

vunque il maestro passò ed operò, in Toscana, nell'Umbria, nelle Romagne, nel Veneto ».

ANTONIO MUNOZ.

(1) Debbo uno speciale ringraziamento al dotto Mons. Giuseppe Cascioli, che con grande cortesia mi ha permesso lo studio dei preziosi documenti dell'Archivio della Rev. Fabbrica, affidato alle sue intelligenti cure. Mons. Cascioli ha scritto intorno al mosaico di Giotto un importante articolo: *La Navicella di Giotto*, in Bessarione 1916.

(2) *La Navicella di Giotto*, *l'Arte* 1922.

(3) A. MUNOZ, *Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica*, Bollettino d'Arte del Min. della P. I., 1911.

(4) Le reliquie a cui accenna l'iscrizione, consistenti in frammenti di ossa, in un vasetto di terracotta, e in una spugna forse imbevuta di sangue, si sono infatti rinvenute dietro l'angelo in mosaico quando lo si è distaccato per trasportarlo nel Museo Petriano.

(5) A. MUNOZ, *Roma di Dante*, ed. Bestetti e Tumminelli, 1921, pag. 230.

I RITRATTI DI GUIDOBALDO DA MONTEFELTRO E DI ELISABETTA GONZAGA IN FIRENZE

La superba collezione d'arte che avevano saputo raccogliere diverse generazioni della famiglia Medici, ebbe il più importante incremento, tralasciando altri acquisti minori, nel corso del secolo XVII per due eredità. Ancor oggi, molti dei più preziosi pezzi delle due famose gallerie fiorentine sono quelli che provengono dall'antica raccolta urbinata e dal legato del Cardinale Leopoldo dei Medici; come ad esempio la splendida serie di dipinti veneziani.

Ciò che nell'anno 1631 fu tolto dai castelli dei Della Rovere per esser portato a Firenze era meno importante per numero che non per qualità; e chi ha letto i vecchi inventari, particolarmente di Poggio Imperiale, dove la Granduchessa Vittoria si circondava dei tesori d'arte raccolti dai suoi antenati, sa quanti capolavori degli Uffizi e di Pitti hanno questa provenienza.

Tra di essi una raccolta di particolare interesse è la serie ininterrotta di ritratti dei principi che hanno seduto sul trono di Urbino, tutti di mano di maestri famosi. La serie si inizia col doppio ritratto, dovuto a Piero della Francesca, di Federico da Montefeltro e di Battista

Sforza; seguono il figlio di questi e sua moglie Elisabetta Gonzaga, di maestro non ancora identificato. Tali ritratti formano l'oggetto della nostra ricerca.

Vengono poi il ritratto giovanile, nella galleria Pitti, dell'erede al trono Francesco Maria, di mano di Raffaello, e i ritratti dello stesso principe e di sua moglie Eleonora Gonzaga dipinti da Tiziano in un momento particolarmente felice. È andato invece perduto il ritratto, pure di Tiziano, del loro figlio Guidobaldo, mentre il ritratto di Giulia Varana dello stesso maestro, si ammira in una delle più ricche stanze di Palazzo Pitti, non finito però per la sopravvenuta morte della principessa.

Nel ritratto eseguito da Bronzino giovane il volto di Guidobaldo è così pieno di vita che i suoi occhi sembrano muoversi; la figura di suo figlio Francesco Maria II, l'ultimo duca di Urbino, è eternata dal capolavoro del Baroccio, della cui mano vediamo, ritratto già dalla culla, il piccolo erede del trono, la cui immatura morte pose fine alla gloriosa stirpe dei Della Rovere.

Chiude questa serie il ritratto della figlia del-

l'ultimo della Rovere, Vittoria, nata dopo la morte del duca, dipinto dal Susterman quando essa era già granduchessa di Toscana.

Se immaginiamo per un momento radunati in uno stesso ambiente tutti questi ritratti eseguiti nello spazio di duecento anni, dobbiamo riconoscere che non è esistita forse altra casa principesca, i cui componenti siano stati tramandati alla posterità da tanti artisti di primissimo ordine, uomini e donne che per aver avuto una parte importante nella storia e nella cultura del loro paese, ben sono meritevoli che la posterità ancora li onori.

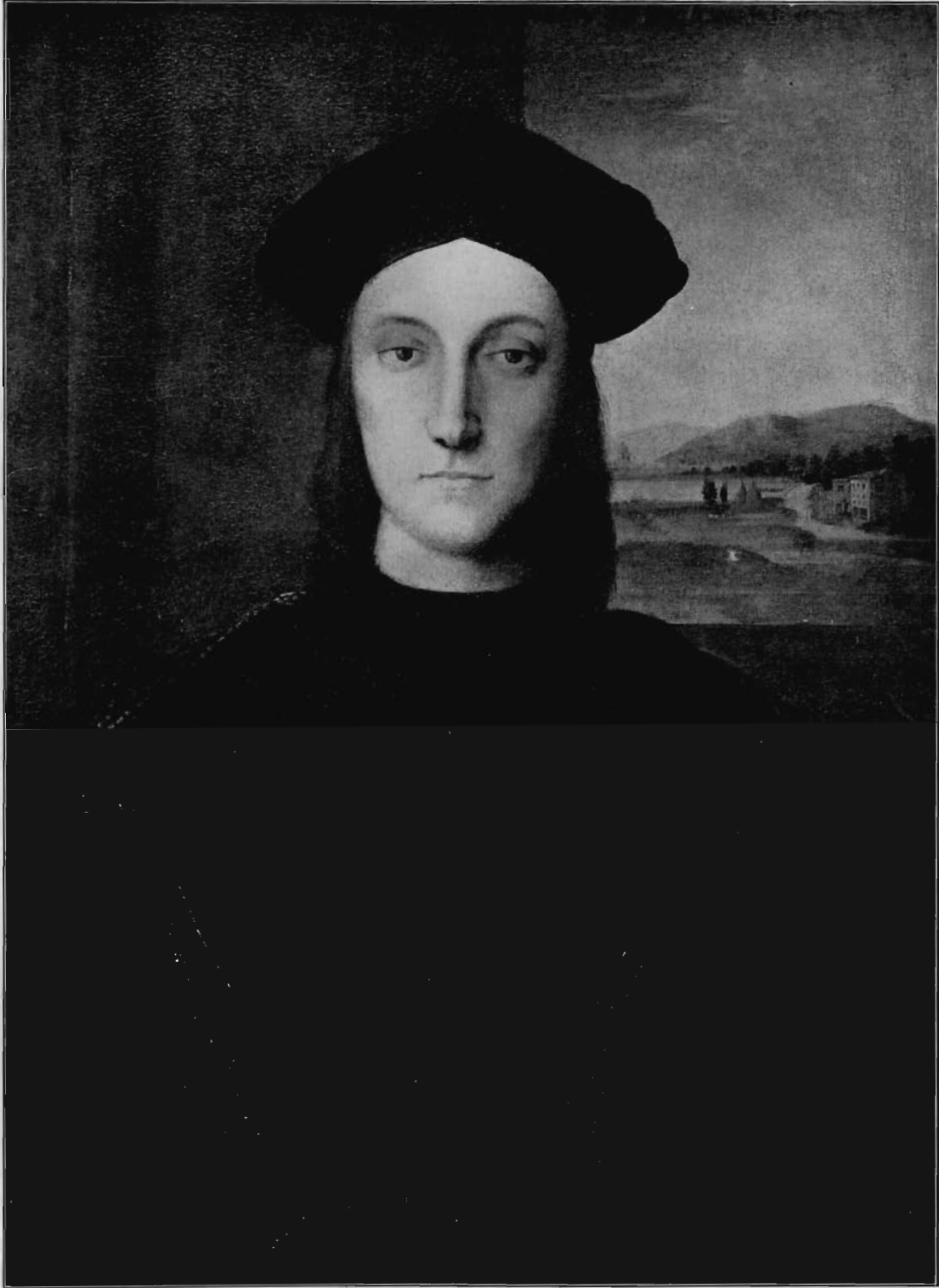
I ritratti che riproducono la seconda generazione, con cui si estinse la vecchia casa feltresca, sono rimasti lungo tempo senza identificazione. Essi ancora sino a pochi anni or sono si trovavano in Firenze separati uno dall'altro e senza nome; il ritratto di donna nella Tribuna degli Uffizi, il ritratto maschile nella prima sala in Pitti. Non fu nemmeno notato quello che risulta così palesemente, cioè che essi fanno *pendant*. E ciò è tanto più strano in quanto dietro al ritratto femminile esiste una antica scritta esplicativa, se pure poteva generare un piccolo equivoco nel nome. Si lesse infatti « Isabella Mantovana moglie del Duca Guido », essendosi fatta confusione tra Isabella e Elisabetta. La principessa stessa in alcune sue lettere si firmava « Isabetta ». Chi sia la donna rappresentata in questo dipinto è noto da decine di anni. Già nel volume del Morelli (1890) essa è ricordata e il Luzio e il Renier hanno ornato la copertina del loro magnifico volume « Mantova e Urbino » del 1893 col ritratto della principessa e la giusta indicazione; la definitiva identificazione dei due ritratti fu fatta infine nel 1900 dal letterato francese Delaruelle ⁽¹⁾. Ciò nonostante l'importanza storica dei ritratti non è stata ancora riconosciuta; almeno il Venturi nella sua grande opera sembra esprimere dei dubbi riguardo ai personaggi

rappresentati.

Per lungo tempo oltre a questi rimase ignoto anche l'artista, che appare già trascurato quando nel 1631 fu compilato l'inventario della Collezione urbinata. Ma questo non fa meraviglia, poichè quell'inventario riporta pochissimi nomi di artisti. Libero dunque il campo al dilagare delle attribuzioni, bisogna dire che gli studiosi non si sono lasciati sfuggire l'occasione. Quando, non si sa per qual caso disgraziato, i due ritratti furono separati senza riguardo alla loro connessione, quello della principessa fu esposto sotto il nome di Mantegna, forse a causa della sua posizione di pittore ufficiale della Casa Gonzaga; il ritratto di Guidobaldo invece dovè contentarsi della modesta assegnazione a Giacomo Francia.

Il finissimo occhio conoscitore del Cavalcaselle ha riconosciuto almeno il nesso stilistico tra i due dipinti, senza però notare la loro connessione come *pendant*; egli li giudicò entrambi del Bonsignori ⁽²⁾ ma di due diversi periodi: il primo del periodo in cui l'artista fu sotto l'influenza del Mantegna, il secondo del periodo posteriore, determinato dall'apparire del Costa in Mantova. Il Morelli designò poi quale probabile maestro del ritratto femminile Francesco Caroto, senza far menzione del quadro compagno ⁽³⁾; attribuzione che il Berenson accettò per ambedue i ritratti. Il Cicerone resta indeciso tra il Bonsignori e il Caroto; infine il Venturi assegna i due ritratti insieme con quello del giovane Francesco Maria Della Rovere a uno scolaro del Francia ⁽⁵⁾.

Di tutte queste così disparate attribuzioni, quella del Cavalcaselle è degna di esser presa in considerazione per i motivi storici. È noto come il Bonsignori fosse strettamente legato alla famiglia ducale di Mantova, sicchè non sembrerebbe inverosimile che egli abbia ritratto la coppia ducale. Poichè Elisabetta, al principio della primavera del 1502 dopo i festeggiamenti



Raffaello: Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro. - Firenze, Galleria Pitti. (fot. Brogi).

menti per le nozze celebrate in Ferrara si recò a visitare i parenti a Mantova, dove alla fine di giugno giunse pure suo marito, esiliato dalla patria ⁽⁶⁾.

Essi lasciarono questo asilo solo al principio di settembre per recarsi a Venezia, che parve offrir loro una sicurezza maggiore. Benchè il soggiorno di Mantova avrebbe potuto offrire occasione alla esecuzione dei due ritratti da parte del Bonsignori, pure sembra molto inverosimile, almeno per Guidobaldo, che egli abbia avuto desiderio in circostanze così poco liete di posare per un pittore. In ogni modo sembrerebbe strano non essersi piuttosto rivolti al Mantegna. Ma, anche concessa la possibilità storica, l'esame stilistico è assolutamente contrario. Del Bonsignori si conoscono parecchi ritratti, alcuni a punto della Casa Gonzaga e sarebbe vano cercare qualsiasi legame tra questi e quelli di cui ci occupiamo. Anzi, le disparità appaiono così evidenti e così notevoli, che non si riesce a giustificare la attribuzione del Calcaselle.

Lo stesso va detto per la attribuzione al Caroto proposta dal Morelli, contro la quale valgono inoltre anche le ragioni storiche. È bensì vero che il maestro veronese, nato verso il 1480, ha, secondo la generale supposizione - basata sullo stile delle sue opere giovanili - in parte formata la sua educazione artistica a Mantova, dove fu influenzato tanto dal Mantegna che dal Bonsignori. Ma, se già sembra di per sé poco verosimile che i duchi di Urbino abbiano pensato ad affidare un tale incarico a un pittore ancora completamente sconosciuto, basta poi dare uno sguardo a un dipinto del Caroto sicuramente di quel periodo, perchè datato con l'anno 1501, la Madonna della Galleria di Modena, per scartare assolutamente il pensiero che egli abbia potuto dipingere i ritratti da giovane. D'altra parte i dati storici, oltre a tutte le considerazioni stilistiche, escludono che egli

li abbia dipinti posteriormente, poichè non ci risulta che il Caroto abbia mai lasciato la sua regione, almeno fino all'anno 1508, ultimo limite accettabile per la esecuzione dei due ritratti.

Nessun conoscitore dell'arte italiana potrà dubitare che questi ritratti sono opere del primo decennio del cinquecento. La pettinatura di Elisabetta è quella « foggia alla francese » che divenne di gran moda in Italia solo dopo l'occupazione di Milano da parte di Luigi XII, e a diffondere la quale contribuì non poco l'autorità in materia di Isabella d'Este ⁽⁷⁾. L'anno della morte di Guidobaldo - defunto nell'aprile 1508 - ci dà il limite estremo. Ma dalle circostanze di vita della coppia ducale è possibile delimitare ancora meglio la data dei due ritratti.

Il 28 agosto del 1503, dopo la caduta della casa Borgia, Guidobaldo poté far ingresso nella sua capitale. Pochi mesi più tardi, alla fine di novembre, egli andò a Roma, donde non ritornò a Urbino che il 1° giugno dell'anno seguente. Solo allora egli si riunì con sua moglie, che si trovava in Urbino dal dicembre 1503. Questa unione fu però di poca durata, poichè la riconquista delle fortezze del paese richiese l'allontanamento di Guidobaldo. Il 6 settembre egli rientrò nel suo palazzo per partecipare alle feste della investitura di suo nipote a presuntivo erede del trono, e a metà di dicembre si mise di nuovo in viaggio alla volta di Roma. Qui egli fu trattenuto da Giulio II per tutto l'anno 1505 e non poté far ritorno in Urbino che alla fine di febbraio del 1506. Ma anche questa volta per breve tempo, poichè già nell'agosto le trattative con Perugia lo costrinsero a ripartire. Seguirono le splendide feste dal 25 al 29 ottobre per la visita del pontefice a Urbino; poi ancora una assenza per la conquista di Bologna. Infine dal febbraio 1507 fu concessa al duca, gravemente malato, la pace



Raffaello: Ritratto di Elisabetta Gonzaga. - Firenze, Uffizi. (fot. Anderson).

della propria casa, che gli sorrise però per poco più di un anno.

Riassumendo queste date, rimangono relativamente pochi e brevi periodi possibili per le pose dei ritratti: prima del 1502, cioè innanzi che Elisabetta si recasse a Ferrara per le nozze del duca con Lucrezia Borgia, nell'autunno del 1504, nella primavera e nel principio dell'estate del 1506, e finalmente nell'ultimo anno di vita del duca.

I documenti non ci offrono alcun aiuto. Si può presumere però senza peccare di arbitrio che se si fosse chiamato espressamente un pittore da Mantova si dovrebbe trovarne menzione nelle molteplici corrispondenze coll'aiuto delle quali il Luzio e il Renier hanno potuto redigere la loro interessantissima opera. Il maestro dei ritratti deve dunque cercarsi altrove e qui ci si presenta spontaneamente la domanda se non vi fossero a disposizione dei principi, nella loro stessa patria, artisti ai quali essi più naturalmente e prima che ad altri avrebbero potuto pensare, come Timoteo Viti e Raffaello.

Non sappiamo con certezza quando il Viti tornò in patria. Se è vera la asserzione del Pungileoni, egli avrebbe preso moglie in Urbino nel 1501. Sappiamo che nel 1504 egli ebbe l'incarico di eseguire la pala d'altare per la cappella del Duomo, per ornare la quale il vescovo Arrivabene, defunto da poco, aveva lasciato una notevole somma⁽⁸⁾. Il documento che ne dà notizia ci informa che esecutrice del testamento fu la stessa duchessa, la quale certamente dovette influire nella scelta del pittore. La pala d'altare si conserva ancora nel duomo di Urbino, doppiamente preziosa poichè contiene due ritratti, quello del donatore e quello di un giovane sconosciuto, che, senza alcun fondamento, si volle identificare col duca Guidobaldo. In questa pala si riconosce la capacità artistica del Viti in quel periodo; e, se anche i due ritratti si prestano poco a confronti per-

chè i personaggi sono rappresentati di puro profilo, difficilmente si potrà giungere da essi ai ritratti fiorentini. Ciò che poi li separa totalmente è lo sfondo del paesaggio: tormentato, ricco di particolari, del tutto quattrocentesco nella pala di Timoteo, semplice e pacato, di assoluto carattere umbro nei nostri ritratti, specialmente in quello della Duchessa. L'ipotesi che questi siano di mano del Viti non fu mai espressa e, dopo queste brevi considerazioni, possiamo anche noi abbandonarla completamente.

E così si giunge per esclusione a colui al quale, considerando gli elementi esteriori, si sarebbe dovuto pensare per primo, all'artista destinato a illustrare la sua patria più che le case ducali di Montefeltro e Della Rovere in tutti i loro più illustri rappresentanti. Sembra oggi quasi inconcepibile che, ad eccezione di uno solo, nessuno abbia pensato a Raffaello e ciò si può spiegare soltanto considerando che i dipinti di fatto si distaccano alquanto dal concetto che si ha comunemente dell'arte di Raffaello giovine.

Esaminando prima di tutto i dati storici si dovrà ritenere verosimile, anche senza prove documentarie, che il duca e la duchessa si siano interessati fin dalla sua giovinezza al figlio di Giovanni Santi, per il quale avevano grande amicizia. Dai documenti sappiamo solo dei rapporti di Raffaello con la sorella di Guidobaldo, la « prefetessa » Giovanna da Montefeltro, e col figlio di lei che fu poi il duca Francesco Maria. Quella nel 1504 scrisse al Gonfaloniere di Firenze la nota e non insospettabile lettera di raccomandazione per Raffaello, a Francesco Maria volle rivolgersi quattro anni più tardi il giovine Sanzio per ottenere a Firenze, mediante la sua raccomandazione, una commissione dalla Signoria. Uno scrittore contemporaneo però, Sebastiano Serlio, parla anche della protezione con la quale Elisabetta favoriva



Raffaello: Ritratto di Francesco Maria di Montefeltro. - Firenze, Galleria Pitti. (fot. Alinari).

il giovane pittore e menziona la duchessa insieme coi due papi quale principale incitatrice del genio di Raffaello ⁽⁹⁾. Su quello però che questi avrebbe dipinto per i duchi di Urbino non possediamo che notizie alquanto incerte, se si accettui ciò che dice il Vasari, il quale vide nella guardaroba ducale due Madonne dipinte dal giovane Sanzio per Guidobaldo, e seppe della esistenza di un dipinto finissimo quasi come una miniatura, rappresentante Cristo nell'orto degli Ulivi, e passato più tardi a Camaldoli, come dono della Duchessa Eleonora. Meglio che su questi dipinti non mai rintracciati, siamo informati sul S. Giorgio, ora a Pietrogrado. Quando Guidobaldo nel giugno 1504 ricevette le insegne dell'Ordine della Giarrettiera, volle offrire al re d'Inghilterra tra gli altri doni un quadro rappresentante S. Giorgio con l'insegna dell'ordine sulle ginocchia. L'esecuzione dell'opera fu affidata al giovane Raffaello e crediamo di poter supporre che il duca stesso personalmente lo abbia istruito dei suoi desideri, ciò che potè avvenire soltanto tra il 1° giugno e la metà di dicembre 1504, periodo trascorso dal duca prevalentemente nella sua città; poichè il conte Castiglione, incaricato della consegna dei doni, avrebbe dovuto partire per l'Inghilterra, secondo il primo progetto, nella primavera del 1505 ⁽¹⁰⁾.

Per i primi anni della attività artistica di Raffaello manchiamo di molte date precise ma una sua gita in patria da Perugia o da Città di Castello, per la quale ultima città egli, come è noto, lavorava assai, parrebbe molto probabile anche senza una prova documentata.

E non sappiamo, infatti, per puro caso, di altre visite di Raffaello a Urbino? di una, in relazione col ritratto giovanile di Pietro Bembo, dipinto nel periodo in cui questi si tratteneva nella corte urbinata, dunque non prima del 1505 ⁽¹¹⁾, di un'altra nell'autunno 1507, come ci risulta da un atto notarile ⁽¹²⁾. Da que-

sto lato, dunque, non si possono fare serie obiezioni, se per altro da quel che i ritratti stessi rivelano si può provare che loro autore sia Raffaello.

Mi occuperò da prima del ritratto della duchessa perchè lo scorso anno ho avuto agio di esaminarlo minutamente da vicino, essendo stato collocato su di un cavalletto presso la finestra. E solo allora si poteva ammirare interamente la finezza del modellato, la cui delicatissima pennellatura è degna di un fiammingo della tradizione degli Eyck, abbracciare la morbidezza del paesaggio, osservare come un esatto e nitido tratto di pennello in una materia alquanto densa, abbia condotto, smorzando gradatamente l'azzurro del cielo, fino alla oscurità della capigliatura; alcune ciocche isolate distaccano e vivificano lo scuro contorno dell'insieme. Questa pennellata mi è apparsa così familiare per averla già osservata molti anni or sono sulle predelle raffaellesche del Vaticano, ed era appunto essa che mi aveva indotto allora a rivendicare quale opera giovanile di Raffaello il ritratto di un giovane, di cui poi mi è riuscito di provare la provenienza da Urbino, e in cui si è riconosciuto giustamente il ritratto dell'erede al trono, attribuzione subito accettata da Corrado Ricci e accolta ormai quasi universalmente. Confrontando questi due dipinti in riguardo alla fattura non potrà più sussistere alcun dubbio che ambedue non siano stati eseguiti dalla stessa mano e presso a poco nello stesso periodo di tempo.

E' ben vero che è malsicuro metodo il corroborare una attribuzione mediante il confronto di un'opera il cui autore a sua volta ci è noto per una semplice attribuzione così che si rende desiderabile la ricerca di altri punti d'appoggio. E un punto d'appoggio convincente quanto si può desiderarlo ci viene offerto da un'opera rivendicata da molto tempo a Raffaello, per la quale il Morelli impegnò tutta la sua



Raffaello: Ritratto del Perugino - Roma, R. Galleria Borghese. (fot. Alinari).

autorità di provato conoscitore: il ritratto del Perugino nella Galleria Borghese ⁽¹³⁾. Il soggetto nei due dipinti non potrebbe essere più differente: qui una donna nobile, aristocratica fino alla cima dei capelli, dal fine ovale del volto allungato; lì un uomo decisamente piccolo borghese dalla larga testa quadrata. E nonostante la più grande disparità tra i due modelli, tutto quello che dipende dall'opera dell'artista trova riscontri evidenti. Qualunque particolare nel disegno dei due ritratti si metta a confronto, occhi, naso, bocca, essi non potrebbero trovarsi più strettamente affini tra loro. Si confrontino le fotografie qui riprodotte e si esamini, ad esempio, il modo con cui gli occhi sono incavati nell'orbita, come la pelle diviene leggermente più spessa sulla curva del naso, la costruzione a mandorla degli occhi stretti, la oscura linea che segna dolcemente le sopracciglia sulla palpebra superiore, mentre la palpebra inferiore sfugge senza alcun segno in una curva luminosa; la forma delle narici che si dipartono di traverso dall'apice del naso per volgersi poi in lieve curva e lo sfiorire della bocca agli angoli in un tratto a pena accennato, che forma una lieve fossetta a sinistra di chi guarda. Tutto quello che l'artista ha messo di suo in queste opere, nelle quali la riproduzione del soggetto è fedelmente obiettiva, è identico a tal punto che se ne può dedurre una sola conclusione, e cioè che chi ha dipinto l'un quadro è anche autore dell'altro.

Ma una autorità come Adolfo Venturi si è pronunciata riguardo al quadro della Galleria Borghese contro Raffaello, attribuendolo decisamente al Perugino. Se anche egli rimane solo nella sua opinione, essa non è certo da trascurarsi considerando quanto maestro ed allievo fossero strettamente uniti in questo periodo della loro attività. Questa loro connessione si rivela al massimo grado paragonando appunto il ritratto della Galleria Borghese e quello del-

la duchessa, col ritratto di Francesco delle Opere dipinto dal Perugino nel 1494. Anche qui si osservano le particolarità che più sopra abbiamo rilevato. E come potrebbe essere diversamente se quei ritratti, che noi attribuiamo a Raffaello, furono dipinti quando l'artista si trovava ancora totalmente nella tradizione della bottega peruginesca? Nel ritratto della duchessa il rapporto della figura col paesaggio circostante è così affine a quello che si osserva nel ritratto di Francesco delle Opere, che non farebbe meraviglia se anche esso fosse attribuito al Perugino. Ma oltre ai motivi storici, a mio parere anche il momento spirituale e la concezione, si opporrebbero a tale attribuzione che non potrebbe essere seriamente sostenuta; e in fatti essa non fu mai proposta.

Sul quadro compagno, il ritratto dell'ultimo duca della stirpe di Federico, mi devo pronunciare con maggiore precauzione. Purtroppo non ho mai avuto agio di esaminarlo così minutamente da poter formarmi un concetto preciso sulla sua tecnica. La sua collocazione nella Galleria Pitti è talmente infelice che anche nei giorni di buona luce cade sempre su di esso un'ombra dalla cornice della grande ancona del Sarto, che occupa il centro della parete.

Perciò il mio giudizio si basa piuttosto sull'impressione generale e sullo studio della fotografia, che dimostrano che la superficie è stata molto danneggiata o nascosta da una cattiva vernice. Che questo ritratto sia stato dipinto come *pendant* dell'altro o viceversa, sembra proprio accertato dalla posizione assolutamente frontale, cosa abbastanza insolita in un periodo che predilige la testa vista di faccia e un movimento del busto che suggerisca un effetto plastico.

Ad ogni modo è strano per un *pendant*, che, in primo luogo le dimensioni non sono identiche — il ritratto del duca ha 0,69 cm. di altezza per 0,52 di larghezza, quello della du-



Perugino: Ritratto di Francesco delle Opere - Firenze, Uffizi. (fot. Alinari).

chessa invece solo 0,51 cm. di altezza per 0,31 di larghezza — (14); in secondo luogo e ancora più strano è che qui per sfondo fu scelta una parete con finestra aperta a destra sul paesaggio. Non si sa proprio come spiegare questa mutata disposizione, ma, accettando l'ipotesi che questo dipinto sia opera di un altro pittore, non si guadagnerebbe nulla perchè, sia stato dipinto prima l'uno o l'altro, essi furono certo destinati da principio ad essere appesi sulla stessa parete nel palazzo ducale.

Ambedue i ritratti hanno in comune il modo freddo, superiore, con cui il pittore si avvicinò ai modelli, come se egli fosse uno specchio che semplicemente riflette ciò che gli si trova di fronte. C'è tutta la superiorità propria del ritrattista nato. A mio vedere, l'autore di questi dipinti ha qualche cosa della grandezza di Holbein; si era forse avuta questa sensazione quando il ritratto della Galleria Borghese figurava sotto questo nome? E fu questa superiorità dell'artista che valse al ritratto femminile la attribuzione al Mantegna?

E' meraviglioso come il giovane maestro abbia afferrato il carattere e l'essenza dei suoi modelli. Nei tratti pallidi del duca si rivela la stirpe antica e stanca e si sente che a questo principe non sarà concessa una lunga esistenza. Il ritratto della duchessa palesa la sua triste sorte che la condanna da sposa a verginità. Essa, abbassando le palpebre, copre gli occhi come con un velo, e palpita intorno alla bocca un tremito di trattenuto dolore. Contemplando questo ritratto verrà forse in mente a taluno la impressionante lettera scritta a Isabella d'Este da un suo antico uomo di fiducia, da lei mandato come messaggero a Urbino subito dopo la morte del duca; dove egli dice che trovò la duchessa in una oscura camera del palazzo, seduta in terra tutta ravvolta in neri veli (15).

Come artista sommo, Raffaello nel presente sembra avere la visione del futuro.

A mio giudizio autore di questi ritratti non può essere che un primissimo artista e devo perciò rigettare la opinione del Venturi che ha voluto attribuirli insieme col ritratto del piccolo principe a un ignoto allievo del Francia. Se già di per sè appare inverosimile che i duchi abbiano affidato tale incarico a un pittore senza rinomanza — i principi di questa casa sollevano sempre servirsi delle più insigni personalità — è ancora più inverosimile che noi non ci incontriamo mai in altri lavori di questo anonimo allievo del Francia. Un artista autore di simili ritratti non può scomparire senza lasciare traccia nè nome.

Non è questa la prima proposta di rivendicazione a Raffaello dei ritratti urbinati. Or sono quasi venti anni uno studioso francese, il Durand-Gréville, li mise in relazione — unitamente al ritratto di giovine — col nome di Raffaello (16), ma la sua proposta, benchè storicamente fondata, ottenne a pena qualche attenzione e non certo approvazione (17); e devo confessare che io stesso appartenni alla schiera di coloro che non credettero riconoscere nei due dipinti la mano dell'urbinate (18). Mi è di soddisfazione oggi che, dopo essermi occupato più intimamente di Raffaello, spero di essere giunto a una più fondata e più profonda comprensione dell'opera sua, poter lasciare l'onore della scoperta al mio predecessore, del quale non so se sia ancora in vita. I motivi che ho rilevato a favore della mia asserzione riusciranno forse a persuadere la ristretta cerchia di coloro che mi hanno seguito nell'esposizione di questo problema.

Anche Raffaello avrà da guadagnare se gli restituiamo questi due mirabili ritratti.

GEORG GRONAU.

(1) *L'Arte*, III, 1900, p. 147.

(2) Ed. Borenius, vol. II, p. 186-187.

(3) *La Galleria Doria Pamphili*, p. 359.

(4) *North Italian painters*, p. 188.



Francesco Francia: Ritratto di Evangelista Scappi. - Firenze, Uffizi. (fot. Brogi).

(5) *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. VII, parte III, p. 973, figg. 730-731.

(6) Cfr. DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, 1851; UGOLINI, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, 1859; LUZIO-RENIER, *Mantova e Urbino*, 1893. Da queste opere sono anche presi i dati dell'itinerario del duca durante gli anni 1503-1508.

(7) SCHIAPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milano, 1921, p. 152 segg.

(8) PUNGILEONI, *Elogio storico di T. Viti*, Urbino, 1825, p. 11.

(9) SERLIO, *Regole generali di architettura*, ed. 1^a, Venezia, 1537. V. il brano riprodotto in Müntz Raphaël, p. 115.

(10) SCHMARSOW, in *Jahrbuch. d. preuss. Kunstsammlungen*, II, 1881. p. 254.

(11) *Notizie d'opere di disegno*, ed. Frizzoni, Bologna, 1884, p. 46.

(12) *Il Raffaello*, 1889, p. 113.

(13) Non voglio tralasciare di esprimere il dubbio che vi sia rappresentato il Perugino. I lineamenti non corrispondono del tutto al suo autoritratto del Cambio.

(14) Anche DELARUELLE e VENTURI hanno osservato che il ritratto del duca è più grande.

(15) LUZIO-RENIER, p. 183.

(16) *Revue de l'art ancien et moderne*, T. XVII, 1905, p. 377, poi in uno scritto particolare *Les portraits de la famille d'Urbino* par RAPHAEL AUGERS, 1906. Non mi fu possibile di vedere FENAU, *Portrait d'Elisabetta Gonzague Feltria*, 1910.

(17) Cfr. *L'Arte*, VIII, 1905, p. 314, X, 1907, p. 147.

(18) *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, XXX, 1907, p. 569.

A questo studio, scritto da ormai circa un anno, devo ora fare una aggiunta. Ho avuto occasione di studiare a Vienna un quadro che sta nella più stretta connessione col ritratto della duchessa Elisabetta e per il quale non si può assolutamente dubitare della sua appartenenza al cerchio urbinato.

La riproduzione, che mi dispensa da qualsiasi descrizione, mostra il completo accordo della concezione e dello stile in entrambi i dipinti. Niente di più simile di questi due ritratti femminili: la distribuzione della figura nel quadro, la assoluta frontalità, il disegno, l'espressione degli occhi; tutto quello che si può esaminare nello studio dei due dipinti è completamente identico. Il quadro di Vienna entrato ora in possesso del sig. Covay-Stoop, Erlench, presso Zurigo, è però più piccolo di quello di Firenze, misurando cm. 42,5 per cm. 28,5. La somiglianza è talmente grande da far credere a prima vista che la persona raffigurata sia la stessa in entrambi i ritratti; le differenze si scoprono solamente dopo un'osservazione più precisa; in quello di Vienna la fronte è più bassa, il naso leggermente arcuato, la bocca mostra il labbro inferiore più pieno, ecc. Tuttavia la concessione tra i due dipinti è talmente stretta che — a parte il fatto che essi debbono esser opera dello stes-

so artista — si può spiegare solamente riferendoli allo stesso ambiente culturale e con strettissimi rapporti personali tra le due dame ritratte.

Chiunque osservi il dipinto Covay-Stoop comprenderà la meraviglia che mi ha afferrato al primo vedere la tavoletta. E poichè la questione dell'artista era risolta immediatamente, mi occupò subito la seconda questione; chi è il personaggio rappresentato? Per antica abitudine presi la tavola in mano e la voltai; sul vecchio legno si leggeva in bei caratteri della fine del sec. XVI o del principio del XVII Emilia Pia da Montefeltre. E con questa iscrizione, dell'originalità della quale non è da dubitare, si chiarirono subito tutte le questioni e tutti i dubbi. Abbiamo qui il ritratto dell'amica più fidata dei duchi, della donna che per molti anni ha diviso con Elisabetta Gonzaga gioie e dolori, le andate a Venezia e a Roma, il lungo esilio, le magnifiche feste in occasione della visita di Giulio II a Urbino, e alla quale si ricollegano le spiritose conversazioni serali immortalate nel Cortigiano del Castiglione, come gli anni di lutto dopo la immatura morte di Guidobaldo.

Nel testamento della Duchessa, Emilia è designata esecutrice delle sue ultime volontà ⁽¹⁾. Essa sopravvisse poco più di un anno alla per-



RAFFAELLO: RITRATTO DI EMILIA
PIA DA MONTEFELTRO
COLLEZIONE COVAY-STOOP -
ERLENBACH (ZURIGO).



Timoteo Viti: Pala d'altare. - Urbino, Duomo. (fol. Alinari).

dita dell'amica; il 21 maggio 1528 la seguì nella morte, vera rappresentante della rinascenza fino all'ultima ora « E' vero quel che è stato detto al Papa, che Mna Emiglia è mancata senza alcun sacramento di la Chiesa, disputando una parte del Corteggiano col conte Ludovico in cambio de raccomandarse a chi gli poteva perdonare? » si informava l'Ambasciatore di Urbino a Roma presso la duchessa Leonora (2). Con questo accordo finale nell'orecchio esaminiamo di nuovo i tranquilli lineamenti e leggeremo nell'occhio il dubbio e troveremo una fine ironia nella bocca, che con tanto spirito aveva saputo guidare le conversazioni di corte.

Quale può essere stata la fortuna del quadro, dal giorno in cui fu creato per il Castello di Urbino, fino a oggi che è stato casualmente rinvenuto? Nessun dubbio che esso fosse insieme coi ritratti dei duchi, dei quali offre il completamento, come un tempo Emilia per la coppia ducale.

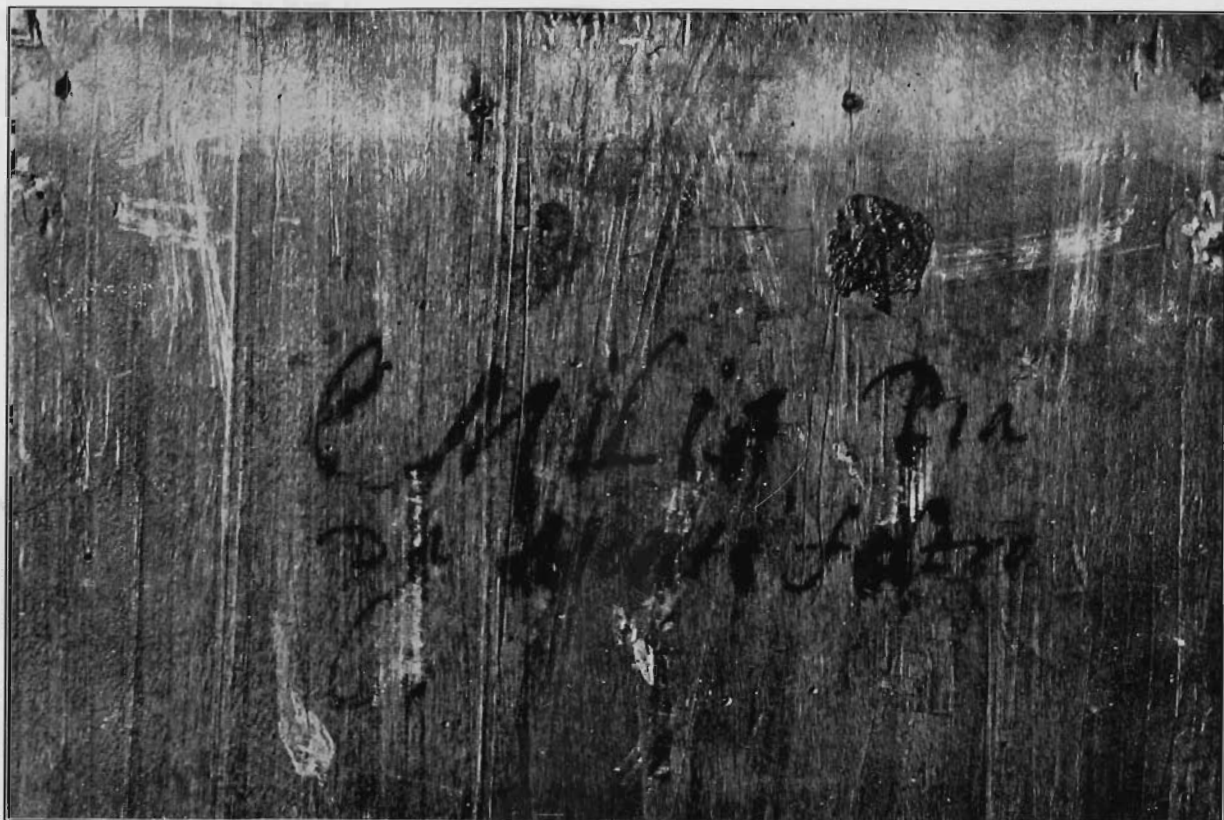
Vediamo se tra le carte delle successioni urbinati si possa trovare una prova. Si trova infatti nella cassa 175, la stessa che conteneva i ritratti della duchessa Elisabetta e del giovane Francesco Maria (in Palazzo Pitti) « Quadro antico con il ritratto d'una donna in tavola ». Ma forse più tosto un'altra registrazione si può riferire al nostro dipinto; nella cassa 224 « della guardarobba d'Urbino » si trovava insieme con quattro altri « un quadro in tavola con il Ritratto d'una Vedova » (3). Forse esso si può riconoscere nel N. 60 dell'inventario del 1654 fatto dal Venturi, l'amministratore del patrimonio artistico della Granduchessa Vittoria della Rovere « Quadro in tavola di una donna in abito nero all'antica » (4).

Per quali circostanze il nostro dipinto sia uscito dal vecchio ambiente non possiamo dire, nemmeno per ipotesi. Si trova solo una piccola traccia del suo cammino da Firenze a Vienna; il frammento di un sigillo a tergo di esso; lo

scudo mostra la bicipite aquila imperiale e la iscrizione si può completare così: (Fo)ntico tedesco di V(enezia).

Il dipinto, coperto da vecchia vernice, è stato sottoposto a Vienna, da parte del restauratore Prof. Sikora a un pulimento che ha rimesso in luce molte fini particolarità. Sotto il velo nero, che correva in dolci linee ondulate lungo la gota sinistra, tornò a trasparire il brillante colore castano dei capelli, le pallide guance tornarono lievemente rosate, il disegno del collo guadagnò in vitalità, il delicato grigio dello sfondo acquistò nuovo calore. Il quadro, prescindendo dalle vecchie crepe, ci è giunto sostanzialmente in buono stato. La dolcezza del disegno è interamente conservata e rivela il grande maestro; e che cosa dovrebbe dirsi della profondità psicologica propria di questo dipinto, come del suo *pendant*?

Ancora una parola su una osservazione, che io non sono in grado di chiarire completamente. Chiunque confronti il ritratto di Emilia con quello della duchessa è colpito dalla grande somiglianza non solo della tecnica, ma anche e specialmente dei tratti della fisionomia, tanto che si prenderebbero le due dame per strette consanguinee, per sorelle, mentre effettivamente la loro parentela non era che di acquisto; Emilia era la moglie, vedova dal 1500 di Antonio da Moltefeltro, fratello del Duca Guidobaldo. Questa somiglianza è dunque solamente casuale, dovuta alla concezione dell'artista, oppure il vivere nello stesso ambiente spirituale aveva influito sui lineamenti stessi e sulla espressione del volto in modo da renderli così somiglianti? Ciò non si può dire; ma io non voglio tralasciare di accennare alle medaglie delle due dame, per le quali il Fabriczy indica come autore Adriano Fiorentino (5). Se si confrontano queste medaglie che riproducono in pieno profilo le due donne, si osserveranno ben poche differenze, oltre a quella che Emilia



Retro della tavola rappresentante il ritratto di Emilia Pia da Montefeltro.

appare un po' più giovane (era invece precisamente coetanea della duchessa); e si penserà egualmente a una stretta parentela di sangue.

Quando un'opera d'arte torna a riapparire dopo un lungo periodo di oblio come per un miracolo — e a punto questo mi sembrò il caso del nostro quadro — il passato riacquista stranamente calore di vita. E' stato il più favorevole caso che mi ha fatto ritrovare questo quadro a punto quando io avevo compiuto i miei studi sui due ritratti fiorentini. Egli si aggiunge come un nuovo anello alla catena delle argomentazioni da me addotte, rafforzandole col

solo fatto della sua esistenza.

Questi tre ritratti, insieme con quello del giovane erede al trono in Pitti, rappresentano una unità, il sommo splendore della Corte di Urbino, dipinti tutti dalla mano dello stesso maestro. Che questo non possa essere un oscuro seguace del Francia lo dimostra la sola posizione sociale dei personaggi e la sfera in cui si svolse la loro vita. Sarebbe voler scartare per forza l'ipotesi più stringente, il negare che Raffaello solo può esser riconosciuto come autore dei quattro ritratti.

G. G.

(1) DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, 2^a ed. E. Hutton, Londra, 1909. I. p. 290.

(2) LUZIO-RENIER, *Mantova e Urbino*, p. 283.

(3) Firenze, Archivio di Stato. Urbino cl. II, Div. A. F. III.

(4) Guardaroba, F. 674.

(5) *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 24, 1903, pag. 96 seg. Ambedue le medaglie sono riprodotte dal DENNISTOUN, II, p. 72. bach presso Zurigo.