suo volto scavato è intensamente espressivo, il corpo è rigidamente chiuso nelle pesanti vesti liturgiche, formate da un lungo camice bianco e da una dalmatica verde, con sovrastante ricchissima pianeta dorata.

Se ora posiamo lo sguardo sulla Madonna che siede in trono sotto un baldacchino, in veste rossa e manto verde, col Bimbo sulle ginocchia, vi ritroviamo lo spirito caratteristico dell'Albertino migliore: è questa infatti una visione soave, di una pacata dolcezza.

Non ci sembra probabile l'ipotesi avanzata dalla Romanini, che si tratti cioè di un'opera di Martino. Nella Madonna in trono, per la Romanini, ogni linea concorre a creare unità alla scena saldamente equilibrata e perfettamente armonica; tutto questo è senz'altro esatto ma riferibile, secondo il nostro parere, al maggiore dei Toccagni.

In quest'opera l'artista ha felicemente rifiuto tutte le varie influenze, la più evidente delle quali è pur sempre quella peruginese, non senza qualche ricordo del più tardo Bergognone, dandoci qualche cosa di squisitamente delicato e gentile. Da questa tavola emerge il carattere intimamente lombardo di Albertino ed è indicativo della sostanziale sincerità dell'artista il fatto che si possa ritrovare, proprio in un'opera tarda come questa, la sua vena schiettamente provinciale al di là di ogni esperienza.

« PRESEPIO CON ADORAZIONE DEL BAMBINO » - MILANO,
PINACOTECA AMBROSIANA (Tav. 20)

E' questo uno dei dipinti stilisticamente più complessi fra quanti siano usciti dalla bottega dei Piazza.

81) G. Nicodemi, «Di Albertino Toccagni etc.», in *Archivio Storico Lodigiano*, 1914.

L'attribuzione a Martino, inizialmente proposta dal Morelli (82) e raccolta dal Berenson (83), fu poi accettata anche dai successivi studiosi, tanto più che l'opera è contrassegnata dal monogramma MPP, da noi già accettato quale elemento di prova non irrefutabile, ma piuttosto convincente, della paternità di Martino.

Per la verità, se mancasse tale riscontro con il S. Giovanni Battista di Londra, si resterebbe alquanto perplessi nel definire un ambiente preciso e soprattutto una singola personalità d'artista.

Qui ci si trova di fronte, infatti, ad un'opera quanto mai eclettica, in cui convergono motivi di diversa origine. Il S. Giuseppe debolmente aggraziato rivela, sia pure in tono minore, qualche ricordo dello Pseudo Boccaccino; la Vergine mostra invece più decisa adesione a modi romaneschi, nonostante sia costruita con una certa durezza che sempre contraddistingue Martino.

Nella figura del pastore che si appoggia ad un muricciolo in secondo piano, pare di avvertire quel senso di intimità domestica che traspare dall'opera di Lorenzo Lotto, operoso tra il 1513 e il 1526 a Bergamo e nelle valli bergamasche. Il gruppo degli angeli e del piccolo Gesù, che risulta torpido nonostante il tentativo dell'artista di renderlo grazioso, si può riportare alla maniera dello Pseudo Boccaccino.

Rigido e decisamente legnoso il pastore di destra, che tuttavia si riallaccia alle tradizioni di provincia lombarde proprio in questa sua secchezza.

Ricordi bramantineschi pare di avvertire nelle rocce dello sfondo poste al di là del Presepio, rustico edificio che pure rientra in un costume provinciale lombardo. La figurina di un pastore a destra si rifà ancora una volta allo Pseudo Boccaccino, mentre il paese richiama il tipico paesaggio loenardesco, qui però rivissuto con un disegno più incisivo.

Gli angeli in gloria infine denunciano l'adesione a motivi iconografici piuttosto correnti.

I frequenti riferimenti all'ambiente in cui operò Martino Piazza,

82) G. Morelli (I. Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna*, 1886, pg. 423.

83) B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, 1936 pg. 382.

nonchè la presenza del monogramma, ci confortano nell'attribuirgli quest'opera, che dovrebbe essere comunque molto tarda, ossia del 1526-1527 (84).

OPERE PERDUTE

Noteremo ora le opere sicuramente eseguite dai fratelli Piazza, oppure ad essi assegnate dagli studiosi, che sono andate irrimediabilmente perdute, seguendo — poichè è possibile — l'ordine cronologico.

Indi accenneremo a quei dipinti certamente compiuti da Albertino e Martino, oppure ad essi soltanto attribuiti, che sono stati per noi irreperibili. Non è detto che essi siano perduti; semplicemente, noi non siamo riusciti a sapere dove si trovino e, soprattutto, se ancor oggi esistano.

Affresco per il coro della Cattedrale di Lodi

E' perduto il grande affresco dipinto nel 1508 nel coro della Cattedrale di Lodi, che il cronista lodigiano Defendente Lodi ricorda come opera di Martino (85).

Tale indicazione ritorna nel Rio (86), il quale informa che l'affresco fu distrutto nel 1825 « per dar luogo a un ignobile scarabocchio ».

84) Il Berenson, nel suo libro più volte citato edito a Milano nel 1936, accenna ad una « Pietà con Sante Caterina e Agata », riferendola allo stile di Albertino Piazza. L'opera, che nel 1936 si trovava nella collezione Visconti Venosta di Roma, non ha cambiato oggi nè sede nè attribuzione.

Dell'« Angelo » della Nassauischer Kunstverein di Wiesbaden non possiamo dire nulla, in quanto non abbiamo avuto alcun cenno di risposta alle nostre insistenti richieste di notizie intorno a quest'opera, che dal Berenson fu attribuita a Martino Piazza.

L'Enciclopedia della pittura italiana di Galetti Camesasca (1950) elenca, tra le opere di Albertino Piazza, una « Sacra Famiglia » del Museo di Castelvecchio a Verona. - Dagli inventari e dai cataloghi del Museo non risulta sotto il nome di Albertino nessun quadro di questo soggetto, nè del resto altri studiosi fanno cenno di un simile dipinto da ascrivere al pittore lodigiano. D'altronde, tra i numerosi quadri di tale soggetto esistenti presso la Pinacoteca veronese, non ci è stato dato di poterne ritrovare alcuno che possedesse caratteristiche di stile prossime a quelle dei Piazza.

Il solo Thieme - Becker cita anche una « Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista » del Museo di Budapest, che attribuisce a Martino, e una « Madonna col Bambino e S. Giovanni » di Minneapolis, assegnata ad Albertino. - Di queste due opere — e della seconda non si ha alcuna precisazione circa il Museo o la raccolta che la conserva — non siamo riusciti ad avere alcuna notizia ulteriore.

85) D. Lodi, Storia delle chiese ed oratori etc., manoscritto.

86) A.F. Rio, Leonardo da Vinci e la sua scuola, 1856 pg. 168.

Il Rio aggiunge che l'importanza di detto affresco era « piuttosto relativa alla grandezza e all'età sua che alla sua perfezione ».

Essendo anteriore di qualche anno alle opere maggiori dei Piazza, sarebbe stato certamente prezioso per noi possedere ancora tale opera.

Affreschi per l'Incoronata di Lodi

Non volendo prescindere dal documento del 1514 riportato dal Cernusco, riguardante i trattati stipulati tra i deputati dell'Incoronata ed i Toccagni per la « pittura della chiesa », nè d'altra parte potendo ritenere in alcun modo che gli affreschi ora al Museo di Lodi, scoperti all'Incoronata nel 1914, possano far parte di detto lavoro, dobbiamo ritenere perduta questa cospicua opera che, d'altronde, può essere dispersa e venire alla luce da un momento all'altro, oppure, semplicemente, può non esser stata compiuta affatto dai fratelli.

«Dodici Vescovi» per il coro del vecchio Duomo di Savona

Nel 1517, come risulta da un documento pubblicato dall'Alizeri (87), Albertino lavorò a Savona, dove eseguì le figure di dodici vescovi per il coro del vecchio Duomo.

Alcuni studiosi, come ad esempio il Rotondi (88), affermano che si trattava di affreschi; altri, come il Caffi (89), parlano di tempere su tela. Siccome ai tempi del Caffi esistevano ancora, nella sagrestia del Duomo di Savona, due di queste tele, riteniamo più probabile che si trattasse davvero di quadri, anche perchè il Caffi ce ne dà persino le misure (m. 1,50 × 1). Ciascun quadro « comprendeva due figure di vescovi portanti nel pastorale lo stemma della città ». Oggi non resta più traccia di tali opere.

«Madonna» per il nuovo Monte di Pietà di Lodi

Il documento del 1522, contenuto nei Libri dell'Incoronata, ci fa sapere con sicurezza che Martino compì un'opera senza la collaborazione del fratello maggiore. Evidentemente, se oggi fossimo in possesso di questa Madonna, dipinta sulla porta del nuovo Monte di Pietà di Lodi per L. 2 e sold. 9, avremmo degli elementi di primaria importanza per lo studio dello stile di Martino. Purtroppo invece, anche di quest'opera non resta più traccia.

87) F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, III, Genova 1876, pg. 223.

88) P. Rotondi, « Contributo ad Albertino Piazza » in *Arte Lombarda*, 1960.

89) M. Caffi, « Degli artisti lodigiani », in F. De Angeli - A. Timolati, *Monografia storico-artistica di Lodi*, 1877.

« Gesù e Apostoli » per la chiesa di San Tommaso in Lodi

E' andata perduta, pare durante alcuni lavori di ricostruzione operati nel Seminario Vescovile — ove era stata trasferita dalla primitiva sede — la predella con Gesù e Apostoli a mezza figura, secondo la Ferrari di stile albertinesco, del trittico composto per la chiesa di S. Tommaso in Lodi. Tale predella, ai tempi in cui scriveva la sunnominata studiosa, ancora si poteva vedere.

Parte di ancona per la Cattedrale di Lodi

Possiamo considerare perduti l'imprimitura e il disegno della « parte de mezo dove va la Madonna con la Magdalena e Santa Lutia » dell'ancona iniziata da Albertino, prima di morire, per la scuola di S. Lucia e S. Bovo. La parte compiuta da Albertino fu infatti completamente rifatta dal nipote Callisto, chiamato insieme coi fratelli Cesare e Scipione dagli scolari di S. Bovo a sostituire lo zio, come risulta dal documento rogato dal notaio Francesco de Nova il 20 agosto 1529.

OPERE DISPERSE

Trittico già Crespi

E' andata purtroppo dispersa un'opera di notevole interesse, che appartenne alla collezione Crespi e che fu venduta a Parigi nel 1914 (90). Si ignorano le successive vicende del dipinto, riprodotto in due pubblicazioni da Adolfo Venturi (91 e 92) e raffigurante nella parte centrale S. Nicola da Bari in trono, a sinistra S. Giovanni Battista con un santo Vescovo, a destra S. Chiara con l'arcangelo Raffaele e Tobiolo, il tutto racchiuso da una delle consuete ricche ed eleganti ancone lignee, tipiche dei nostri pittori.

E' tanto più deplorabile la dispersione del dipinto, in quanto esso si pone come una delle più significative opere di collaborazione di Albertino e Martino Piazza. Questa nostra opinione dissente da quella di chi ne scrisse in precedenza, in quanto sia la Ferrari che il Venturi e il Nicodemi l'assegnarono per intero ad Albertino.

Ma vi sono differenze stilistiche considerevoli tra le varie parti del dipinto, onde sarà necessario analizzarle partitamente, per giungere ad una più convincente conclusione.

90) La Chronique de Arts, Paris 1914, pg. 191.

91) A. Venturi, La Galleria Crespi in Milano, 1900, pg. 277.

92) A. Venturi, Storia dell'arte italiana, VII, parte IV, 1915 pg. 928.

S. Nicola da Bari ricorda nella sua posizione frontale certi schemi cari al Bergognone; nel volto ritornano quelle tipiche guance scavate che abbiamo notato in tanti Santi di Albertino e che contraddistinguono pure la figura del santo Vescovo non meglio identificabile dello scomparto di sinistra.

Il sapore decisamente bergognonesco (del bergognonismo caratteristico di Albertino) può costituire un elemento indicativo per la datazione dell'opera: infatti, sin da questi primi elementi che subito saltano all'occhio, possiamo avanzare l'opinione che l'opera appartenga alla prima fase della produzione a noi nota di questi pittori e, per talune evidenti coincidenze con le opere che citeremo, ne fisseremo la composizione verso il 1513.

L'ipotesi non è affatto contraddetta dai caratteri delle altre figure, quelle che assegnamo senz'altro a Martino, in quanto esse riflettono quel gusto decisamente leonardesco, che compare nei dipinti da lui eseguiti appunto in quel tempo. Sia S. Chiara con l'arcangelo Raffaele e Tobio (e cioè tutto lo scomparto di destra) che la singola figura del Battista nel pannello di sinistra (eloquentissima testimonianza dei moduli stilistici del più giovane dei due fratelli, ricorrenti anche nel S. Giovanni braydense del 1510 circa), rivelano una assimilazione dei motivi comuni a tutta la cultura lombarda e più propriamente milanese di quel tempo; tanto è vero che vi si notano considerevoli somiglianze con opere di Marco d'Oggiono, quali ad esempio lo scomparto centrale con la Madonna, il Bambino e Angeli del polittico riprodotto da Adolfo Venturi in « La Galleria Crespi in Milano » del 1900 (pag. 262) e i « Tre Arcangeli » di Brera, opera più volte riprodotta dallo stesso Venturi nelle sue pubblicazioni.

Abbiamo già osservato che il momento più decisamente leonardesco di Martino cade tra il 1512 e il 1515.

Parimenti, tornando alle parti eseguite da Albertino, esse coincidono particolarmente col S. Mauro del polittico Berinzaghi (1513).

Su questa base, l'epoca di composizione del trittico già Crespi dovrà dunque porsi al 1513 circa.

« Madonna » già in Sant'Ambrogio a Milano

Il Berenson, nel suo volume del 1936, attribuì ai fratelli Piazza una « Madonna » della prima cappella a destra nella Basilica di Sant'Ambrogio in Milano. Per la precisione, quest'opera si trovava sulla parete sinistra di detta cappella.

Nel luogo così chiaramente descritto dal Berenson, oggi non c'è più alcuna Madonna: quella che si trova sulla parete centrale della stessa cappella è attribuita a Gaudenzio Ferrari e le nostre

indagini hanno appurato che non si tratta dell'opera che fu attribuita ai Piazza, a parte il fatto che il luogo non coincide.

In Sant'Ambrogio non sanno nulla di questa «Madonna» e quindi dell'opera attribuita ai Piazza si è perduta qualsiasi traccia.
«Deposizione» già in S. Maria della Passione a Milano

Una segnalazione del Berenson accenna ad una «Deposizione» — secondo lui di Martino Piazza — che doveva trovarsi dietro l'altare maggiore della chiesa di S. Maria della Passione a Milano.

Quest'opera è evidentemente andata dispersa, in quanto nella chiesa non c'è più traccia di una «Deposizione» dietro l'altare, se non di quella su cammeo di Giulio Cesare Procaccini.

Purtroppo siamo nell'impossibilità di dire qualche cosa sui caratteri di questo dipinto, visto che non sappiamo neppure se esso esista ancora in qualche luogo, mentre d'altra parte lo stesso Berenson lo nominò soltanto.

«Madonna con Santi fanciulli» già nella Collezione Ledere di Vienna

Lo stesso Berenson accennò anche a una «Madonna con Santi fanciulli», in cui gli parve di vedere la mano dei Piazza. Questa Madonna doveva trovarsi nella collezione Ledere di Vienna.

Abbiamo scritto a Vienna per sapere qualche cosa, ma non ci è stata inviata risposta.

Pare, del resto, che la citata collezione oggi sia dispersa.

«Adorazione dei pastori» già nella raccolta Frizzoni-Salis di Bergamo

Ad Albertino la Ferrari attribuì una «Adorazione dei pastori», cui fece soltanto un breve accenno. Detta «Adorazione» apparteneva alla raccolta Frizzoni-Salis di Bergamo che, come pare, oggi è andata dispersa.

«Due Santi», già proprietà Cavezzali di Lodi

Dal Caffi abbiamo notizia, peraltro molto vaga, di due Santi che un tempo appartennero a un Cavezzali di Lodi. Sarebbe molto interessante possedere quest'opera, in quanto le due figure di Santi si credevano, ai tempi del Caffi, i laterali dello smembrato trittico per la chiesa di S. Tommaso in Lodi, di cui — com'è noto — resta la parte centrale.

Le due tavole non sono oggi più reperibili.

«Madonna con Angelo e S. Giovannino» già presso Mr. Thomas Loyd-Wantage

La «Madonna con Angelo e S. Giovannino» che, ai tempi in cui il Berenson si interessò dei Piazza, doveva trovarsi a Wantage presso Mr. Thomas Loyd, abbiamo potuto appurare che non fa più parte

di questa collezione, e nessuno ci ha dato notizia delle successive vicende del dipinto.

« *Madonna* » già di proprietà Brunati

Ad Albertino Piazza era attribuita la « *Madonna* » figurante nella Mostra d'antica pittura lombarda, tenuta a Milano al Circolo d'arte e d'alta cultura nel 1923.

L'opera, allora di proprietà Brunati, era « intonata di tinte calde su un fresco paese » (93) e dichiarava la stessa mano dell'autore del gonfalone.

Accennarono a questa « *Madonna* » il Salmi e il D'Ancona (94); si ignora l'attuale dislocazione del dipinto.

« *Adorazione* » già di proprietà Sessa Fumagalli

Nella mostra del 1923 cui si è accennato, figurò pure una « *Adorazione* » sotto il nome di Martino Piazza.

Il D'Ancona però sottolineava che in verità questa « *Adorazione* » era di Albertino, anche se nella mostra venne assegnata al fratello.

Si trattava di un'opera compiuta nel 1520, appartenente ad una signora Sessa Fumagalli.

Il Salmi la pose a confronto con l'altrettanto piacevole « *Adorazione* » dell'Ambrosiana; il D'Ancona accennò alla grazia, alla tenerezza, alla pace squisita emanante dal dipinto, caratteri tutti dell'arte di Albertino.

La collezione Sessa Fumagalli è, come sembra, andata dispersa. « *Battesimo di Cristo* », « *Madonna con San Giovannino* », « *Cristo con Apostoli* », già nella Pinacoteca Borromeo di Milano

Possiamo considerare disperse anche tre opere che, nel Catalogo del Berenson, figurano attribuite ai Piazza, e precisamente: un « *Battesimo di Cristo* », una « *Madonna con San Giovannino* » e un « *Cristo con Apostoli* ».

Dette opere si trovavano nella Pinacoteca Borromeo, assieme alla « *Madonna che allatta il Bambino* ». Purtroppo però, soltanto quest'ultima opera è ancora in possesso dei Borromeo, mentre le altre tre non figurano in nessuno dei loro cataloghi e, d'altra parte, non risulta affatto agli ex-proprietari che dette opere siano state mai vendute oppure distrutte in qualche incendio.

Potremmo supporre che l'opera raffigurante il « *Cristo con Apostoli* » fosse la predella di cui già parlava il Rio (95).

93) M. Salmi, « Una mostra d'antica pittura lombarda », in *l'Arte*, 1923, pg. 159.

94) P. D'Ancona, « Antichi pittori lombardi » in *Dedalo* 1923-1924, pg. 374.

95) A.F. Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, Milano 1856.

« *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano* », già proprietà Martani di Lodi, poi emigrata all'estero

Una « *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano* » citata sia dal Nicodemi che dalla Ferrari, appartenne sicuramente alla Collezione Brognoli di Brescia, per poi passare a quella Martani di Lodi. In seguito il dipinto — una tempera su tela —, passò all'estero e se ne perdettero le tracce.

Secondo i sunnominati studiosi che se ne occuparono, l'opera era tutta di Albertino e rivelava i caratteri peculiari della sua arte.

« *Madonna* » da cui sarebbe stata copiata la « *Madonna col Bambino* » di proprietà Bonomi di Milano

Soltanto per completare la rassegna facciamo cenno di una ipotetica « *Madonna* » da cui il Rotondi (96) immaginò che venisse copiata la « *Madonna col Bambino* » di proprietà Bonomi (olio su tavola cm. 40 × 53), figurante nel Catalogo del 1956 della Mostra di Gaudenzio Ferrari.

Siccome la « *Madonna* » di proprietà Bonomi, di autore ignoto ma presumibilmente uscita da ambiente lombardo-piemontese, sembrò al Rotondi avere caratteri abbastanza simili a quelli da lui riscontrati nella pala di Savona (la cui attribuzione ad Albertino Piazza risulta — a nostro avviso — arbitraria), lo studioso fu portato a pensare che l'originale di questa tavola potesse essere dello stesso Albertino.

* * *

CATALOGO DELLE OPERE OGGI ESISTENTI IN CUI E' PIU' EVIDENTE LA MANO DI ALBERTINO

- 1509 — Tavoletta Trivulzio - Lodi, Incoronata.
- 1512 — « *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano* » - Cavenago d'Adda, Parrocchiale.
- 1513 — Polittico Berinzaghi - Lodi, Incoronata
- 1514 circa — « *San Bassiano* » - Lodi, Arcivescovado.
- 1514 circa — « *San Sebastiano* » - Lodi, Arcivescovado.
- 1513-1515 — « *Annunciazione* » - Milano, Collezione Crespi.
- 1519 — Gonfalone - Lodi, Incoronata.
- 1520 — Polittico - Lodi, S. Agnese.
- 1526 — « *Santo Vescovo* » - Lodi, Museo Civico.
- 1526 — « *Madonna col Bambino in trono* » - Lodi, Museo Civico.

96) P. Rotondi, op. cit.

CATALOGO DELLE OPERE OGGI ESISTENTI IN CUI
E' PIU' EVIDENTE LA MANO DI MARTINO

- 1510 circa — « San Giovanni Battista » - Milano, Brera.
1512-1515 — « Nozze mistiche di Santa Caterina » - Bergamo, Accademia Carrara
1515 circa — « San Giovanni Battista » - Londra, National Gallery.
1515-1519 — Politico - Castiglione d'Adda, Incoronata.
1515-1520 — « Madonna che allatta il Figlio » - Milano, proprietà Borromeo.
1519 circa — Trittico - Lodi, Duomo.
1525 circa — « Adorazione dei Magi » - Lodi, S. Maria della Pace.
1526-1527 — « Presepio con Adorazione del Bambino » - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

* * *

Abbiamo ormai detto tutto quel che ci è stato possibile su Albertino e Martino e, a dire il vero, non prevedevamo di poter raccogliere un insieme di risultati così concreti e positivi.

Se, ora che questo studio è quasi giunto al suo termine, torniamo a rileggere le prime pagine, scritte quando ancora tutto era così sfuggente, non possiamo non trovare esatto quanto affermammo all'inizio dell'esame delle opere: « Se i documenti troppo poco ci aiutano e la tradizione critica, pur con qualche bagliore, sostanzialmente ci lascia in grande incertezza, l'unica cosa che possiamo fare è avvicinarci con spirito sereno alla produzione dei pittori; soltanto così le nebbie potranno attenuarsi perchè l'opera, che è stata a lungo vagheggiata con occhio commosso e trepido dall'artista, può dire tante cose a chi ansiosamente la interroga ».

Noi confidiamo che le nostre speranze non siano state mal riposte. Una cosa, infatti, è certa: non osavamo illuderci, all'inizio, di giungere ad operare una netta distinzione fra le due personalità dei fratelli lodigiani e di poter redigere un catalogo per ciascuno dei due artisti, dando così un autore a tutte quelle opere cui, prima d'ora, troppo spesso si attaccava, tutt'al più, l'etichetta di « Piazza ». Il candido Albertino e il suo fedelissimo collaboratore ci sembrano ormai perfettamente familiari.

Una cosa però vorremmo precisare: già dicemmo che non eravamo del tutto d'accordo sul metodo adottato da alcuni studiosi, come ad esempio dalla Ferrari e dalla Romanini, nello studio dei nostri artisti. Le nominate studiose, che sono i poli attorno a cui si è concentrata la critica sui lodigiani, partirono dall'analisi del gon-

falone dell'Incoronata — l'unica opera certa — e ricercarono nelle altre opere gli stessi caratteri rinvenuti nel gonfalone, per poter la Ferrari stabilire la produzione pittorica di Albertino (dato che secondo lei il gonfalone presentava solo la mano del fratello maggiore), la Romanini invece per poter fare le parti tra i due fratelli (visto che per questa studiosa il gonfalone è di collaborazione).

Anche se noi, infine, siamo giunti, per quel che riguarda la definizione dei due differenti stili, a conclusioni abbastanza analoghe a quelle della Romanini, abbiamo seguito un metodo differente.

Non è stato infatti il gonfalone a indicarci il forte leonardismo e raffaellismo di Martino, nè dall'analisi di quell'opera abbiamo tratto elementi determinanti per stabilire il carattere schiettamente lombardo di Albertino, nonostante le molteplici influenze subite. Il gonfalone non ha avuto per noi un'importanza preponderante in quanto, una volta raccolte tutte le fotografie delle opere attribuite ai fratelli, abbiamo fissato dalla visione dell'intero blocco della produzione pittorica i due stili diversi, tralasciando — per analizzarli in seguito — quei dipinti che presentavano caratteri diversi o, in qualche caso, opposti a quelli delle numerose opere affini tra loro.

E' stata proprio la lunga consuetudine con la complessiva produzione a chiarirci piano piano lo svolgimento dell'arte di Martino (da un inizio provinciale a un rinnovamento leonardo-raffaellesco, fino al ritorno nelle opere più tarde alla vicina e più congeniale arte bresciana) e di Albertino (dalla trascrizione in termini un po' estenuati dello stile del Bergognone, al successivo ammorbidimento della sua sensibilità, operato dal sentore dell'ancor più trepido mondo peruginesco).

Albertino e Martino Piazza, dunque, ci sembrano assumere una loro precisa posizione nella vasta congerie degli artisti della provincia lombarda del primo Cinquecento: una posizione appartata, ma non ignara dei grandi eventi della pittura a loro contemporanea; una posizione forse più eclettica che manieristica, ma d'un eclettismo circoscritto ad alcune ben delineate fonti. Con loro si assiste al progressivo tramonto degli ideali tardo-quattrocenteschi e al progressivo avvento d'un gusto più maturo e — per quell'epoca e per quei luoghi — più moderno.

Ma la provincia lombarda, nei primi decenni del XVI secolo, ebbe non piccoli meriti; tra coloro che contribuirono a precisare il tono dell'arte lombarda del tempo, sono anche i fratelli Tocagni. E questo ci pare, per i nostri pittori, il massimo titolo d'onore.

Parte III - APPENDICE

NOTA SULLE CORNICI

Alcune fra le maggiori opere dei Piazza appaiono particolarmente interessanti anche per le imponenti ancone lignee entro cui sono collocati i singoli scomparti.

Fin dal '300 e dalla prima metà del '400, i documenti ci informano che quasi tutti i pittori sapevano almeno intagliare una cornice a forma di ancona. A quei tempi, però, in Lombardia erano assai rari i polittici in pittura, dal momento che i committenti preferivano le pale, le ancone, i polittici in marmo, in terracotta e in legno, forse anche per la più certa durata di questi materiali, oltre che per una ragione di gusto. In seguito, si continuò a conferire alle cornici un'importanza quanto mai notevole, poichè sia l'opera del pittore che quella dell'intagliatore traevano origine da uno stesso costume artigianale.

Al tempo in cui lavorarono i Piazza, somma importanza aveva ormai assunto la pittura, mentre l'ornamentazione e l'intaglio porgevano semplicemente la mano per completare ed impreziosire degnamente i monumenti d'arte pittorica. Certamente però, se osserviamo il preziosissimo lavoro di cesello di queste cornici, ci rendiamo conto che — sia pure essendo passate a un rango minore — esse dovettero conservare per l'artista un'importanza notevole; e questo non a torto in quanto la bellezza, per cui queste ancone ancor oggi si impongono alla nostra ammirazione, è dovuta in non minima parte a questi mirabili complementi delle pitture.

Anche se non possediamo prove sicure atte a confermarci nella nostra certezza, noi non pensiamo assolutamente che altri possano essere intervenuti per questi lavori. A quei tempi, tutto ciò che si faceva in campo artistico usciva dalle botteghe, era cioè il risultato di una attività collettiva. Nei lavori di intaglio le botteghe erano anche polivalenti, capaci cioè sia di produrre legni intagliati, dipingerli, dorarli ed anche intarsiarli, sia di eseguire opere di pittura vera

e propria. Se dunque dei semplici intagliatori erano in grado di completare i loro intagli con vere e proprie pitture, non è certamente più difficile credere che degli artisti come i Piazza fossero in grado di curare anche la decorazione più adatta per i loro dipinti. A quei tempi, com'è noto, facilmente arti minori e arti maggiori si venivano vicendevolmente incontro: non dobbiamo dimenticare che persino gli autori di importanti opere pittoriche non disdegnavano di dedicarsi anche ad umili lavori, come ad esempio risulta dai documenti riguardanti proprio i Piazza.

D'altronde, anche la stretta connessione architettonica e compositiva dei pannelli dipinti con l'insieme delle cornici viene a confermare la supposizione che gli autori dei dipinti entrassero in maniera copiosa nell'elaborazione dell'ancona lignea quando non avvenisse, addirittura ch'essa fosse concepita ed eseguita nella bottega stessa dei pittori. Dunque, dal momento che non esistono documenti precisi che comprovino mediante effettuati pagamenti l'opera di un falegname, è più che probabile non solo che i pittori abbiano eseguito il disegno delle ancone, ma che ne abbiano curato, più o meno direttamente e personalmente, anche l'esecuzione stessa.

Per di più i polittici di Albertino e Martino, che rivelano fra loro una singolare affinità di motivi e di fattura, hanno dei caratteri che perfettamente li fanno rientrare nel clima delle esperienze plastico-architettoniche lombarde del primo '500, accentuandosi peraltro — per l'ovvio motivo del ritardo con cui una certa cultura penetrava in provincia — i ricorsi ai moduli tardo-quattrocenteschi. Di questi ultimi è indiscutibile testimonianza quella fastosa ricchezza che compare in ciascuna delle ancone, riacciandosi senza dubbio ad una memoria del decorativismo che contraddistinse l'arte tardo-gotica.

Il gusto espresso in questi polittici dei Piazza è pur sempre ancora lo stesso che possiamo riconoscere in quell'autentico capolavoro che è la pala di Treviglio; mentre però i modelli di quest'opera capitale dell'arte lombarda sono evidentemente l'Amadeo e i Mantegazza, con le candelabre a rilievo con un plasticismo esclusivamente ridotto a significati ornamentali, con un'architettura di insieme piuttosto complessa, così da richiamare — per l'evidente pittoricismo — a monumenti architettonici sul tipo della Cappella Colleoni di Bergamo, nelle ancone di Albertino e Martino la distribuzione dei singoli elementi appare alquanto più calma e pausata: segno evidente questo che un certo influsso dell'arte dell'Italia centrale incominciava a farsi avvertire dai nostri artisti. La ricerca di una maggiore chiarezza architettonica e compositiva sta a dimostrare l'evoluzione delle forme lombarde verso una visione di più spiccato accento rinascimentale, come si conveniva, anche in provincia, dopo l'avvento dei Grandi del '500.

Detta evoluzione va comunque contenuta soltanto nei motivi di decorazione (ossia nei fregi delle lesene e dei cornicioni), in quanto l'architettura d'insieme è pur sempre ispirata ai principi cari alle tradizioni lombarde: quelle cioè che trasformarono l'ancona di S. Zeno del Mantegna in un insieme più suddiviso e spezzettato, essendosi ormai sostituita ad un'idea prospettica unitaria una più insistente ricerca di particolari decorativi. Tutte le ancone dei Piazza infatti sono divise in più scomparti, nè gli elementi plastici di decorazione sono illusoriamente ripresi dalla pittura; ciò segna una differenziazione non soltanto dal glorioso esempio mantegnesco, ma anche dal polittico di S. Martino a Treviglio e da numerose altre opere lombarde del tempo, tra cui il trittico di anonimo bramantinesco della parrocchiale di Castelleone.

In quanto ai polittici foppeschi (ad esempio quelli di Savona), essi presentano delle analogie solo parziali con quelli dei nostri pittori: in questi ultimi mancano sempre quelle colonne a tortiglione che invece ritroviamo non soltanto nelle incorniciature dei dipinti eseguiti dal caposcuola bresciano, ma anche in altre ancone, diffuse in quei tempi nei centri maggiori e minori, di cui si può avere un esempio in quella di S. Giovanni a Quarona.

A proposito dei nostri pittori e soprattutto ricordando la fedeltà allo spirito bergognonesco riscontrata in Albertino Piazza, sarà opportuno cercare qualche parallelo anche nei polittici di Ambrogio da Fossano, il disegno architettonico dei quali fu, come riferisce il Malaguzzi Valeri (97), con tutta probabilità eseguito dallo stesso Bergognone (e tale atteggiamento potè essere ereditato senz'altro dal suo ammiratore lodigiano). Effettivamente, se già abbiamo notato delle analogie tra gli elementi decorativi delle ancone dei Piazza e quelli di opere d'altri pittori che li precedettero, le più scoperte somiglianze ci sembrano riscontrabili proprio nelle incorniciature delle pale di Ambrogio da Fossano e, in particolare, nel polittico con la « Discesa dello Spirito Santo » in S. Spirito a Bergamo.

Per quello che si riferisce invece all'impostazione architettonica dell'insieme, le affinità maggiori si hanno coi citati polittico di Quarona e trittico di Castelleone, nonchè con un'altra ancona esistente nella Confraternita di Moltrasio. E d'altronde, anche qui, i fregi stessi non presentano particolari differenze, dato che un determinato gusto si era ormai andato uniformemente diffondendo in tutta la Lombardia. Ma, conoscendosi l'ascendente del Bergognone sui nostri pittori che — tra l'altro — avevano costantemente sott'oc-

97) F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, III, Milano 1917, pg. 229 e 267.

chio i suoi capolavori e per i quali egli doveva certamente costituire un ideale maestro, abbiamo voluto sottolineare il fatto che proprio da lui i Piazza dovettero direttamente desumere taluni motivi di decorazione, pur adeguandoli di volta in volta alle mutate esigenze del gusto cinquecentesco.

OPERE GIA' ATTRIBUITE AI PIAZZA,
CHE NON PAIONO AD ESSI RIFERIBILI

QUATTRO AFFRESCHI DEL MUSEO DI LODI (Tav. 8)

Questi quattro affreschi, che nel 1915 furono riportati su tela con qualche guasto e trasportati al Museo di Lodi per iniziativa della locale Congregazione di Carità, vennero alla luce nel luglio del 1914, quando cioè nella chiesa dell'Incoronata vennero staccate per una ripulitura alcune tavole di Callisto e di Scipione Piazza.

Siccome era noto il documento che allogava ai Toccagni la « pittura della chiesa », e nessuno sapeva se l'ordine fosse stato eseguito, venne naturale pensare che gli affreschi rinvenuti facessero parte del lavoro richiesto nel 1514. Furono infatti di questo parere tutti gli studiosi dal Nicodemi alla Ferrari, i quali — sia pure con qualche incertezza — fecero rientrare gli affreschi nella produzione dei Piazza.

Soltanto oggi si sta rivedendo questo giudizio, alla luce di un più accurato esame dei valori stilistici; come si è già ricordato, la Romanini per esempio, che è all'avanguardia della critica sull'opera dei due artisti lodigiani, non è disposta ad assegnare queste opere ad Albertino e a Martino.

Anche se finora l'attribuzione ai Toccagni è stata piuttosto pacifica, tuttavia si è sempre molto discusso sulla preminenza dell'uno o dell'altro dei fratelli in questi affreschi, sembrando ad esempio al Nicodemi di vedervi soprattutto la mano di Martino, mentre la Ferrari assegnò la maggior parte delle figure allo stile di Albertino.

I quattro affreschi, di non grande formato, sono sistemati nel primo corridoio del Museo di Lodi, sulla parete sinistra, nell'ordine che segue: la tentazione di S. Antonio, la predica del Santo in Alessandria, i Santi Antonio e Paolo nutriti dall'avvoltoio, la morte di S. Paolo (98).

Le scene sono ambientate in vasti paesaggi, ed è questa la prima

98) Gli episodi sono interpretati secondo le leggende raccolte da Jacopo da Varagine.

cosa che colpisce chi è esercitato alla lettura di dipinti dei Piazza. Queste colline ben più concrete delle solite ondulazioni verd'azzurre che siamo abituati a vedere, questi fiumi scorrenti lontano, questi alberi che con le loro fronde invadono con forza i quadri, lasciano veramente perplessi. Mai si è visto qualche cosa di simile nelle opere di Albertino; e Martino, anche se si mostra più abile del fratello nell'ambientazione dei suoi quadri, non è mai arrivato a svolgere dei motivi paesistici con sì grande ricchezza.

Nel S. Giovanni di Londra, in verità, abbiamo notato l'importanza data da Martino allo sfondo, sotto l'evidente influsso leonardesco: è proprio per questa ragione che non ci sentiamo di negare la paternità di Martino in questi affreschi basandoci solo su questa prova, e vogliamo individuare altri aspetti che più sicuramente possono confermare la nostra esclusione delle storie di S. Antonio dal catalogo delle opere certe dei Toccagni.

Noi infatti, sin da quando abbiamo veduto gli affreschi, ci siamo convinti che Albertino e Martino non ne sono gli autori. Albertino anzi, converrà non nominarlo neppure più perchè nulla, proprio nulla qui è riferibile al suo delicato sentimento, se pensiamo per di più che gli affreschi sarebbero stati compiuti subito dopo quella che ci pare la sua opera più fine, ossia il politico Berinzaghi. Quanto a Martino, anche se per un momento cerchiamo di convincerci che le opere in questione possano essere uscite dal suo pennello, dobbiamo subito dopo abbandonare quella che già in partenza era una convinzione vacillante: una troppo rozza tecnica contraddistingue infatti gli affreschi cosa questa che ci pare evidentissima in ogni angolo della composizione.

Quello poi che soprattutto ci pone nella convinzione che questi affreschi siano stati compiuti da artisti ben più deboli dei nostri lodigiani, è il modo come sono dipinti le mani e i piedi nudi dei personaggi, specie nel terzo riquadro, dove anche le braccia di S. Antonio sono dipinte con grande approssimazione.

Se ciò non bastasse, un'invenzione come quella dei diavoli nudi non ci sembra assolutamente riportabile alla mentalità dei Toccagni.

Le opere sono state per noi dipinte senz'altro da aiuti dei fratelli, che possiamo riallacciare a correnti bresciano-venete.

Le evidenti somiglianze fisionomiche, peraltro puramente esteriori, con i protagonisti di opere dei Piazza — come ad esempio nel S. Paolo morente, che richiama la figura di S. Antonio Abate del politico Berinzaghi — sono così facilmente spiegabili con un influsso diretto delle opere dei Toccagni, che dovettero essere uno dei principali modelli per i rudi, ignoti autori degli affreschi.

« L'ETERNO E ANGELI » - PINACOTECA DI TORINO

Al Berenson (99) si deve l'attribuzione ad Albertino Piazza di una lunetta conservata nella Galleria Sabauda di Torino (n. 143 di cat.), ed è innegabile che in questo caso le somiglianze esteriori con alcuni angeli dipinti dal pittore lodigiano siano abbastanza appariscenti.

Peraltro bisogna notare come dette analogie restino molto in superficie, mancando qui quel senso di morbida plasticità che le opere di Albertino abitualmente rivelano.

L'apparente ricerca di sintesi nasconde probabilmente una minore padronanza del disegno: le nuvole mancano di leggerezza e danno l'impressione di essere ritagliate nel cartone, le espressioni degli angeli diventano quasi grottesche, le loro ali sono ripetute in un modulo inerte, pesante e vuoto insieme.

Pensare questa lunetta opera di bottega, in cui la mano di Albertino non sia affatto entrata, ci pare l'ipotesi più probabile.

TAVOLETTA DEL MUSEO DI LODI

La tavoletta con l'Eterno, Davide ed Elia — parte centrale di una predella — è una modesta opera di bottega che ripete, in termini piuttosto rozzi, la cultura pittorica corrente in Lodi nei primi del '500.

La ascrizione a « Scuola dei Piazza » va accolta in tutta la sua genericità, e meglio sarebbe forse mutarla in quella di « Imitatore dei Piazza ».

« PIETA' E SANTI », POLITTICO CON PREDELLA GIÀ IN S. AFRA A BRESCIA

Bernard Berenson assegnò ai fratelli Piazza la « Deposizione » già in S. Afra a Brescia. Ma sin dal 1904 il Catalogo dell'Esposizione Bresciana d'Arte Sacra (pg. 23) attribuiva l'opera al Civerchio, e tale attribuzione veniva ribadita nel '39 e nel '46 da Antonio Morassi. L'ascrizione del Morassi fu poi contraddetta dal Panazza (100), che vide nel dipinto la mano di Paolo da Caylina il Giovane.

Per l'autorità stessa dei due studiosi e per i caratteri della « Deposizione » — assai più prossimi al mondo naturalistico bresciano

99) B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

100) G. Panazza, « S. Afra » in *Brescia città d'arte*, Milano 1958, pgg. 32-36.

defluito dal Foppa, piuttosto che alla lirica visione bergognonesca o al generico idealismo dei Leonardeschi — riteniamo siano senz'altro da accogliere e discutere tali attribuzioni, escludendosi i pittori lodigiani.

« S. GIROLAMO » - PINACOTECA TOSIO - MARTINENGO
DI BRESCIA

Accenniamo a questo piccolo dipinto, riferibile ai modi di Giovanni Agostino da Lodi, unicamente perchè il Rotondi (101) lo ritiene una copia eseguita da Albertino Piazza dall'originale conservato nella Pinacoteca Civica di Cremona, comunemente ascritto proprio allo Pseudo Boccaccino.

Manca, a nostro avviso, qualsiasi base per vedervi la mano di Albertino, all'infuori di quei dati che sono comuni a tutta la pittura lombarda del tempo, come una certa secchezza del tratto e la rigidità del panneggio. Ma la dolcezza un po' estenuata di Albertino, il suo bergognonismo venato di riflessi perugineschi sono qui completamente assenti.

Piuttosto, non ci pare improbabile che le due opere siano uscite dalla stessa mano, quella cioè di Giovanni Agostino da Lodi.

« MADONNA CON S. PIETRO E UN ALTRO SANTO » - SAVONA.
DUOMO (Tav. 21)

La Madonna col Bambino, S. Pietro e un altro Santo del Duomo di Savona entra nel nostro esame esclusivamente perchè si sa dai documenti (102) che Albertino Piazza fu a Savona nel 1517 e ivi lavorò, e perchè il Rotondi (103) attribuisce senz'altro quest'opera al pittore lodigiano.

Da quanto ci risulta, il Piazza dovette eseguire a Savona i dodici vescovi, mentre di altre opere imprecisate si fa cenno nelle antiche guide senza una definizione del soggetto. Manca dunque una base ben precisa per ascrivere ad Albertino la presente pala che, del resto, era stata in precedenza attribuita addirittura al Perugino (104),

101) P. Rotondi, « Contributo ad Albertino Piazza », in *Arte Lombarda*, 1960.

102) F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, III. - Genova 1876 pg. 223.

103) P. Rotondi, « Contributo ad Albertino Piazza » in *Arte Lombarda* 1960, pg. 69 e segg.

104) P.T. Tortoroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*.

mentre il Ratti (105) la considerò « di stile di Pietro Perugino ». Fu l'Alizeri che propose l'iscrizione ad Albertino e la sua ipotesi non venne poi presa in considerazione da altri se non dal Rotondi.

Il dipinto a noi appare piuttosto quale il frutto di una generica civiltà manieristica fondata sugli esempi di Fra' Bartolomeo, Andrea del Sarto e persino del Rosso Fiorentino, qualora non si voglia ritrovare già qualche elemento del Bronzino nella cristallizzazione dei volti; ma ci sembra che qui manchi l'abbandono sentimentale che contraddistingue il Vannucci e soltanto la coincidenza iconografica dei due Santi posti ai lati della Vergine col Figlio può fornire una analogia, del resto talmente diffusa da non potere assumere alcun valore di prova.

Il Rotondi basa la sua convinzione su pretese rispondenze tra la pala di Savona e la pala Berinzaghi di Albertino: identica, ad esempio, gli sembra l'impostazione della Vergine; ma, al tenue peruginismo filtrato attraverso ricordi del Bergognone dell'opera laudense, si contrappone — a nostro avviso — la struttura architettonica e « mentale » della pala di Savona; infatti, al trasporto sentimentale di quella, fa riscontro qui una visione piuttosto intellettualistica, nella quale i personaggi sono messi in posa, per così dire, a freddo.

Per noi poi è ancora più difficile trovare qualche analogia tra i Santi savonesi e quelli laudensi: un particolare morfologico come quello degli zigomi sporgenti può essere individuato in centinaia di artisti diversi e d'altronde anche il fatto che le figure siano longilinee non prova nulla, in quanto questa è una caratteristica di tutto il manierismo (106).

Stante tutto questo, noi riteniamo che la pala di Savona sia da togliere dal catalogo dei Piazza in genere e di Albertino in particolare.

« MADONNA COL BAMBINO, SANTA ELISABETTA
E SAN GIOVANNINO » DEL MUSEO DI CASTELVECCHIO
A VERONA

L'attribuzione della minuscola tavoletta (contrassegnata dal n. 96 nel Museo di Castelvechio a Verona) ad Albertino Piazza, risale

105) C.G. Ratti, Descrizione delle pitture, sculture, architetture che trovansi nello stato ligure, Genova 1780, pg. 35.

106) Nè riusciamo a convincerci che il solo gesto del Santo di destra valga a qualificarlo, come vuole il Rotondi, per S. Luca; la tradizione ha sempre riconosciuto in lui S. Paolo che, com'è noto, è sovente abbinato a S. Pietro.

al Frizzoni (107), il quale, giustamente notando l'illusorietà di una ascrizione a Raffaello, volle ritrovare l'autore del dipinto in un eclettico rappresentante della pittura lombarda di provincia.

Secondo noi, però, l'accentuato ed esclusivo raffaellismo della tavola non rivela per nulla quel substrato lombardo che, sia pur frammisto ad echi di diversa origine, non è mai assente dalle opere dei Piazza.

Per questa ragione abbiamo tolto la tavoletta veronese dal catalogo di Albertino Piazza cui — sulla scia del Frizzoni — essa fu assegnata anche dal Morelli e dal Berenson.

« MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO »
ACCADEMIA CARRARA DI BERGAMO

L'ascrizione a Martino Piazza di questa tavola va fatta risalire al Frizzoni (108), in quanto l'opera era in precedenza attribuita a Cima da Conegliano. In seguito, solo la Ferrari se ne occupò, riconoscendovi invece la mano di uno scolaro del Civerchio.

Dare un autore all'opera è questione assai complessa e che trascende i limiti del nostro lavoro; si tratta comunque di un artista dalla cultura piuttosto eclettica, nel quale mancano i dati specifici che abbiamo costantemente riferito al più giovane dei due fratelli lodigiani.

« MADONNA CON S. ELISABETTA E I SANTI FANCIULLI »
MUSEO DEL PALAZZO DI VENEZIA IN ROMA

Si deve ancora una volta al Berenson l'attribuzione di questo dipinto (tavola cm. 56 × 44) a Martino Piazza da Lodi. L'ascrizione, accolta anche dal Richter (109), si riferisce ad un'opera che appartenne — prima di passare nella sua sede attuale — alla Collezione di Gustavo Frizzoni in Bergamo.

Il dipinto mostra però una somma di caratteri assai difformi, che non sembrano rientrare nel clima dei Piazza. Se esiste un richiamo allo sfondo della Vergine delle Rocce nella parte di

107) G. Frizzoni, « Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona » in *Rassegna d'Arte* 1904, pg. 36.

108) G. Frizzoni, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, 1907 pgg. 32 e 112.

109) J.P. Richter, *La collezione Enrichetta Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Lipsia 1928, pgg. 52-53.

destra del paesaggio, affiorano anche elementi bramantineschi, assai vicini a quelli assorbiti dallo Pseudo Boccaccino (specie in S. Elisabetta). Il volto della Vergine può far pensare ad un artista che conosceva Bartolomeo Veneziano, mentre i Bimbi hanno forme piuttosto grevi e faticosamente sembrano inserirsi nella composizione.

La parte più interessante del dipinto è costituita da una fruttiera verso destra, da un agnello, da un libro, da una lumaca, da una mela (elementi tutti di significato simbolico e religioso), in parte sullo sfondo di un muretto: in tutti questi elementi si posson notare influenze di origine mantegnesca e ferrarese.

Ciò par che basti a escludere una paternità dei Piazza e, in particolare, di Martino: l'unico artista lodigiano che potrebbe accostarsi ad un tal gusto è lo Pseudo Boccaccino, ossia Giovanni Agostino.

« SACRA FAMIGLIA CON ANGELI »
MUSEO POLDI PEZZOLI, MILANO (Tav. 22)

Entrato al Poldi Pezzoli come opera di Andrea Salaino (110), questo quadro — contrassegnato dal n. 645 — fu confermato tale nella riedizione del 1905 del catalogo. La stessa attribuzione comparve nel catalogo del Museo Poldi Pezzoli del 1917 pubblicato con la consulenza del Ricci, in quello del 1920 (Nosedà), del 1932-36 (Morassi).

Fu il Berenson che, nel volume più volte citato, trasferì la paternità del dipinto ai Piazza e tale ascrizione fu accettata dalla Guida del Museo a cura di Franco Russoli del 1951-52, mentre, nel successivo catalogo dello stesso Russoli del 1954, l'opera viene definita della « Maniera di Albertino e Martino Piazza da Lodi » e datata verso il 1520.

Il dipinto fu attribuito ai Piazza anche da altri studiosi, come Galetti e Camesasca.

Tuttavia non ci sembra che la piccola tavola posseda le caratteristiche di stile tipiche dell'uno o dell'altro o di entrambi i fratelli lodigiani.

Ci troviamo di fronte ad un'opera di qualità piuttosto modesta e di sapore, più che provinciale, paesano. Non che questo candore sia del tutto sgradevole; ma denuncia evidentemente una desunzione dai motivi correnti nella pittura lombarda del tempo assai più ingenua e fragile di quanto non avvenga nei Piazza.

110) G. Bertini, Catalogo generale della fondazione artistica Poldi Pezzoli, Milano 1881 - 1886.

I dati comuni che emergono dal dipinto del Poldi Pezzoli e dalle opere eseguite verso il 1520 dai Piazza si riducono a ben poco: l'andamento dei capelli metallici che nella tavola milanese diviene ancor più calligrafico, la fisionomia del S. Giuseppe, elemento di origine pseudo boccaccinesca. Ma anche qui si nota la minore coscienza formale — rispetto ai Piazza — dell'autore di questo Presepio: basta vedere la sproporzione della testa che ritorna, del resto, anche nel Bimbo e negli angeli.

C'è inoltre in questa tavola una notevole incertezza disegnativa, che si riscatta un poco solo dove la pittura si fa più sommaria, come nel paesaggio.

Nessun riscontro hanno poi le complesse architetture di questo dipinto con le opere dei Piazza: pochi infatti sono gli elementi architettonici che compaiono nelle opere sicuramente attribuibili a Martino e, quanto ad Albertino, nei suoi dipinti non si è quasi mai vista la presenza di architetture atte ad inquadrare i personaggi.

I due animali appartengono ad un gusto naturalistico qui del tutto prosastico, che differisce quindi profondamente dal realismo romantico in cui forse si può supporre un'influenza lottesca, affiorante dalle più tarde opere di Martino.

Questa del Poldi Pezzoli è dunque un'opera che ci lascia nella impossibilità di definire una sia pur modesta personalità autonoma d'artista. Senza dubbio comunque — a nostro avviso — il dipinto va escluso dal catalogo dei Piazza.

« MADONNA COL BAMBINO »

GALLERIA ESTENSE DI MODENA (Tav. 23)

La tavoletta, che porta il N. 471, era ascritta a « Scuola toscana del '500 », e più particolarmente a Fra' Bartolomeo prima che il Berenson nel 1907 credesse di vedervi la mano dei Piazza; su questa base il Suida, in una sua comunicazione orale, precisò trattarsi — a suo avviso — di Albertino.

Il dipinto, di un temperato leonardismo, non ignaro di ricordi raffaelleschi e inoltre nutrito di morbide luci correggesche, fa pensare ad un artista che abbia già assimilato i motivi manieristici, sia pure con eccezionale dolcezza.

L'opera respira un clima pienamente cinquecentesco e ci sembra rivelare una maturità ed un'altezza qualitativa considerevoli. Proprio questa disinvoltura e questa padronanza di mezzi espressivi, scaturiti dalla profonda assimilazione di una cultura, trascendono evidentemente i caratteri stilistici di Albertino e Martino Piazza.

« CRISTO TRA S. GIOVANNI EVANGELISTA E S. PIETRO »
DEL MUSEO DI PADOVA

Il Berenson riferisce ad Albertino Piazza una tavola con il Redentore tra S. Giovanni e S. Pietro del Museo Civico di Padova. Se non fosse per l'autorità del critico, non accenneremmo neppure a questo dipinto che in nessun modo ci pare riflettere l'arte dei Piazza, nè quella dolce — ma non melensa — di Albertino, nè quella un po' più rude — ma non scorretta nel disegno — di Martino.

La povertà sentimentale del S. Giovanni rivela un artista che tentò di ripetere motivi raffaelleschi e leonardeschi, senza peraltro aggiungervi nessun fremito personale. Nel S. Pietro, poi, si rivelano delle notevoli incertezze formali, specialmente nelle mani e soprattutto nella destra.

Ma la genericità dei panneggi e delle espressioni potrebbe bastare da sola a far porre il dipinto tra quelle produzioni di bottega alle quali difficilmente si può dare un nome, sia pure soltanto orientativo.

« UNA SANTA, S. GIOVANNI EVANGELISTA E UN DONATORE »
« S. GIOVANNI BATTISTA E S. ANTONIO ABATE »,
MUSÉE DES BEAUX - ARTS, NANTES (Tav. 24)

Le due tavole, giunte al Museo di Nantes nel 1810 per acquisto dalla Collezione Cacault, presentano caratteri stilistici che paiono riferibili alla pittura lombardo-piemontese attorno al primo quarto del XVI secolo.

L'autore di questi dipinti dovette essere però, a nostro avviso, alquanto più modesto dei Piazza: si osservino la mediocrità del ritratto, la grossolanità con cui sono trattati la mano sinistra della Santa e il braccio del Battista, la pesante convenzionalità dei panneggi.

Nonostante l'attribuzione ai Piazza da parte del Berenson, l'autore di questi due probabili laterali di polittico dovette fiorire non lontano da Milano, ma in ambiente soprattutto sensibile alle influenze di Gaudenzio Ferrari e del Sodoma.

Dobbiamo precisare che la figura femminile di una delle due tavole non può essere identificata, come nel catalogo del Berenson e del Nicolle (111), con la Vergine: infatti, essa è in abiti monacali e, piuttosto che ricevere l'omaggio del donante, presenta quest'ultimo

111) M. Nicolle, Catalogue du Musée Municipal des Beaux-Arts, Nantes 1913, pg. 55.

ad altre creature celesti: quelle che dovevano essere raffigurate nel pannello centrale e che probabilmente rappresentavano la Madonna in trono e il Bambino (112).

« S. ROSA » - ACCADEMIA CARRARA DI BERGAMO (Tav. 25)

Questa S. Rosa — secondo altri S. Dorotea — è una affascinante tavoletta della prima metà del '500, opera indiscutibilmente di artista lombardo-piemontese che appare, però, così maturo, da dover essere già passato attraverso le esperienze dell'ambiente di Gaudenzio Ferrari.

Ciò costituisce senz'altro un titolo di nobiltà per questo probabile frammento di polittico.

L'opera, di chiara ispirazione gaudenziana (vedasi ad esempio la S. Marta che figura nella tavola del Poldi Pezzoli), appare di qualità assai notevole, e si pone completamente al di fuori del clima stilistico e spirituale che ispirò i Piazza; il dipinto si avvicina presumibilmente alla metà del secolo e rivela un artista raffinato (si veda lo scorcio del braccio sinistro, l'agile movenza della mano destra) in cui pare del tutto assente quel fondo un po' rustico che non abbandona mai i maestri lodigiani.

Poichè dunque nessuna coincidenza formale o morfologica ci pone in rapporto coi Piazza, anche quest'opera va — a nostro giudizio — esclusa dal catalogo della loro produzione pittorica.

« DORMITIO MARIAE »,

NEL SEMINARIO VESCOVILE DI LODI (Tav. 26)

Questo dipinto è la parte centrale di un trittico che fu composto per la chiesa di S. Tommaso in Lodi. Nel 1917 le parti laterali, costituite forse dai due Santi che un tempo erano in possesso di un signor Cavezzali di Lodi (113) già non esistevano più; ma si poteva ancora vedere la predella con Gesù e gli Apostoli a mezzo busto.

112) Per essere precisi, il Berenson attribuì ai Piazza soltanto una delle due tavole, e cioè quella contrassegnata dal N. 121. Se lo studioso non citò il dipinto N. 122, è solo perchè non lo poté vedere, in quanto non era esposto al pubblico quand'egli visitò Nantes. Ad ogni modo, è indubitabile che le due tavole siano dello stesso artista, dato che presentano caratteri stilistici in tutto affini.

113) M. Caffi, « Degli artisti lodigiani » in F. De Angeli - A. Timolati, Monografia storico-artistica di Lodi, Milano 1877.

che oggi è pure scomparsa. La Ferrari affermò nel suo studio che la predella risentiva dello stile di Albertino; quanto alla « Dormitio » in questione, essa è quasi sempre stata considerata di Martino per la ricchezza di movimento e per i colori accesi.

Già la Ferrari però, pur dando il dipinto a Martino, vi aveva trovato elementi che riportano più all'arte di Callisto che a quella di suo padre; il Calvi (114), ancor prima della Ferrari, aveva notato che questa scena è troppo modernamente composta per poter essere stata eseguita da Martino.

Noi accogliamo senz'altro questi suggerimenti ed assegnamo l'opera completamente a Callisto, togliendola così dal catalogo delle opere dei Toccagni. Forse Martino ha, come Albertino nel polittico di Castiglione, presenziato alla composizione dell'opera e fors'anche eseguito qualche brano, come ad esempio la testa dell'apostolo Giovanni; ma il movimento, gli scorcj arditj, gli stessi colori vivissimi soprattutto nel verde delle vesti e nel rosso dei manti, ci conducono ad assegnare il complesso del dipinto ad un artista più spigliato e più moderno dei due vecchi Piazza.

La scena rappresenta la Vergine morta, distesa su un letto damascato, circondata da tutti gli Apostoli tranne Giacomo premorto alla Vergine, in ricordo del quale Giovanni porta la palma del martirio. Grave è il volto del vescovo Pietro, ammantato in vesti pontificali; egli legge in un libro aperto, ed è probabilmente in atto di benedire la Defunta. Gli apostoli dalle taglienti fisionomie si scambiano vivi sguardi, dando così occasione all'artista di creare dei potenti scorcj, che i fratelli Toccagni non avrebbero mai osato affrontare. Lo sfondo delicato e vago contrasta nelle tenui tinte coi violenti primi piani.

Considerando il deciso romaninismo del dipinto e ricordando come Callisto Piazza molto attinse al pittore bresciano, ci sembra ragionevole ascrivergli senz'altro l'opera, che potrebbe esser stata eseguita qualche anno prima del 1530, quando Martino — essendo ancora in vita — potè forse fornire consigli e dar pareri circa l'esecuzione del dipinto.

114) G. Calvi, Notizie etc., Milano 1865.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Dal 1516 al presente - *Libri Provisionum et Ordinationum Ecclesiae Incononatae Laudae*, manoscritto nell'Archivio della Congregazione di Carità di Lodi.
- 1584 - LOMAZZO G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, II, Milano - Edizione di Bologna del 1844.
- Sec. XVII - LODI D., *Storia delle chiese ed oratori della città di Lodi e suoi sobborghi*, manoscritto della Biblioteca Laudense.
- 1648 - CERNUSCOLO P. C., *Relazione delle rendite et obbligazioni che tien la chiesa dell' Incononata*, manoscritto del Tesoro dell' Incononata di Lodi.
- 1681/1728 - BALDINUCCI F., *Notizie dei professori del disegno*, Firenze - Edizione di Milano del 1808.
- 1704 - ORLANDI P. A., *Abbecedario pittorico*, Bologna.
- 1732 - CISERI A., *Giardino istorico lodigiano o sia istoria sacra-profana della città di Lodi e suo distretto*, Milano.
- 1776 - MOLOSSI G. B., *Memorie di alcuni uomini illustri della città di Lodi*, ivi.
- 1780 - RATTI C. G., *Descrizione delle pitture, sculture, architetture che trovansi nello stato ligure*, Genova.
- 1789 - LANZI L., *Storia pittorica della Italia*, Bassano.
- 1830 - TICOZZI S., *Dizionario degli architetti scultori e pittori*, Milano.
- 1838 - PASSAVANT D. I. D., « *Beiträge zur Geschichte der alten Malerschule in der Lombardias* » in *Kunstblatt*.
- 1841 - PORRO C., *Il santuario dell' Incononata in Lodi*, ivi.
- 1847 - TORTEROLI P. T., *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, ivi.
- 1856 - RIO A. F., *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, Milano.
- 1859/1865 - CALVI G., *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza* - III, Milano.
- 1871 - CROWE J. A. - CAVALCASELLE G. B., *A history of Painting in North Italy*, London - Edizione a cura di T. Borenius, Londra 1912.
- 1872 - MONGERI G., *L'arte in Milano*, ivi.
- 1874 - GARONI C., *Guida storico economica ed artistica di Savona*, ivi.
- 1875 - CAFFI M., *Di alcuni pittori lodigiani del 1400 finora ignoti*, Milano.
- 1876 - CAFFI M., « *Pittori lombardi* » in *Archivio Storico Lombardo*.
- 1876 - MARTANI B., *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*, Lodi.
- 1876 - ALIZERI F., *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, III, Genova.
- 1877 - CAFFI M., « *Degli artisti lodigiani* » in F. De Angeli - A. Timolati, *Monografia storico-artistica di Lodi*, Milano.
- 1877 - FRIZZONI G., *L'arte in Bergamo*, ivi.
- 1878 - TALINI P., *Dell' Incononata di Lodi*, ivi.
- 1878 - MARTANI B., *L' Incononata di Lodi dopo i restauri del 1876/78*, Lodi.
- 1879 - FRIZZONI G., « *L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra* » in *Archivio Storico Lombardo*, V.

- 1881/1886 - BERTINI G., *Catalogo generale della fondazione artistica Poldi Pezzoli*, Milano.
- 1882 - MALVEZZI L., *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano.
- 1885 - PORRO C., « Albertino de' Toccagni » in *Archivio Storico Lodigiano*.
- 1886 - TEDESCHI P., « Della scuola dei Piazza » - Dal giornale di Firenze *Arte e Storia* V, in *Archivio Storico Lodigiano*, 1915.
- 1886 - LERMOLIEFF I., *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna.
- 1887 - CAFFI M., « Sulla scuola dei Piazza e sulla chiesa della Beata Vergine Incoronata in Lodi » in *Archivio Storico Lodigiano*.
- 1888 - TIMOLATI A., *Genealogie di famiglie lodigiane*, ms. XXI-A-3, Biblioteca Comunale Laudense.
- 1895 - BELTRAMI L., *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, Milano.
- 1898 - CAIRO G. - GIARELLI F., *Codogno e il suo territorio nella cronaca e nella storia*, Codogno.
- 1899 - *Catalogo della Mostra d'Arte Sacra in Cremona*, ivi.
- 1900 - SCHWEITZER E., « La scuola pittorica cremonese » in *L'Arte* I-IV.
- 1900 - VENTURI A., *La Galleria Crespi in Milano*, ivi.
- 1904 - FRIZZONI G., « Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona » in *Rassegna d'Arte*, anno IV, n. 3.
- 1905 - MALAGUZZI VALERI F., « Maestri minori lombardi » in *Rassegna d'Arte*.
- 1907 - BERENSON B., *The North Italian Painters*, London - New York (I ediz. 1894).
- 1907 - FRIZZONI G., *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, ivi.
- 1908 - MALAGUZZI VALERI F., *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Milano.
- 1909 - FOGOLARI G., « Lo Pseudo Boccaccino » in *Rassegna d'Arte*, 4.
- 1909 - ZAPPA G., « Note sul Bergognone » in *L'Arte* II, Roma.
- 1909 - FRIZZONI G., « Nicola Appiano ossia lo Pseudo Boccaccino » in *Rassegna d'Arte*, 8-9.
- 1910 - RICCI C., *L'arte nell'Italia settentrionale*, Bergamo.
- 1912 - RICCI C., *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara*, Bergamo.
- 1912 - MALAGUZZI VALERI F., « Chi è lo Pseudo Boccaccino » in *Rassegna d'Arte*.
- 1913 - NICOLLE M., *Catalogue du Musée Municipal des Beaux-Arts*, Nantes.
- 1914 - *La Chronique des Arts*, Paris.
- 1914 - NICODEMI G., « Di Albertino Toccagni da Lodi e dei maggiori influssi da lui subiti » in *Archivio Storico Lodigiano*, XXIII.
- 1915 - VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, VII - *La pittura del '400* - IV, Milano.
- 1917 - FERRARI E., « Albertino e Martino Piazza da Lodi » in *L'Arte*, 20.
- 1917 - MALAGUZZI VALERI F., *La corte di Ludovico il Moro - Gli artisti lombardi* - III, Milano.
- 1917 - AGNELLI G., *Lodi ed il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi.
- 1917 - RICCI C., *Catalogo del Museo Poldi Pezzoli*, Milano.
- 1923 - SALMI M., « Una mostra d'antica pittura lombarda » in *L'Arte*.

- 1923/1924 - D'ANCONA P., « *Antichi pittori lombardi* » in *Dedalo*, anno IV vol. II.
- 1924 - BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* - Tome troisième, Paris.
- 1924 - GAMBA C., « *La raccolta Crespi-Morbio* » in *Dedalo*, IV.
- 1926 - VON MARLE R., *The development of the Italian Schools of Painting*, The Hague.
- 1928 - RICHTER I. P., *La collezione Enrichetta Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel palazzo Zuccari*, Lipsia.
- 1929 - LONGHI R., « *Quesiti caravaggeschi* » in *Pinacoteca*.
- 1930 - MODIGLIANI E., « *Pseudo Boccaccino* » in *Enciclopedia Italiana*, VII, Milano.
- 1930 - VENTURI A., *La pittura del '400 nell'Alta Italia*, Bologna.
- 1932 - PEROTTI A., *I pittori Campi da Cremona*, Milano.
- 1932 - THIEME U. - BECKER F., *Künstler lexikon*, XXVI, Leipzig.
- 1932/1936 - MORASSI A., *Catalogo del Museo Poldi Pezzoli*, Roma.
- 1933 - VENTURI A., *Storia dell'arte italiana* - vol. IX, parte VI, Milano.
- 1934 - MORASSI A., *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma.
- 1935 - D'ANCONA P., « *Piazza Albertino - Martino* » in *Enciclopedia Italiana*, XXVII.
- 1936 - BERENSON B., *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano.
- 1937/1951 - JACINI C., *Il viaggio del Po*, Milano.
- 1939 - MORASSI A., *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia - Brescia*, Roma.
- 1939 - FRASCHINI PISCHEL G., « *Appunti sul Museo Civico di Lodi* » in *Archivio Storico Lodigiano*.
- 1941 - VENTURI A., *Leonardo e la sua scuola*, Novara.
- 1942 - BRIZIO A.M., *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino - Milano.
- 1942 - LONGHI R., *Carlo Braccesco*, Milano.
- 1945 - PALLUCCHINI R., *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma.
- 1945 - APRA' N., *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, Milano.
- 1946 - PANAZZA G. - BOSELLI C., *Pitture in Brescia dal '200 all' '800*, Brescia.
- 1946/1947 - FERRARI C., « *Per la storia dell'arte pittorica in Lodi* » in *Archivio Storico Lodigiano*.
- 1948 - ROMANINI A. M., *Note sulla pala Berinzaghi all'Incoronata di Lodi* in *Archivio Storico Lodigiano*.
- 1948 - WITTEGNS F., *Vincenzo Foppa*, Milano.
- 1948 - D'ANCONA P. - GENGARO M. L., *Umanesimo e Rinascimento*, Torino (3^a ediz.).
- 1948 - MAZZINI F., *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, Brescia.
- 1950 - ROMANINI A. M., « *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi* » in *Bollettino d'Arte*, 2.
- 1950 - MODIGLIANI E., *Catalogo della Pinacoteca di Brera*, Milano.
- 1950 - GALETTI U. - CAMESASCA E., *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano.
- 1951 - PUERARI A., *La Pinacoteca di Cremona*, ivi.



1 - ALBERTINO PIAZZA: « *Tavoletta Trivulzio* » - Lodi, Incoronata.
A sinistra:

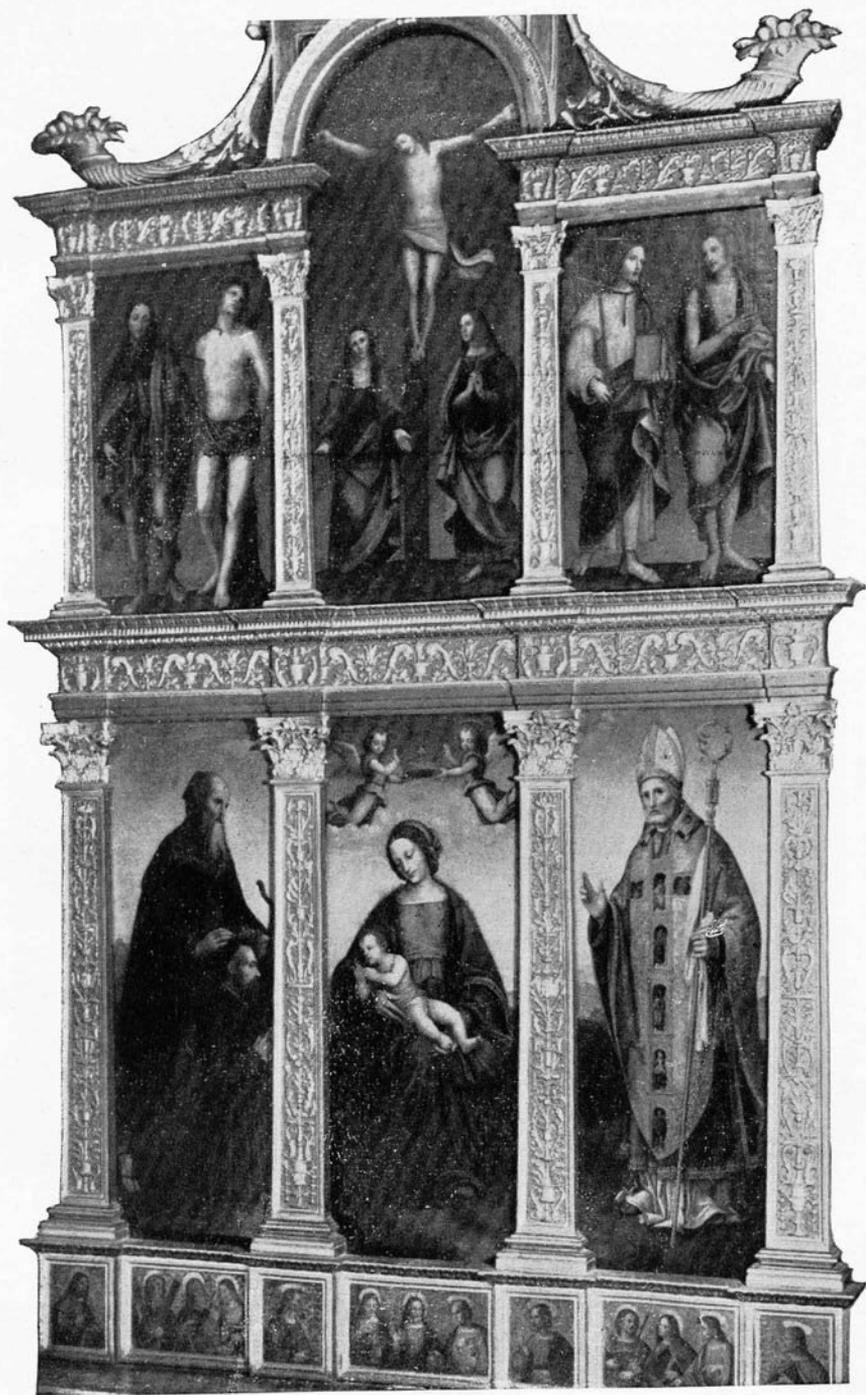


2 - MARTINO PIAZZA: *San Giovanni Battista*.
Milano, Pinacoteca di Brera.

In basso:

3 - ALBERTINO E MARTINO PIAZZA: *La Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano* - Cavenago d'Adda, Parrocchiale.





4 - ALBERTINO PIAZZA: *Politico* - Lodi, Incoronata.



5 - ALBERTINO PIAZZA: *Polittico, particolare* - Lodi, Incoronata.

Da: L. Cremascoli - A. Novasconi: « L' Incoronata di Lodi », Lodi, 1956, pag. 39
(Per gentile concessione)



6 - MARTINO PIAZZA: *Nozze mistiche di S. Caterina* - Bergamo, Accad. Carrara.



7 - ALBERTINO PIAZZA: *San Sebastiano* - Lodi, Vescovado.

In basso:

8 - IGNOTO LODIGIANO DEL PRIMO CINQUECENTO: *I Santi Antonio e Paolo nutriti dall'avvoltoio* - Lodi, Museo Civico.





9-10 - ALBERTINO PIAZZA: *Angelo annunciante e Vergine annunciata.*
Milano. Collezione Crespi.



11 - MARTINO PIAZZA: *S. Giovanni Battista* - Londra, National Gallery

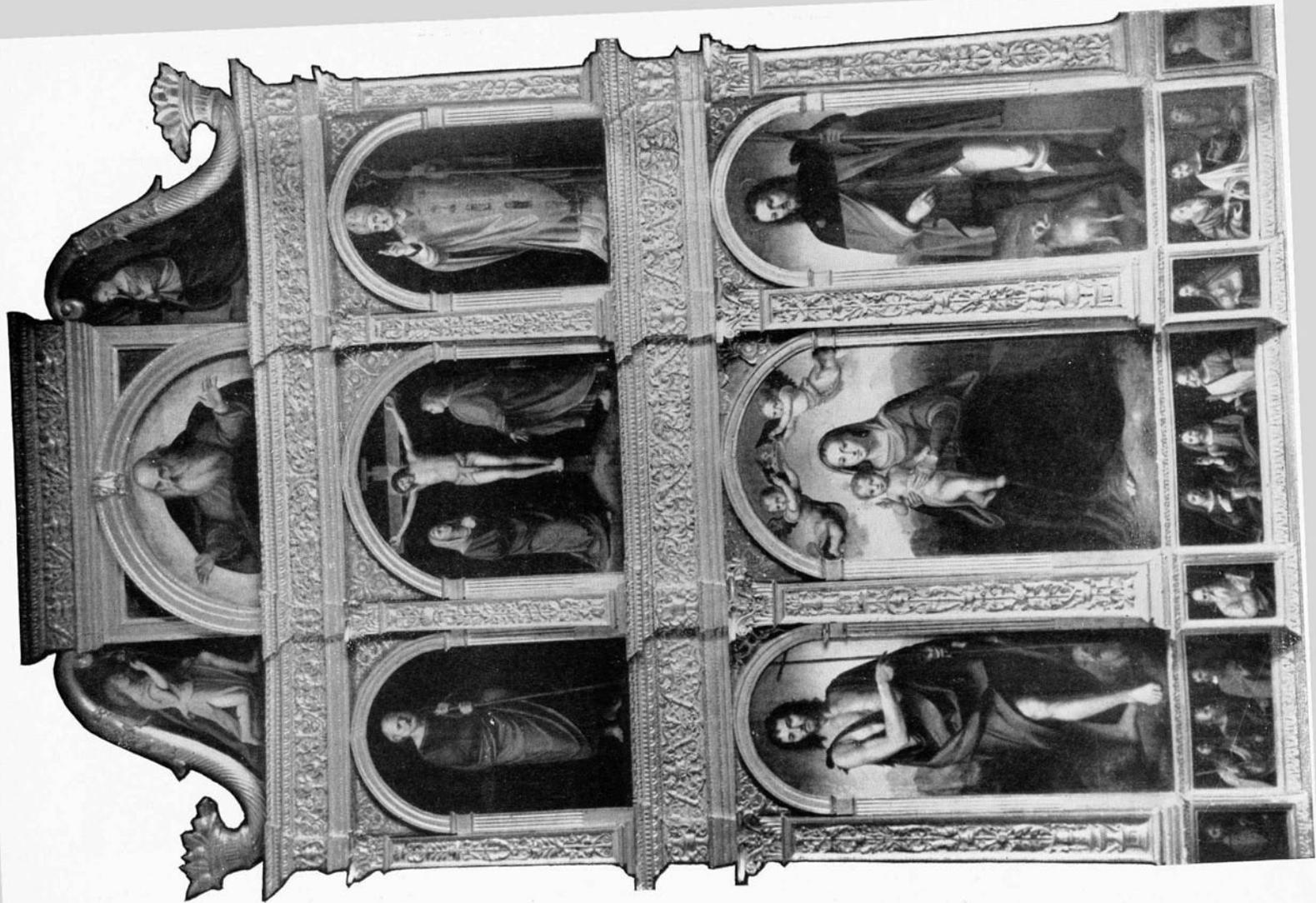


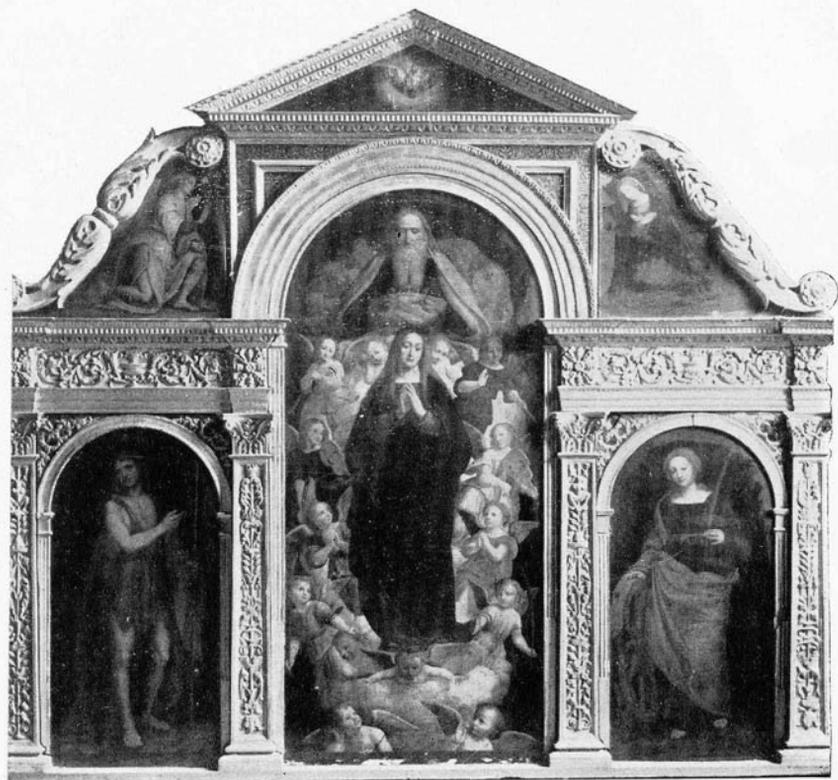
12 - MARTINO PIAZZA: *Madonna che allatta il Figlio* - Milano, proprietà Borromeo.

Nella pagina accanto:

13 - MARTINO E CALLISTO PIAZZA: *Politica* - Castiglione d'Adda, Incoronata.

Da: A. Novasconi: « Le arti minori nel Lodigiano », Lodi, 1961, p. 53
(Per gentile concessione).

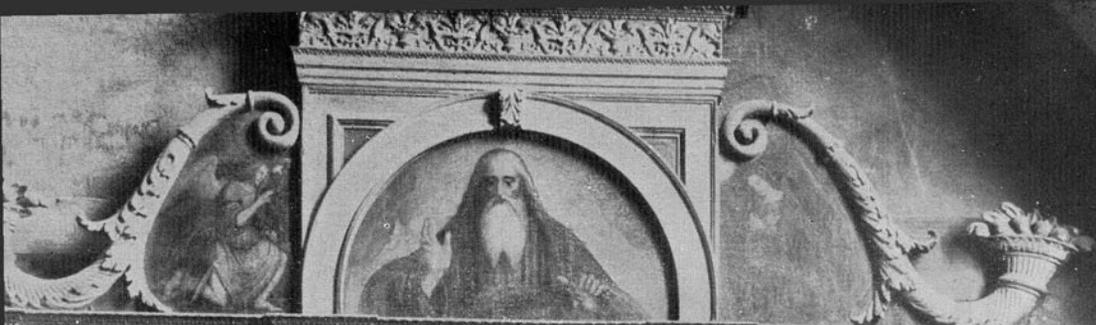




14 - MARTINO E ALBERTINO PIAZZA: *Trittico* - Lodi, Cattedrale.



15 - ALBERTINO E MARTINO PIAZZA; *Incoronazione della Vergine.*
Gonfalone - Lodi, Incoronata.



VEN FRATRIS

NICOLA GALIANI

IVSSIO M DXX





17 - MARTINO PIAZZA: *Adorazione dei Magi* - Lodi, S. Maria della Pace.

Nella pagina accanto:

16 - ALBERTINO E MARTINO PIAZZA: *Politico* - Lodi, S. Agnese.



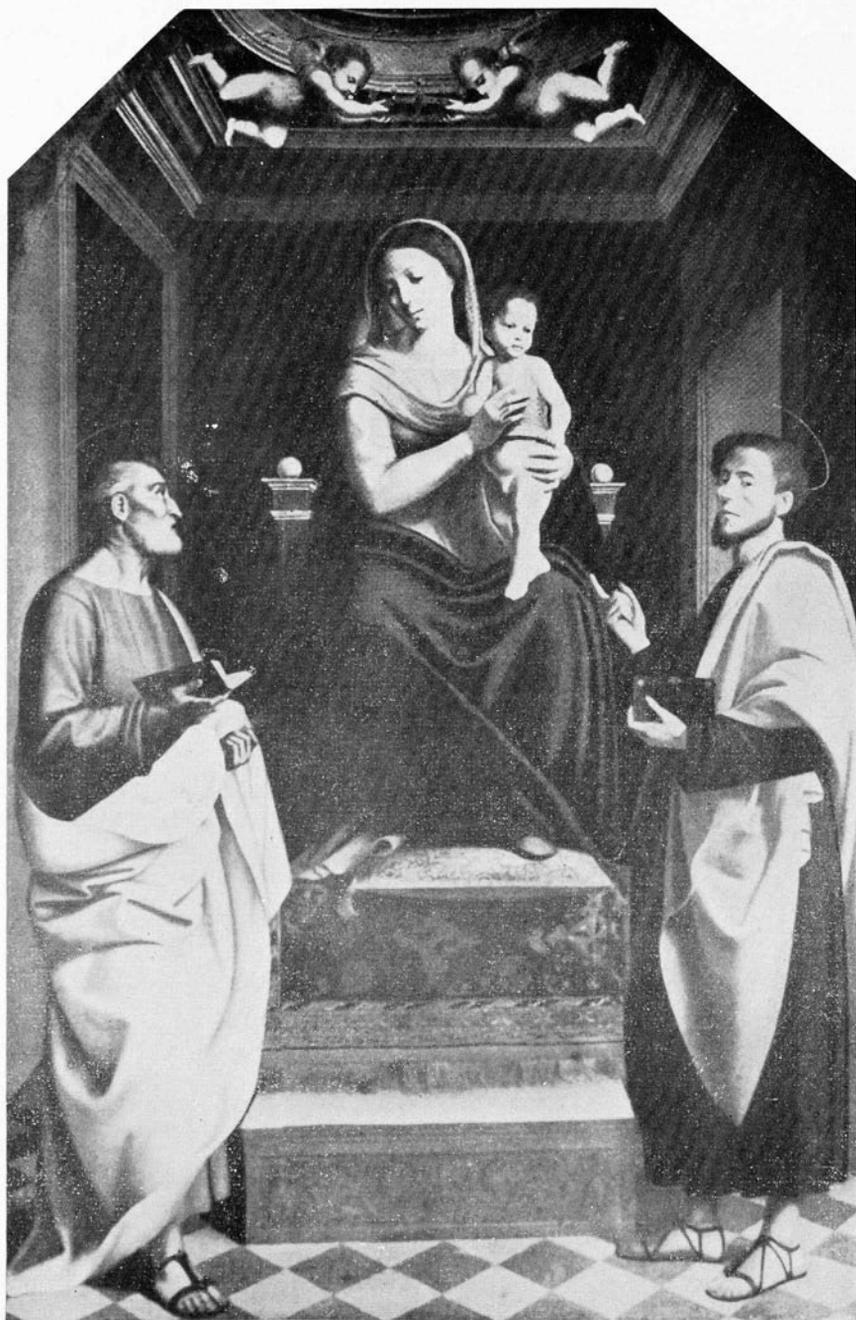
18 - ALBERTINO PIAZZA:
*Madonna col bambino in
trono.* Lodi, Museo Civico.



19 - ALBERTINO PIAZZA:
Santo vescovo. Lodi, Museo
Civico.

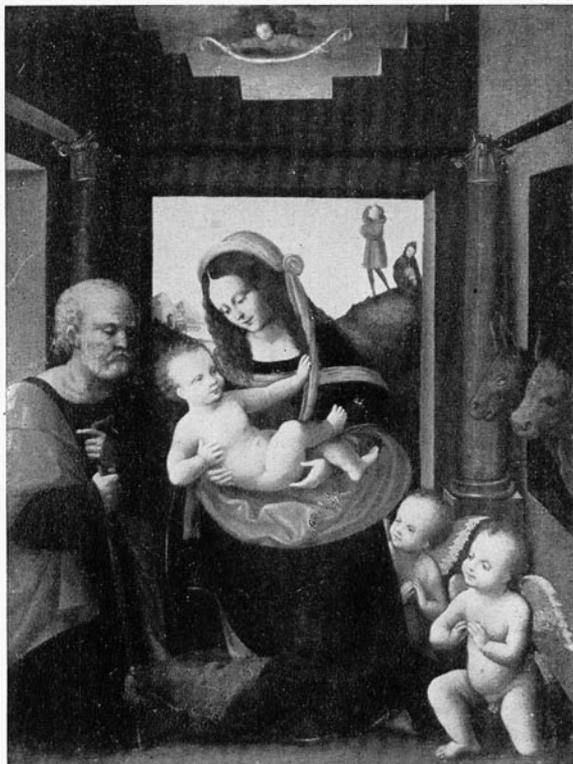


20 - MARTINO PIAZZA: *Presepio* - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



21 - IGNOTO MANIERISTA DEL PRIMO CINQUECENTO:
Madonna in trono con Bambino e Santi - Savona, Duomo.

22 - PITTORE LOMBARDO DEL PRIMO CINQUECENTO: *Sacra Famiglia con Angeli* - Milano, Museo Poldi - Pezzoli.



23 - PITTORE SETTENTRIONALE DELLA PRIMA META' DEL CINQUECENTO: *Madonna col Bambino* - Modena, Galleria Estense.



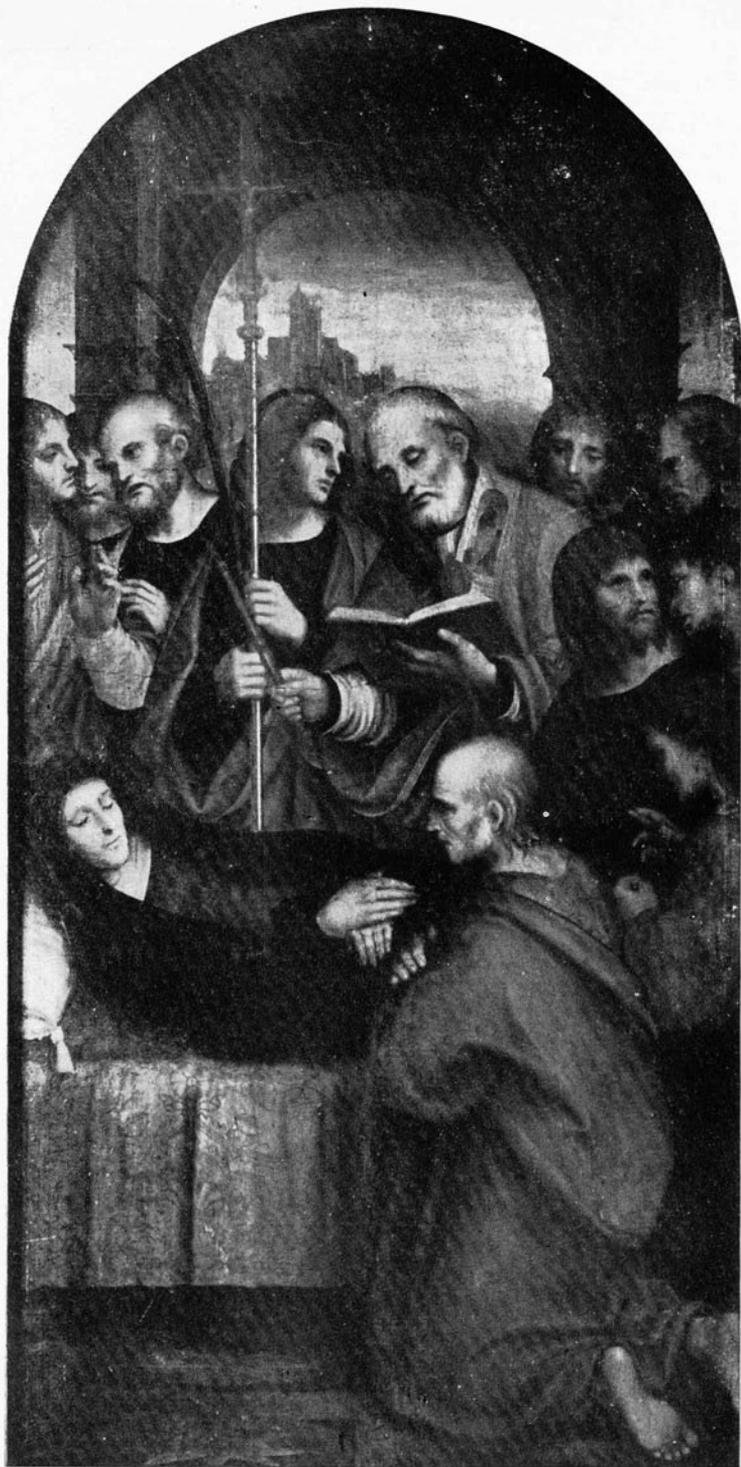
In basso:

- 24 - PITTORE PIEMONTESE DELLA PRIMA META' DEL CINQUECENTO: *Una Santa, S. Giovanni Evangelista e un donatore* - Nantes, Musée des Beaux Arts.

A destra:

- 25 - PITTORE LOMBARDO-PIEMONTESE DELLA PRIMA META' DEL CINQUECENTO: *S. Rosa* - Bergamo, Accad. Carrara.





- 1951 - PUERARI A., « *Di una predella dell'Aleni* » in *Paragone*, 17.
- 1951 - GALBIATI G., *Itinerario dell'Ambrosiana*, Milano.
- 1952 - RUSSOLI F., *Guida del Museo Poldi Pezzoli*, Firenze.
- 1952 - BARONI C. - SAMEK LUDOVICI S., *La pittura lombarda del '400*, Messina - Firenze.
- 1952 - BARONI C. - DELL'ACQUA G. A., *Tesori d'arte in Lombardia*, Milano.
- 1952 - AGNELLI G. - NOVASCONI A., *Il tempio dell'Incoronata in Lodi*, ivi.
- 1953 - SUIDA W., *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano.
- 1954 - BARONI C., *La pittura lombarda durante la crisi manieristica* - Dispense di lezioni dell'Università Cattolica, Milano.
- 1954 - Touring Club Italiano - *Guida della Lombardia*, Milano.
- 1954 - RUSSOLI F., *Catalogo del Museo Poldi Pezzoli*, Milano.
- 1955 - GREGORI M., « *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese* » in *Paragone*, 69.
- 1956 - DELL'ACQUA G. A., *Il Polittico di San Martino a Treviglio*, Milano.
- 1956 - SUIDA W., *Pitture lombarde del Rinascimento: I, lo Pseudo Boccaccino in Arte Lombarda*, II.
- 1956 - *Catalogo della Mostra di Gaudenzio Ferrari*, Milano.
- 1956 - MONTEVERDI M., « *Lungo percorso di un manierismo lombardo disceso dal Bramantino* » in *Arte Lombarda*.
- 1956 - FERRARI M. L., *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano.
- 1956 - WITTGENS F., « *La pittura lombarda nella seconda metà del '400* », in *Storia di Milano*, VII, Milano.
- 1956 - CREMASCOLI L. - NOVASCONI A., *L'Incoronata di Lodi*, ivi.
- 1957 - MAZZINI F., « *Aggiunte al Bergognone* » in *Paragone*, 87.
- 1957 - MAZZINI F., « *La pittura del primo Cinquecento* » in *Storia di Milano*, VIII, Milano.
- 1957 - PUERARI A., *Boccaccino*, Milano.
- 1958 - LONGHI R., « *Aspetti dell'antica arte lombarda* » in *Paragone*, 101.
- 1958 - G. P. (GAETANO PANAZZA), « *S. Afra* » in *Brescia città d'arte*, Milano.
- 1958 - TERNI DE GREGORI W., *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano.
- 1959 - DELL'ACQUA G. A., *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano.
- 1959 - PANAZZA G., *I musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo.
- 1960 - ROTONDI P., « *Contributo ad Albertino Piazza* » in *Arte Lombarda*, anno V, n. 1.
- 1961 - NOVASCONI A., *Le arti minori nel lodigiano*, Milano.
- SPELTA G., *Il Santuario della Beata Vergine Incoronata nella città di Lodi*.

Rassegna Bibliografica

ROMANO BROGGINI, (e GIANFRANCO CONTINI): « *Uguccione da Lodi* », in « *Poeti del Duecento* », Tomo I, pp. 597 sgg., a cura di Gianfranco Contini (vol. II, Tomo I della Collezione « *La Letteratura Italiana - Stora e Testi* »). Riccardo Ricciardi Editore - Milano, Napoli, ottobre 1960.

Come collaboratore a un'opera di équipe (1) Romano Broggin che già si era occupato dell'« *Opera di Uguccione da Lodi* », in *Studi romanzi*, 32, 1955, pp. 12 sgg., s'è occupato di Uguccione e del suo « *Libro* » nonché di altre due opere in qualche rapporto con tale Autore, « *La misera vita de l'omo* » (secondo il titolo dato da Ezio Levi) o « *Della caducità della vita umana* » (secondo il titolo assegnato al poemetto dal Mussafia) e i « *Proverbia quae dicentur super natura feminarum* ».

A Gianfranco Contini, compilatore della raccolta, si deve invece l'illustrazione esegetica (2). Suo è il rilievo (3) che l'irregolarità della versificazione nelle scritture del nostro volgare influenzate dalla cultura francese fa la sua comparsa anzitutto in Uguccione da Lodi.

Nelle tre pagine (4) di introduzione all'edizione annotata del *Libro* si accetta il titolo tradizionale dato dall'*incipit* del poemetto nella silloge Saibante e si dichiara non identificato lo autore, pur propendendo per la tesi del Levi di una origine cremonese e non lodigiana di Uguccione, conterraneo quindi di Patecchio.

Si diffida dell'interpretazione in senso autobiografico delle c.d. « *formule di confessione* » del *Libro* e non si

esclude che Uguccione fosse un ecclesiastico.

Per il metro — lasse monorime che alternano alessandrini e decasillabi (in accezione francese) — si giudica che Uguccione è « fermo alla metrica religiosa e agiografica che precede la "applicazione epica" ».

Un'altra derivazione dalla cultura francese sarebbe la preghiera dei vv. 215-34 modellata sulle due preghiere di Carlomagno nella *Chanson del Roland*.

Quanto alle due parti che compongono il « *Libro* » si rovescia il rapporto stabilito dal Levi assegnando perciò la c.d. *Istoria* alla vecchiaia (e non alla giovinezza) del Poeta.

Si negano le attribuzioni ad Uguccione (dopo averle criticate perchè « generose » e inserite in « *scritti secondari* ») del Levi delle c.d. opere minori: ascritta l'*Istoria* allo Pseudo Uguccione, si definisce veronese « *La caducità* » e si assegna « alla Venezia » l'*Anticristo*.

La maggior resistenza delle vocali finali all'interno dell'emistichio parlerebbe (si opina) — nel caso che Uguccione fosse veramente cremonese come Patecchio — « per una maggiore antichità di Uguccione ».

Dalla considerazione dei fenomeni di ripristino si conclude per un « *metacciato culturale* » di fase con vocali serbate e fase con vocali cadute ».

Il commento è, in parte considerevole, intessuto di rinvii interni (5), e il compilatore annuncia che « *Franca Ageno* ha acconsentito ad allestire un compiuto lessico dell'intera antologia » (6): e tale strumento di lavoro varrà certo ad avviare a soluzio-

ne i problemi aperti e a rilevare quelli non evidenti attualmente.

Il testo riprodotto è esclusivamente quello del «Libro» vero e proprio, cioè dei vv. 1-702 dell'edizione toblariana (7).

L'«Istoria» (vv. 703-1843 dell'editio princeps), in quanto considerata apocrifa, non viene edita.

Sembra al recensore di proporre, a complemento o modifica, delle annotazioni, le indicazioni sgg.

- v. 7 la scrittura, è la Sacra Scrittura, il S. Vangelo
- v. 9 à, personale, hanno
- v. 14 cerne, discernere
- v. 22 trabucca, precipita sì, ma solo per essere inciampato
- v. 33 baudor, il Targioni Tozzetti (*Antologia della Poesia Italiana*, Livorno, Giusti, 1920) interpretava: fiducia
- v. 70 pesente, fetido (non già pesante)
- v. 152 torsel, torcello
- v. 154 rea voltura, triste drappoggio, funebre apparato
- v. 187 asiamento, agi
- v. 195 retenimento, detrazione
- v. 220 a bandon, a lato
- v. 277 amorçar, smorzare
- v. 372 redotadhe, cfr. Rinaldo d'Aquino, *Lamento*, v. 38 dottata.

CESARE MALUSARDI

- (1) Avvertenza, p. XI righe 1-2.
- (2) Avvertenza, pp. XII-XIII.
- (3) Avvertenza, p. XIX.
- (4) pp. 597-598-599.
- (5) Avvertenza, p. XIII.
- (6) Avvertenza, p. XIV.
- (7) Non seguita al v. 274, dove si legge çugar anzichè il çurar proposto dal Tobler.

AVVERTENZA: Segnaliamo qui un'opera che, per quanto esuli dall'interesse specifico per la storia di Lodi e del suo territorio, tuttavia reputiamo debba figurare in questa rassegna, in quanto rappresenta il contributo di uno studioso lodigiano alla storia del risorgimento nel centenario dell'unità d'Italia.

PIERO BARBAINI: *Problemi religiosi nella vita politico-culturale del*

risorgimento in Toscana, Torino, Marietti, 1961; un vol. di pp. 295.

Quando si affronta il lato religioso delle vicende risorgimentali si pensa subito alla « Questione romana », perchè così ci ha abituati la storiografia (forse sarebbe più esatto chiamarla agiografia) prevalente fino al periodo dell'ultimo conflitto, con i sottoprodotti della quale tutti più o meno siamo venuti in contatto sui banchi della scuola. E' bene quindi sottolineare, nel presentare il volume di don Barbaini, quanto la storiografia più recente ha ormai chiarito, e cioè che la « Questione romana » è solo un episodio — sia pure tipico in sé ed essenziale alla comprensione del risorgimento italiano — da inquadarsi nel vasto panorama di un'Europa travagliata dalla crisi vasta e complessa che segna il passaggio, nel campo politico, dalle monarchie assolute ai regimi liberali, nel campo economico, dal sistema agricolo e artigianale a quello industriale. Tale crisi investe in pieno anche il campo religioso: la sistemazione teologica tradizionale subisce gli attacchi concentrici provenienti dal campo filosofico come da quello scientifico e letterario, mentre la posizione della chiesa nella società, consolidata da secoli, è sconvolta dai movimenti politici ispirati alle nuove idee.

A ragione dunque don Barbaini ha scelto come campo di indagine l'aspetto religioso dei travagli culturali e politici risorgimentali. La Toscana poi rappresenta un esempio tipico, data la politica marcatamente giurisdizionalista seguita dai Lorena fin dal Settecento e la particolare situazione di tolleranza sul piano culturale verificatasi durante il periodo della restaurazione.

L'opera che esaminiamo è il prodotto dell'ampliamento ed aggiornamento della tesi di laurea sostenuta dall'autore nel 1955 presso l'Università Gregoriana di Roma. Precede una breve presentazione di Giovanni Spadolini, lo storico liberale autore de *L'opposizione cattolica da Porta Pia al '98*, giunta alla quarta edizione. Lo Spadolini, con lo Jemolo, il Rota,

l'Alatri e il Salvatorelli, rappresenta la tendenza della nuova storiografia ad affrontare il problema religioso, in rapporto ai fatti politici del risorgimento, nella sua interezza.

Il corpo dell'opera si apre con una nutritissima bibliografia ragionata, nella quale abbiamo notato la presenza di documenti dell'archivio arcivescovile di Firenze e degli archivi segreti vaticani, forse studiati ora per la prima volta.

La trattazione vera e propria si divide in tre parti. La prima ritesse la storia delle relazioni fra stato e chiesa nel granducato di Toscana dalla seconda metà del Settecento alla fine del granducato stesso (1859), cioè dal riformismo giurisdizionalista di Leopoldo I, culminato con l'episodio di Scipione de' Ricci, al periodo rivoluzionario-napoleonico, e dalla restaurazione al concordato del 1851 e alla sua applicazione.

Nella seconda parte l'autore vuol puntualizzare la « mentalità » dei liberali toscani di fronte al problema religioso-politico. Sono passate in rassegna con acutezza le varie correnti e le figure eminenti: Giacomo Leopardi, Giuseppe Montanelli, Pietro Giordani, Francesco Domenico Guerrazzi, Giovanni Battista Niccolini, Giuseppe Giusti, Raffaello Lambruschini, Gino Capponi, Leopoldo Galeotti, Bettino Ricasoli, e altre minori.

Nonostante questo approfondimento particolare della cultura toscana, non viene mai perso di vista il collegamento con i movimenti culturali italiani ed europei, il che dà modo all'autore di porre in particolare evidenza l'influsso di correnti gianseniste e non cattoliche.

La terza parte ha per oggetto lo stato del clero toscano, esaminato in rapporto alle accuse mosse da giansenisti e liberali. Si noti l'importanza e la novità di questa ricerca. Il clero aveva infatti allora grande influsso sull'opinione pubblica, specie nelle campagne e fra gli strati più umili della popolazione, e d'altro canto la politica ecclesiastica del granducato aveva avuto un peso determinante nella formazione del clero stesso.

Chiudono il volume appendici di documenti e indici compilati con criteri modernissimi.

Tutto quindi concorre a indicare questo libro come degno di lettura e di attenzione da parte degli studiosi.

LUIGI SAMARATI

DIZIONARIO biografico degli Italiani, Roma Istituto dell'Enc. Ital., 1961, vol. III, *Andrea*, pp. 57-8.

Come già notammo per la voce *Alberto*, S. (Vol. I, pp. 738-9), recensita in questo « Archivio » 1960, pp. 88-9, anche la voce *Andrea* è anonima. Molto meglio riuscita che la voce *Alberto*, essa tuttavia lascia campo a qualche osservazione:

(a) La data 981, offerta come sicura per il secondo diploma concesso ad Andrea da Ottone II, è, invece, piuttosto incerta, perchè l'originale (Arch. Mens. Episcop. di Lodi, n. 6) è tagliato sotto la firma del sovrano, e mancano quindi sia la cronica che la topica. Perciò il Vignati accettava la datazione 975(?); lo Handloike, *Die Lombardischen Städte*, Berlin, 1893, exc. II, lo datava pure 975 ritenendo falso il primo diploma di Ottone II, ma conservante esatta almeno la data che doveva attribuirsi al secondo mutilo; i *M.G.H.* davano 981 senza giustificare il perchè, lo Stumpf, *Reichskanzler* etc., II, 865 dava 978 *nach April-983*, perchè identificava nel Gilberto del diploma il vescovo di Tortona, eletto appunto nel 978. La data del 981 sarebbe suggerita solo dal fatto che Ottone II nell'ottobre di quell'anno scese in Italia, e l'autore della voce pensa appunto che il diploma sia stato rilasciato in quell'occasione. Ma nulla lo assicura, tanto più che il primo diploma (completo) venne rilasciato da Memmleben, il che può destimoniarne come Andrea fosse noto ed accetto al sovrano anche in Germania.

(b) La figura di Benzone conte di Lodi (Vignati I, n. 26 e *M.G.H. DD* II, 1, n. 195: *ipsius comitatus comiti*) è da porsi in grave dubbio dopo

la pubblicazione dei *Placiti* etc., II, n. 255 fatta dal compianto C. Manaresi, ma, specialmente, dopo le precisazioni del medesimo comparse in « A. S. Lomb. » 1957, p. 260 sgg., secondo cui la lezione *comiti* è da respingersi assolutamente (nonostante la difesa fatta da B. Dragoni, ivi, pp. 248 sgg.), per ragioni sia paleografiche, sia storiche, sia giuridiche (cfr. questo « Archivio » 1958, pp. 167 sgg.).

Scartando la figura del conte di Lodi, tutto torna normale e chiaro: il vescovo in città e nel raggio di sette miglia da questa, il *missus* nel contado oltre quel limite. A parte poi la considerazione per cui, se anche fosse stato *comes* il già citato Benzo, la situazione non cambierebbe affatto, giacchè non è detto che la figura del *comes* togliesse poteri al vescovo, il quale poteva mantenere egualmente le sue attribuzioni entro il raggio suddetto. Infatti, la località di *Taurianum*, ove Benzo giudica, è l'attuale Turano, distante ben 17,5 km. in linea d'aria da Lodi antica, e dunque fuori del raggio delle sette miglia. La disgrazia di Andrea presso Ottone III non è dunque provata.

(c) La concessione di Arduino non si riferisce al corso dell'Adda in generale, bensì solo al brevissimo tratto tra i castelli di Galgagno e di Cavenago.

(d) Nella bibliografia si lamenta l'assenza di G. Schwarz, *Die Besetzung d. Bistümer Reichsaliens* etc., Leipzig-Berlin 1913, dove si tratta del vescovo Andrea a pp. 119-120.

ALESSANDRO CARETTA

N. PAVONCELLO, *Inscriptions funéraires en hébreu au « Museo Civico » de Lodi*, in « Revue des études juives », Paris 1961 (t. 119), pp. 131-42, 4 tavv. f.t.

Questa dozzina di pagine rappresenta una novità per la storia lodigiana. Anche il recente *Lodi, profilo di storia comunale*, Milano 1958, di L. Samarati e mio ignora totalmente la pre-

senza di una comunità ebraica lodigiana.

Lo scritto si divide nettamente in due parti. Nella prima il P. dà una rapida visione di quanto si sa sugli Ebrei a Lodi, e questo fa servendosi di testi non lodigiani; così dicasi dei susidi (e questo è appunto il contributo nuovo), se si eccettua un breve articolo di L. Cremascoli in « Corr. dell'Adda » 1951, novembre 10. Però lo spulcio dei testi locali (che qui non affronto sistematicamente) permette qualche integrazione.

Esatto quanto dice il P. sui due notai ebrei di Lodi del sec. XV ricordati dal Cremascoli: essi non sono di recente conversione, bensì di una famiglia *de Judeis* che si tramandava la professione notarile di padre in figlio (Pietro di Bongiovanni 1429, e Bongiovanni di Pietro 1484, cfr. *Matr. dei Notai*, sotto l'anno, Cdd. Bibl. Civ. di Lodi, non sign.), e dunque di antica conversione. Ciò conferma la figura di *Iohannes Judeus* (C.D. Laud. II, p. 706) che nel 1170 era *monaco* dell'ospedale di Tavazzano; perciò si può sospettare che anche *Tedaldus* (e non *Teraldus*, come il P., p. 131) *Judeus* (C.D. Laud. II, n. 4 (1159) p. 7, doc. unico e non due come il Cremascoli voleva) sia cristiano pure lui (e non abitava con altri Ebrei presso il vescovado, bensì solo, in fondo all'attuale via Garibaldi); tutto questo rafforza il sospetto del Colorni (citato dal P. in nota, p. 131) secondo cui il nome *Judeus* o *de Judeis* non è raro nelle famiglie cristiane dell'Italia medioevale. Anche il segno del tabellionato di Pietro (nodo di Salomone) non pare probante, circa la recenziarietà della sua conversione, dato che Bongiovanni ne usa un altro totalmente diverso e simile a molti altri che non hanno la croce.

Documenti dell'Archivio di stato in Milano (« A.S.Lod. » 1886, p. 157) testimoniano per il 1479 *Leone e Magio fratelli Ebrei* titolari di un banco di pegno, e così un altro nel 1490. Dunque una comunità ebraica, anche a prescindere dai due notai, è chiaramente presente in Lodi a partire dalla metà del sec. XV, come l'episodio del 21

marzo 1456 (e non 1451, come voleva il Cremascoli) conferma attraverso il testo di Defendino Maiani (e non D. Lodi, come scrive il Cremascoli) pubblicato dal Casati nel 1894, p. 49 (cfr. « A.S.Lod. » 1886, p. 157 cit.). Questo scritto è l'unico che accenni al « ghetto » con l'espressione a *lusco di zude*, che si può intendere a *lusc(i)o di zude*, ma non è pacifico che si tratti di un « ghetto », perlomeno dovremmo attendere più esplicita fonte che lo confermi. Certo però è che l'ubicazione data dal Cremascoli (tra via Legnano [e non *Legnago*, come il P., p. 132] e via delle Orfane, ora v. Giambelli) non è affatto documentata. Un cenno della *Cronaca* di Alberto Vignati (« A.S.Lod. » 1885, p. 192) segnala la presenza di parecchi Ebrei a Lodi nel 1512 in qualità di trafficanti. Il battesimo di un ebreo tredicenne è documentato per il 3 gennaio 1644 dal Ciseri (*Giardino storico* etc., Milano 1732, p. 13).

La seconda parte si occupa delle quattro epigrafi funerarie ebraiche conservate nel Museo Civico di Lodi (cortile di s. Paolo). L'edizione e lo studio dei testi tornano utili ed opportuni perchè non esistevano. Esisteva solo una vecchia traduzione del 1839 dovuta all'ab. Michelangelo Lanci di Fano (nn. 1.2.4 del P.), accolta da B. Martani in *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*. Lodi 1876 (2 ed.), p. 234, nn. 53-5. Però dell'esattezza di quella vecchia traduzione si può ora dubitare, se si esegue il confronto di quella con la seria edizione del P., la quale consiste in trascrizione del testo, traduzione francese, note esplicative con citazione dei passi biblici inseriti nei testi epigrafici.

Queste epigrafi (tutte del sec. XVI: 1552.1554.1575.1583, e non, come voleva il Lanci: 1550.1552 e 1586 per per la quarta) ed il relativo studio del P. pongono alcuni problemi.

a) Quando e dove furono trovate le quattro epigrafi? Due (nn. 2.3) erano note già a G. Silva nel sec. XVIII (Cod. Bibli. Civ. di Lodi XXXI A 13, ff. 82-3); nel 1839 si conosceva anche il terzo titolo (n. 1), tradotto dal Lanci e riportato dal Martani nel

1876. Tre restarono almeno sino al 1894, quando il medesimo Martani pubblicò il *Catalogo del Museo* etc., Lodi 1894, p. 32, n. 75.

b) La precedente questione è legata a quest'altra: esisteva un cimitero ebraico a Lodi (v. pag. 133 del P.)? Si deve supporlo, ma dove fosse ubicato, se dentro o fuori mura, sino ad ora non mi risulta.

c) Il P. (pag. 132) parla chiaramente di una sinagoga lodigiana che si trovava in casa dei fratelli Pavia, rimasti in città dopo il decreto di espulsione dal ducato di Milano degli Ebrei nel 1597, e poi di capi spirituali di una certa fama vissuti in Lodi nel corso del sec. XVI. Il problema archeologico che le notizie raccolte dal P. propongono, è dunque questo: (i) dove esisteva la sinagoga di Lodi? (ii) In che cosa consisteva questo edificio? Si trattava di una semplice parte dell'abitazione dei fratelli Pavia destinata al culto, oppure di un edificio apposito? Ma anche a questo proposito, così come circa il cimitero, a tutt'oggi non si hanno notizie.

Tuttavia è già un passo, ed il merito va riconosciuto al P., il poter impostare — sia pure in forma interrogativa — alcuni problemi, di cui si ignoravano i termini e l'importanza. Alla successiva indagine il compito di rischiararli.

ALESSANDRO CARETTA

ALESSANDRO CARETTA: *Le canoniche di Lodi*, in: « Miscellanea del Centro di Studi Medioevali », III: *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*. Atti della Settimana di Studio, Mendola, settembre 1959. Milano, Vita e Pensiero, 1962. Vol. 2.o, Comunicazioni e indici, pp. 150-153.

Si tratta di una comunicazione inviata alla settimana di studio indetta nell'autunno del 1959 al passo della Mendola dal Centro Studi Medioevali dell'Università Cattolica di Milano. Nelle poche pagine che la compongono sono raccolte tutte le notizie intorno alle canoniche che si sono po-

tute trovare negli scarsissimi documenti rimasti a testimoniare (con quanta reticenza, purtroppo!) le vicende di Laus Pompeia nel secolo e mezzo precedente la sua distruzione.

Tale è la penuria di dati, che chiunque scriva su quel periodo della storia di Lodi dà suo malgrado al lettore l'impressione di star compiendo enormi sforzi per spremere dalle carte, poche e avare, un po' di luce sulla vita di quei lontani nostri antenati, per poi riuscire a ricavarne notizie frammentarie che rendono possibile soltanto qualche congettura.

Ma l'ambizione dello studioso è paga quando il suo lavoro giunge a scoprire anche solo qualche frammento della verità che il tempo ci ha nascosto.

Dal breve studio del Caretta sappiamo dell'esistenza nella città di Laus Pompeia — per il resto della diocesi non si hanno notizie — dei seguenti istituti di vita comune del clero: il capitolo della cattedrale, noto dal 759; la canonica di S. Lorenzo, poi trapiantata a Lodi nuova; la canonica di S. Pietro, trasformata in monastero nell'832 da Ludovico il Pio; la basilica dei XII Apostoli (poi di S. Basiano), che il vescovo Andrea dotò nel 994 di beni sufficienti alla vita in comune di quattro preti.

Sono spiragli di luce gettati sulla vita della nostra città in quei lontani secoli e presentati ad un convegno di studiosi di storia provenienti da ogni parte d'Italia e d'Europa. Nuovo merito che va ad aggiungersi ai già numerosi acquisiti dal professor Caretta nel campo degli studi di storia lodigiana.

LUGI SAMARATI

LODI, guida turistica e stradario.
A cura di A.C. (Alessandro Caretta), A.D. (Alessandro Degani), V.B. (Vittorio Bottini). Lodi, Edizioni de « Il Bollettino » del Comune di Lodi, 1962. Un vol. di pp. 106.

La nuova guida di Lodi, dovuta alla collaborazione di Alessandro Caretta,

Alessandro Degani e Vittorio Bottini, costituisce un utilissimo prontuario, non solo per il forestiero in visita o in soggiorno, al quale è particolarmente dedicata, ma anche al cittadino desideroso di una rapida informazione.

Non manca nulla, nel volumetto, di quel che riguarda la nostra città, tanto che lo si può definire una enciclopedia tascabile di Lodi.

Dopo un elenco dei mezzi di comunicazione esterni ed interni, nonché degli alberghi, locande, ristoranti e cinematografi, si trovano, condensate in undici pagine, le principali notizie intorno alla geografia, alla storia, all'economia di Lodi ed al dialetto dei suoi abitanti.

Segue la guida turistica vera e propria, con le notizie storiche e la descrizione artistica dei monumenti cittadini. Di particolare interesse la parte riguardante la cattedrale, perchè l'architetto Degani, che ne cura il restauro, vi descrive in anticipo l'aspetto che i Lodigiani scopriranno al loro duomo una volta terminati i lavori. Parte della guida turistica è anche dedicata ai principali centri del territorio circostante.

Lo stradario, preceduto da una breve rassegna storica della toponomastica cittadina e seguito da ottimi indici, conclude il volumetto. Qui il lodigiano disorientato dalla recente alluvione di cambiamenti e di nuove denominazioni, troverà modo di raccapezzarsi un poco, dato che di ogni via, accanto al nome attuale e alla sua origine o motivazione, si trova notizia di tutti i precedenti dei quali resta memoria, mentre un indice delle più importanti denominazioni antiche permette di rintracciare rapidamente le nuove.

E' da augurare la massima diffusione della pubblicazione, perchè ciò contribuirà alla maggior conoscenza di Lodi da parte degli ospiti come da parte dei cittadini. Ci auguriamo di conseguenza il rapido esaurimento della presente edizione, per dar modo di allestirne un'altra nuovamente aggiornata e migliorata dall'esperienza.

LUGI SAMARATI

ARMANDO NOVASCONI, *Un pittore poeta - Profilo di Giuseppe Vailetti e della sua pittura* - Lodi, Edizioni della Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, 1962, un vol. di pp. 84.

Preceduto da una presentazione di Eva Tea, già docente di Storia dell'Arte all'Accademia di Brera e all'Università Cattolica di Milano, seguita a sua volta da un limpido « Profilo di Giuseppe Vailetti e della sua pittura », è uscito quest'anno, in veste tipografica chiara ed oltremodo elegante, « *Un pittore poeta* », che viene ad inserirsi nella serie delle monografie storico-artistiche di A. Novasconi, con il preciso intento di presentare e far conoscere, ai Lodigiani e non, una delle glorie della loro terra nel campo della pittura.

Eva Tea dice che deve ad A. Novasconi la scoperta del Vailetti, e nelle prime righe della sua presentazione ella non sa nascondere l'accorato rimpianto di non aver conosciuto di persona l'artista, che ora le si manifesta con la chiara fama dei suoi lavori, ma lontano ormai, di quella lontananza di cui sola artefice è la morte.

Eva Tea passa poi a ricordare che il Vailetti aveva avuto, ai tempi della sua giovinezza, maestri noti, ma che soltanto la natura or dolce or triste della nostra piana fu la sua vera maestra, quella che dall'involucro grezzo dell'artigiano seppe far sbocciare l'artista, un artista umile, piano, lineare come i suoi filari di piante, le sue rogge, le sue case, queste piccole cose nelle quali è l'intatta poesia della nostra terra e della nostra gente.

A. Novasconi ha visto il Vailetti, lo ha compreso, lo ama, ha ritrovato nei suoi quadri la campagna lodigiana e ha voluto in questo suo libro, bello e buono, ricordare a Lodi che Giuseppe Vailetti è un suo figlio di oggi, degno, per altezza d'ingegno, di stare accanto ai grandi di ieri.

* * *

Nel profilo che segue questa sintetica presentazione A. Novasconi ci dà a conoscere il suo pittore, pressochè ignorato fuori della cerchia delle no-

stre mura, caro però al cuore dei Lodigiani per aver eternato nelle sue tele le immagini più significative del nostro paese.

Nella brevissima, ma esauriente biografia, ecco il Vailetti autodidatta, insegnante e poi pittore, « pittore d'istinto ». E pittore-poeta, innamorato della poesia che si sprigiona dalla natura, fratello, dice felicemente il Novasconi, di Ada Negri, perchè entrambi avevano sortito da natura, per eternarla sulla tela e nei versi, la capacità di saper comprendere la poesia delle cose semp'ci, le cose che sfuggono ai più, ma che per l'artista che sa individuarle e sentirle sono piene di un loro fascino segreto. Ambedue figli di povera gente, ispirati soltanto da amore, « a quel modo ch'ei ditta dentro » andarono « significando », cioè trasfusero nel colore e nella parola il loro mondo.

Il Novasconi dice che il periodo migliore della pittura del Vailetti è attorno al 1930, perchè questa è l'epoca dei lavori più significativi, e cita quei lavori che vedremo poi nelle riproduzioni del testo, perfette sotto ogni punto di vista.

Ed è giusto quanto poi dice circa le tele non ispirate a Lodi: le opere d'arte sono soltanto quelle nate dalla sua terra.

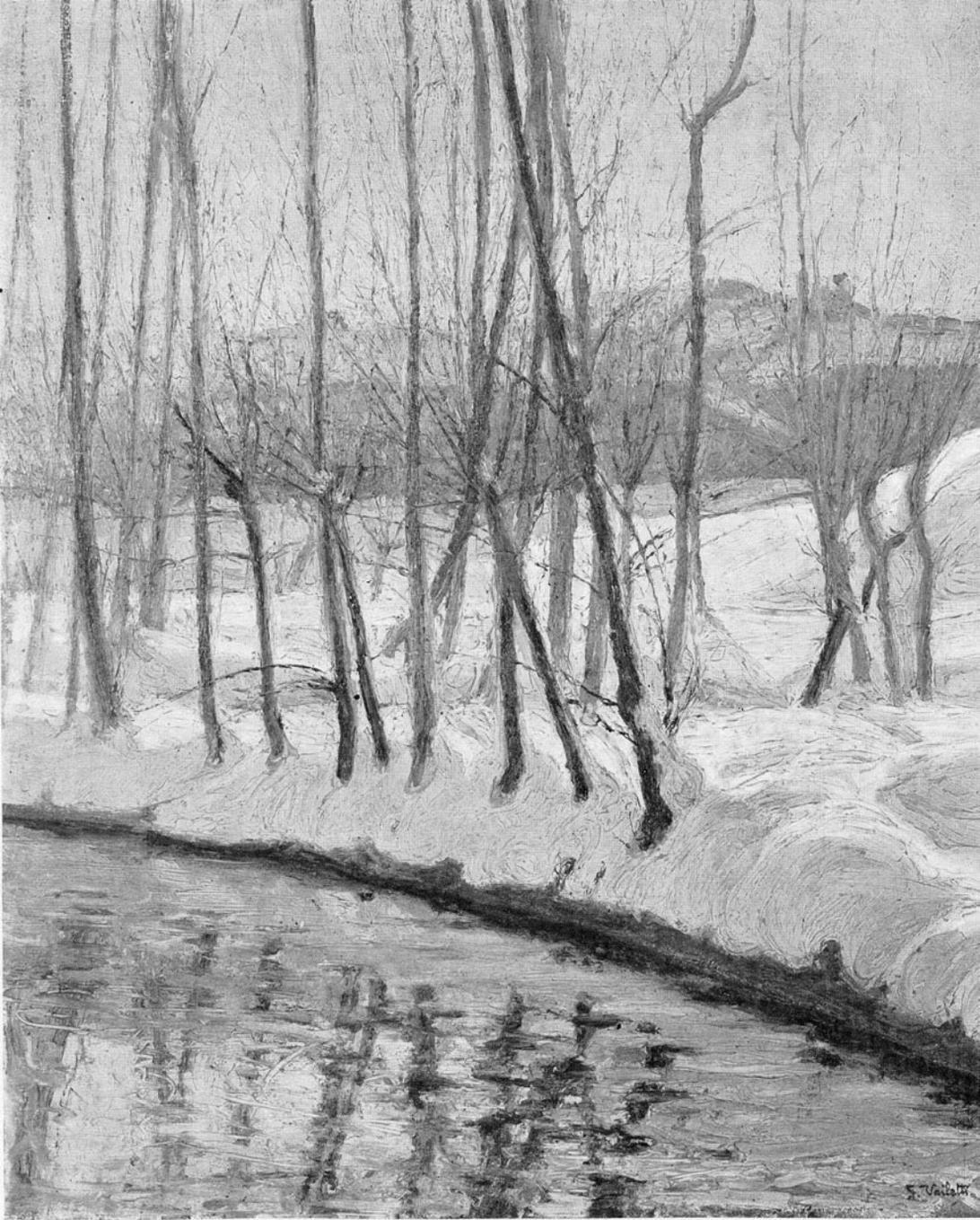
Tecnica personalissima quella del Vailetti: pennello e spatola adoperati al par di una carezza sulla tela, tocco leggero, morbido, sapiente, senza drammaticità alcuna, ma solo con una carezzevole amorevolezza.

Raramente dava un titolo ai suoi quadri e se lo doveva fare erano titoli scarni: parlassero essi al cuore.

* * *

L'autore del volumetto ci presenta alcuni dei lavori più significativi del Vailetti e li accompagna con parole scarne, dimesse: il rumore, dice assai bene, disturba il colloquio, cuore a cuore, con la poesia.

Io aggiungo che a parer mio i quadri del Vailetti somigliano a certi versi del Pascoli: « sono canti del cuore — che cantano piano — e non fanno rumore —... » Non esaltano, rasserenano. Sono come gli affetti sereni,



GIUSEPPE VAILETTI: *Torretta sotto la neve* (1926)

Tela (cm. 54 x 62). Propr. Soc. Ghiaccio - Lodi.
Da, A. Novasconi: *Un pittore Poeta*, Lodi 1962, p. 41

ben più dolci delle passioni violente, ma non per questo meno tenaci e convulgenti.

Dare un giudizio circa le illustrazioni di A. Novasconi è superfluo, lo conosciamo da anni, e sono perfette e la conoscenza delle bellezze di casa nostra, mediante le sue monografie, diventa di anno in anno più piena e perfetta.

E perciò non può che andargli un sincero grazie.

* * *

Prima di chiudere la monografia il Novasconi esprime l'augurio, caldo e sincero, che Giuseppe Valetti sia conosciuto meglio e che alla sua arte così spontanea, così umana, così viva, sia tributato quel plauso che ancor nessuno le ha dato, e che lo sfortunato, infelice pittore di Lodi possa essere menzionato a fianco dei poeti e prosatori della nostra piana. Facciamo nostro, con tutto il cuore, questo voto.

LUISA MEAZZI

LUCIANO QUARTIERI. *Cattedrale che rinasce*, coro parlato in quattro quadri. Estrato da: « Theatrica », Supplemento di « Arte Cristiana », n. 503.

Ho letto « Cattedrale che rinasce », un coro parlato in quattro quadri di un giovane prete, don Luciano Quartieri. La sua opera, una « sacra rappresentazione », prende lo spunto da un fatto accaduto in Lodi nel lontano aprile del 1945 quando, (tolgo dalla prefazione) « una colonna tedesca in ritirata minacciava una rappresentazione sulla città se non fossero stati restituiti dal Comitato Nazionale di Liberazione quei prigionieri che i patrioti avevano catturato nei primi due giorni della liberazione e tutto il bottino sequestrato ai Tedeschi ».

Si trattava di bombardamento. L'allora vescovo Pietro Calchi Novati scese nella cripta della duomo, ove avevano trovato rifugio molti cittadini terrorizzati e, fatta scoprire l'urna di

S. Bassiano, rinovò il voto già fatto in un momento di grave incertezza per le sorti del conflitto l'anno prima: qualora il Santo avesse risparmiato la città, il suo altare sarebbe stato rinnovato. Lodi, dopo ore torturanti, fu salva, e il vecchio vescovo sciolse la promessa l'anno dopo.

Un altro vescovo ha consacrato ora la sua esistenza al restauro di tutto l'organismo della Cattedrale, ma questa è storia dell'immediato oggi.

In breve ecco ciò che si propone di trattare nel suo coro in quattro quadri, « Cattedrale che rinasce », don Luciano Quartieri.

* * *

L'opera si apre con il coro del popolo terrorizzato, che attende di minuto in minuto l'invasore ad abbattere le case, a seminare desolazione e morte, a turbare il sonno dei fanciulli ignari.

Nel primo quadro siamo nello studio del vescovo: il dialogo tra un sacerdote recante la funesta notizia e il vescovo in preda alla desolazione è tragico, serrato. Il vecchio pastore non può permettere che i suoi figli, la sua cattedrale cedano alla rovina imminente e vorrebbe andare, agire, quando il Signore della città entra a portare le ultime, tremende notizie. Il nemico, respinta ogni trattativa, minaccia di morte la città.

Allora il vecchio pastore non indugia più: suonano le campane, ch'è tutti le sentano, anche il nemico, e si implorano da Dio, ch'è Padre misericordioso, la salvezza della città. Fluisce l'onda della preghiera... Suggestivo, a questo punto, il coro dei sacerdoti e del popolo, ispirato, solenne, di preta solennità liturgica.

* * *

Il secondo quadro si svolge nella cripta della cattedrale. Suonano tutte le campane. Il vescovo attende il popolo presso l'altare, con i Santi e i Martiri della sua terra. Poi giunge il popolo, che intona il suo angoscioso « ne avertas faciem tuam », e si prostra con il pastore.

E' l'ora della preghiera: pastore,

popolo, sacerdoti uniti fanno solenne giuramento. E la città sarà risparmiata.

Nel coro del popolo rivive l'atmosfera altamente mistica de « L'annonce faite a Marie » di Paul Claudel.

* * *

Spentasi ogni minaccia, allorchè il popolo ritorna in cripta per sciogliere il voto fatto nelle ore del terrore, (siamo al terzo quadro) altra minaccia intuisce il vescovo, assai più grave della precedente. Tutto è sereno, ormai, tutto è felice, ma nella prospettiva si dimenticano i giorni del pianto, e l'egoismo, la cupidigia, l'ingiustizia ora minacciano i cuori, come il tempo mina le fondamenta della vecchia cattedrale. Nel coro del popolo risuona sempre l'ispirazione biblica, o il canto del salmista: « Ne irascaris, Domine... ».

Il popolo ha un breve ripensamento, ma troppo breve. Nel quarto quadro, in preda all'abbondanza e alla pace, nella città si vive una vita frenetica di peccato, dimentichi del giuramento di rinnovamento, soprattutto interiore, fatto un giorno davanti all'urna del Santo Patrono.

La cattedrale cede sotto il peso dei secoli, i cuori cedono sotto il peso del fango che li opprime. Duplice affanno nell'animo del pastore, testimoniato dal coro dei sacerdoti e del popolo.

* * *

E' necessario demolire e riedificare, liberare il proprio cuore dalle sovrastrutture, ritrovarsi puliti, nudi, schietti, così come libere devono rendersi le pareti della cattedrale dalle scorie che da secoli le opprimono.

In quest'ultima parte il lavoro pecca di ingenuità, anzi, si nota un tono forzato che grava sullo svolgersi della parte culminante dell'opera, a proposito di questo voler accostare simbolicamente la decadenza esteriore della cattedrale con la decadenza morale del popolo.

Il quarto quadro cede ad insistenze prosastiche, a una certa prolissità, ed

è sfocato, direi, rispetto al tono dei primi tre quadri, assai più ispirati e vivi. Si notano, qua e là, segni di stanchezza.

Nel coro dei Sacerdoti è la bella immagine conclusiva, che risente, l'ho già notato, del tono ispirato del claudeliano Pierre De Craon quando contempla « Giustizia, la sua figlia più bella ».

* * *

La cattedrale si erge ormai, bella come un tempo, nel sole. Passato, presente e futuro si sono fusi. Come esisteva un giorno essa è oggi e sarà nel tempo, simbolo di questo cristianesimo che urge più che mai e che non è destinato a tramontare.

Ancora una volta il pastore con i suoi sacerdoti e il suo popolo è presso la cattedrale, in estatica contemplazione: densa di significato è l'espressione finale: « Dolce è fermarsi sulla soglia della tua casa... ».

* * *

L'idea di scegliere la forma della « sacra rappresentazione » è stata buona: aleggia su tutta l'opera un che di mistico che induce al raccoglimento interiore e alla pace. Si ritrova qui il clima del primitivo teatro italiano, allorchè palcoscenico era il sagrato e volta il cielo. L'opera è adatta alla rappresentazione? Per il gusto moderno penso di no: è troppo statica, sono troppo lunghe le sequenze, e specie nel quarto quadro essa difetta di forza drammatica. E' un lavoro atto più alla lettura e alla meditazione che alla rappresentazione, un buon lavoro per chi vuole rientrare un poco in se stesso, ma non per il grosso pubblico che ha tutt'altri gusti, a parer mio, però, e secondo la mia modesta esperienza.

Certo che alla nobile fatica di don Luciano Quartieri deve andare senza altro la lode di tutti coloro che amano la poesia che si sprigiona dai testi sacri, avvincenti sempre, siano essi antichi o moderni.

LUISA MEAZZI

Notiziario

RESTAURI DI OPERE D'ARTE E DI MATERIALE BIBLIOGRAFICO

A cura della Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia, per speciale interessamento del Prof. Franco Mazzini è stata restaurata una preziosa pala lignea appartenente al Museo Civico databile dalla fine del Quattrocento all'inizio del Cinquecento.

Proveniente dalla Chiesa di Somaglia, la tavola, contornata da una cornice lignea dorata, portava una effigie della Madonna Assunta di assai mediocre fattura. L'esame radiografico ha rivelato l'esistenza di una pittura sottostante, con bellissime figure di Santi e di una Madonna in trono con putti. L'opera di esperti restauratori ha riportato alla luce la composizione originale. E' stata così restituita al nostro Museo una delle opere più importanti, la cui collocazione per l'esposizione al pubblico è stata curata personalmente dal Prof. Mazzini.

Alla Soprintendenza Bibliografica per la Lombardia sono stati consegnati i seguenti volumi della Laudense bisognosi di restauro:

- n. 24 manoscritti;
- n. 40 incunabuli;
- n. 3 cinquecentine;

Per interessamento della Soprintendente, Dott.ssa Teresa Rogledi Manni, i volumi sono stati consegnati ai migliori laboratori di patologia del libro, che ne stanno curando il restauro a spese del Ministero della Pubblica Istruzione.

Si sono conclusi i lavori di restauro nella Cappella di San Bernardino del Tempio di San Francesco, iniziati nell'estate 1961 a cura della Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia. Il lavoro, compiuto dalla Signora P. Brambilla Barcilon, oltre a ridare alle « Storie di San Bernardino » la freschezza originaria, ha raggiunto altri importantissimi risultati, come il recupero di quanto l'ingiuria del tempo e degli uomini ha risparmiato delle pitture tardo-quattrocentesche della volta, delle decorazioni originarie della campata prospiciente la cappel-

la, e di due Madoane con Bambino affrescate sulla parete ove si apre l'ingresso alla cappella stessa. Ne dà notizia il Prof. Franco Mazzini nell'ultimo numero del 1962 di « *Arte Lombarda* », pagg. 168-169.

PROGETTO DI UN NUOVO MAGAZZINO LIBRARIO PER LA LAUDENSE

Sempre per solerte interessamento della soprintendente Dott.ssa Teresa Rogledi Manni è in corso di elaborazione il progetto inteso a creare, nei locali della Biblioteca Laudense, un magazzino librario a strutture metalliche con sviluppo verticale, capace di oltre centomila volumi. All'Amministrazione Comunale verrebbe addossato l'onere delle opere murarie, mentre il Ministero dovrebbe contribuire al castello metallico ed alle scaffalature.

D O N I

La Contessa Teresita Barni Corrado di Roncadello, vedova del Generale Barni, ha affidato, con squisita sensibilità, l'archivio di famiglia alla Biblioteca Laudense. I documenti costituiranno una fonte preziosa per la storia di Lodi, data la parte importante avuta da parecchi illustri membri della famiglia Barni nelle vicende secolari della nostra città.

Il Presidente della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Prof. Giordano dell'Amore, ha comunicato che il Consiglio di Amministrazione del benemerito Istituto, su Sua proposta, ha deliberato di accogliere la domanda di sovvenzione inoltrata, tramite la filiale della Cassa di Risparmio di Lodi, dal Direttore della Biblioteca Laudense, disponendo l'invio in dono di opere per un valore di lire duecentomila.

Hanno altresì accolto le domande di sovvenzione del Direttore della Laudense:

La Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, che ha donato libri per lire cinquantamila; la Banca Provinciale Lombarda, che ha donato libri per lire ventimila.

MANIFESTAZIONI ARTISTICHE

Il 23 Settembre, per iniziativa del « Gruppo pittori indipendenti di Via Bagutta » di Milano si è svolta a Lodi una gara di pittura estemporanea ispirata agli aspetti caratteristici della nostra città. Vi hanno partecipato circa cinquanta artisti. Un locale del Museo Civico ha funzionato da ufficio timbratura. I pittori si sono poi sparsi

per la città in cerca di ispirazione per i loro quadri, che nel pomeriggio sono stati esposti al pubblico sotto i portici del Municipio.

Si sono svolte nelle sale del Museo Civico le seguenti mostre personali:

Dal 29 settembre al 7 ottobre: pittore Natale Vecchietti di Masalengo.

Dal 13 al 21 ottobre: pittore Dott. Gianfranco Bruschi di Lodi.

Dal 27 ottobre all'11 novembre: pittore Prof. Ferdinando Mandelli di Casirate d'Adda.

Dal 15 al 30 dicembre: pittrice Iolanda Schiavi e scultore ceramista Renato Bassoli di Milano.

BIBLIOTECA

Il « Gruppo Anziani » delle Officine Elettrotecniche Meccaniche « *Adda* » ha curato l'abbonamento di parecchi dei suoi aderenti al prestito di libri a domicilio presso la Biblioteca Laudense. Si auspica che l'esempio delle « *Adda* » sia seguito da altre organizzazioni aziendali, affinchè sia data ai dipendenti dell'industria l'opportunità di migliorare la propria cultura e venga risvegliato l'interesse dei Lodigiani nei confronti delle loro istituzioni culturali.

VISITE DEGNE DI NOTA AL MUSEO CIVICO ED ALLA BIBLIOTECA LAUDENSE

Hanno visitato il Museo Civico e la Biblioteca Laudense:

- Prof. dottor Ernesto Cucinotta, Primo Presidente Onorario della Corte di Cassazione.
- Prof. A. Masson, Ispettore Generale delle Biblioteche di Francia, che sta elaborando una pubblicazione sull'arredamento delle biblioteche italiane. Mr. Masson era accompagnato dalla consorte, direttrice della Biblioteca Mazarino di Parigi.
- Trenta studenti francesi del Centro agricolo e viticolo di Villefranche sur Saone (Rhône), guidati dal loro direttore prof. Jean Lacouture e dell'assessore di Villefranche signor Aimé Laurent. La visita a Lodi era organizzata in collaborazione con il locale Circolo Italo-Francese.
- Un gruppo di studenti della Scuola d'Arte « Umanitaria » di Milano, fra i quali alcuni greci, accompagnati dal Preside e dagli Insegnanti

Direzione ed Amministr. presso la Biblioteca Laudense, C.so Umberto, 63 - Tel. 23.69

LUIGI SAMARATI - Direttore Responsabile

Autorizzazione del Tribunale C. e P. di Lodi in data 8-9-1952 - N. 16 del Reg. Stampa

Arti Grafiche G. BIANCARDI - Lodi

INDICE DELL'ANNATA 1962

A. CARETTA,	Le fonti lodigiane di Galvano Fiamma	p. 3
A. D' AURLA,	I pittori Albertino e Martino Piazza da Lodi	
	I fascicolo	» 20
	II fascicolo	» 57
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA	I fascicolo	» 39
	II fascicolo	» 114
NOTIZIARIO	I fascicolo	» 47
	II fascicolo	» 123

