

UNA VEDUTA DI VESZPREM IN UN AFFRESCO
DI CASTIGLIONE D'OLONA.
CONTRIBUTI AL PROBLEMA DI MASOLINO.

Il complesso delle questioni che si imperniano sui nomi di Masaccio e di Masolino, e delle quali grande e decisiva è l'importanza per lo svolgimento dell'arte agli inizi del Quattrocento, per quanto brillantemente affrontato ed approfondito nelle classiche ricerche di Pietro Toesca, offre sempre nuove occasioni a nuovi studi, anzi espressamente li esige, data appunto l'importanza capitale di quel periodo per l'arte. Il problema fondamentale della separazione dell'opera dei due maestri si impone anche nelle ricerche che non mirano a definire ed a rintracciare il profilo dei due misteriosi artisti e che — come appunto questo modesto nostro tentativo — cercano di chiarire la storia di un'unica pittura, col fine particolare di illustrare un periodo molto interessante per la storia e per la cultura ungherese. Questa limitazione del soggetto da trattarsi ci è imposta anche dai regolamenti dell'Istituto Storico Ungherese, il compito principale del quale consiste appunto nella ricerca e nello studio delle relazioni storiche e culturali italo-ungheresi.

Appare sempre più evidente che queste relazioni storiche furono particolarmente intense e feconde durante il lungo regno di Sigismondo, quando il fiorentino Buondelmonte, dai suoi concittadini chiamato Pipo Spano, e che diventato ungherese assunse il nome di Filippo di Ozora, si disse costruisse le sue legendarie centottanta chiese. Finora questo terreno venne scarsamente sondato perché la maggior parte degli storiografi ungheresi, affascinata dal mecenatismo di Mattia Corvino e dallo splendore della sua corte non seppe staccarsi dallo studio della sua epoca. Lungi da noi il pensiero di muovere ad essi accusa di unilateralità, che all'opera loro (e qui converrà fare i nomi di Guglielmo Fraknói, di Alberto Berzeviczy e di Desiderio Csányk) dobbiamo appunto il quadro completo e coscenzioso che possediamo di quell'epoca

la quale per molti riguardi fu la più splendida della monarchia nazionale ungherese. Potrà sembrare strano che relativamente a questo periodo, le indagini di storia dell'arte non abbiano saputo tenere passo con quelle dichiaratamente storiche. Che questo fatto non si debba spiegare con cause personali, con cause derivanti cioè da eventuali lacune dei rispettivi scrittori, è cosa risaputa da chiunque conosca seppur superficialmente i risultati ottenuti dagli studi ungheresi della storia dell'arte nei riguardi di quest'epoca veramente eroica. Il motivo di questo fenomeno lo si deve ricercare secondo la nostra opinione piuttosto nel fatto che l'influenza italiana del periodo corvino, influenza di cui qualche volta si esagerò la portata, non si prestava ad una penetrazione organica, e quando le tracce dello sviluppo nazionale erano visibili, si trascurava di seguire fino alle origini cioè fino agli inizi del Quattrocento la via di queste manifestazioni artistiche fecondate certamente dall'arte italiana. Ed è appunto allora che incontriamo i segni della prima maturità dell'arte ungherese, quando la creazione artistica ingentilita dall'ambiente toscano, poté influire sensibilmente sull'ispirazione artistica ungherese per sua natura propensa generalmente alla moderazione ed al realismo.

È vero che non mancano tracce di influenze italiane precedenti e di varia intensità. Così per esempio quasi un secolo prima della venuta di Masolino, lavorò temporaneamente in Ungheria Tomaso da Modena. Questa supposizione è suggerita dall'esame di una testa di vescovo a fresco esistente nella cattedrale di Nagyvárad, sulla quale richiamò l'attenzione degli studiosi per primo il prof. Tiberio Gerevich.³ Già da lungo è stata riconosciuta l'influenza di questo maestro sullo sviluppo dell'arte boema.⁴ Mentre invece scarsa è l'importanza che gli poté avere per lo sviluppo dell'arte ungherese, certamente perché lo stile piuttosto oscillante di questo maestro dell'Italia settentrionale molto difficilmente avrà messo radici in Ungheria, dato appunto il già menzionato carattere della psiche ungherese inclinata piuttosto all'oggettivismo. Volendo anzi esaminare più da vicino le due tendenze nazionali, un confronto tra Tomaso da Modena e Masolino da Panicale si presta egregiamente a mettere in chiara luce il vivo contrasto esistente tra il concetto boemo e quello ungherese. Il primato cronologico spetta certamente alla Boemia. E quello artistico? È questa una domanda alla quale non si può rispondere né negativamente né affermativamente. Perché se a Praga ed a Karlstein esistono e sono sempre visibili le manifestazioni più

perfette dell'aspirazione artistica boema, sono andati invece completamente distrutti e perduti i monumenti dell'arte ungherese già esistenti a Buda, a Székesfehérvár, a Temesvár, a Lippa, ad Ozora ecc. Così pure si deve alle circostanze politiche più fortunate se i risultati boemi di questa aspirazione artistica poterono esercitare una qualche influenza sullo sviluppo dell'arte nell'Europa centrale ed anche in Italia; in quest'ultima però in un caso speciale di carattere provinciale, in quello cioè del menzionato Tomaso da Modena, perché sembra che questi abbia attinto ispirazioni essenziali dall'avita anima slava settentrionale. Crediamo però di poter offrire nelle pagine che seguono un caso parallelo ungherese e dimostrare come anche Masolino non abbia saputo sfuggire all'influenza di un mondo straniero ed originale, e come per conseguenza abbia portato con sé dall'Ungheria innegabili motivi nuovi nei costumi e nelle fisionomie, come abbia lasciato profonde tracce nella sua memoria l'ariosa vastità del paesaggio dell'Oltredanubio, e finalmente come in un caso concreto egli abbia potuto fissare coi colori il panorama di un importante castello ungherese.

Si tratta precisamente di un suo dipinto a fresco (fig. 1) che si conserva nella cittadina lombarda di Castiglione d'Olona, alla quale il Battistero frescato esso pure da Masolino aveva già assicurato un posto importante nella storia dell'arte italiana. L'affresco del quale intendiamo parlare si trova in una sala del palazzo che fu già del cardinale Branda Castiglione, e nella quale è conservato ora l'archivio privato dei conti Castiglione-Venegono.⁵ L'affresco non è sconosciuto nella letteratura della storia dell'arte. Già Ignazio Vaisz aveva fatto menzione di un paesaggio dipinto a fresco che quando scriveva era inaccessibile e che si diceva fosse gravemente deteriorato, e di una vecchia tradizione familiare secondo la quale si sarebbe trattato di una veduta della città di Veszprém e dei suoi dintorni. Schmarsow nella sua opera monumentale sul Masaccio trovò accettabile l'opinione del Vaisz, pur elevando dei dubbi sulla paternità di Masolino. Berenson ricordò l'affresco in parola nella lista che dà dei dipinti recentemente scoperti di Masolino. Cagnola infine pubblicò nel 1904 una fotografia purtroppo non bene riuscita dell'affresco, osservando essere questo «forse una reminiscenza della permanenza di Masolino in Ungheria».⁶ In articoli apparsi più tardi e trattanti della questione di Masolino ed anche in istudi di maggior mole, il dipinto è menzionato di solito soltanto di sfuggita. Nessuno però finora ha cercato di dimostrare che l'affresco rappresenti effettivamente un paesaggio

ungherese, e precisamente la città ed il castello di Veszprém. E dire che non è affatto indifferente sia dal punto di vista della storia dell'arte ungherese sia da quello della storia universale dell'arte, ricercare il rapporto tra originale e modello nell'esame di questo affresco che a diritto può considerarsi come un prezioso incunabolo della pittura italiana di paesaggio. È bensì vero che gli studiosi avevano notato quasi sempre il carattere straniero, non italiano, della struttura geologica del paesaggio rappresentato dall'affresco, e l'architettura gotico-settentrionale della città. Essi però non avevano indagato più oltre, accontentandosi di indicazioni generali, come questa: «paesaggio alpestre».

Nel concepire e nell'eseguire il fresco per la sala del palazzo di Castiglione, il Masolino si sarà lasciato ispirare dall'individualità del Cardinale Branda e dall'attività che esso svolse in Ungheria. Questa ebbe non soltanto carattere politico, ed è noto come egli influisse spesso in maniera decisiva sugli affari politici e sulla sorte dell'Ungheria. Quale mediatore delle scienze umanistiche e legali, e quale rappresentante dell'alto grado raggiunto dalla vita e dalla civiltà italiana sull'inizio del Rinascimento, il Branda poté esercitare un'influenza culturale non indifferente. Nei lunghi anni del suo soggiorno in Ungheria, grazie alle sue ordinazioni ed al suo mecenatismo, egli strinse legami indissolubili colla storia dell'arte ungherese negli inizi del secolo XV. E mi sia lecito a questo punto di esprimere i miei ringraziamenti più sentiti agli attuali castellani di Castiglione d'Olona, il colonnello d'artiglieria conte Corrado Castiglione e l'avvocato conte Francesco Castiglione, i quali mi resero possibile l'esame dei preziosi documenti custoditi nell'archivio di famiglia permettendomi anche di pubblicare le fotografie dell'affresco in parola e dell'efficace ritratto, finora inedito, del cardinale Branda, che io propendo ad attribuire al Masolino. Un ringraziamento a parte vada all'attuale amministratore della chiesa collegiata di Castiglione d'Olona fondata dal cardinale Branda, il quale mi fu cortese di esaurienti notizie specialmente circa l'archivio della collegiata distrutto da un incendio nel 1880.

Data l'ipotesi non ancora dimostrata, che all'affresco in parola abbia servito da modello un paesaggio ungherese, possono venire presi in considerazione come soggetti della rappresentazione soltanto le città di Kalocsa, di Veszprém e di Óbuda, le quali ebbero una certa importanza nella vita ungherese del cardinale. Egli fu nominato amministratore di Kalocsa nel 1410; tenne il

vescovato di Veszprém per 12 anni, dal 1412 al 1424; più tardi ebbe il titolo di preposito della chiesa collegiata di San Pietro, a Óbuda. Che nell'affresco di Castiglione sia rappresentata Kalocsa, è escluso già per la posizione pianeggiante della città; che sia Óbuda, è escluso dalla mancanza del Danubio, e poi se ne conosce abbastanza bene la silhouette antica.⁷ Cosicché già un esame superficiale delle tre città ci porta automaticamente a Veszprém.

Prima però di passare all'esame dettagliato degli indizi topografici, riteniamo necessario di completare le notizie già pubblicate dal Vaisz e dallo Schmarsow nei riguardi delle strette relazioni tra la vecchia sede vescovile ungherese di Veszprém ed il cardinale Branda. Sappiamo che il Branda venne nominato amministratore di Veszprém il primo di settembre del 1412 e che rimase a capo di quel vescovato per ben dodici anni, mentre invece molto più brevi furono gli incarichi che ebbe a Kalocsa, a Szerém ed a Óbuda. Il fatto stesso che il Branda poté amministrare per sì lungo tratto di tempo i beni e le sostanze del più ricco vescovato ungherese ci illustra la grazia che dovette godere tanto presso il Sommo Pontefice che presso il Re d'Ungheria. Inoltre all'alta carica di vescovo di Veszprém andavano uniti importanti privilegi di carattere politico-costituzionale che erano stati ripetutamente confermati dai papi (ultimamente nel 1220) e che erano gelosamente tutelati e difesi dai vescovi di Veszprém anche di fronte agli arcivescovi di Esztergom. Tra questi privilegi, importantissimo era il diritto dei vescovi di Veszprém di incoronare la Regina d'Ungheria.⁸ Conseguenza di questo diritto si era che il vescovo di Veszprém era contemporaneamente il cancelliere della Regina, qualità questa alla quale andava unito un sussidio di cinquecento marchi d'oro all'anno. Era il vescovo di Veszprém che battezzava i neonati della Famiglia regnante, privilegio questo che fu conservato fino ai recentissimi tempi. La carica di cancelliere della Regina sembra fosse stata unicamente un onore formale, a cui conferivano valore, peso ed influenza unicamente la persona che ne era investita e il modo come questa lo esercitava. È certamente non fu una carica formale col cardinale Branda. Già prima ancora di essere nominato legato apostolico, egli si trovava continuamente presso il Re Sigismondo; ciò che era un compito certamente non facile data la irrequietezza e la mobilità della sua vita e delle sue abitudini di sovrano, ma che dimostra come il cardinale fosse de facto il cancelliere del Re. Non deve dimenticare che il vescovo di Veszprém era nello stesso tempo conte supremo del comitato

omonimo, rappresentante cioè e sostituto del Re e come tale depositario assoluto di tutti i poteri politici e militari nel comitato in parola. Branda per tal modo veniva ad essere collega del suo concittadino, il fiorentino Pipo Spano, conte supremo di Temesvár: era «Spano» cioè Ispán che in ungherese significa «conte supremo», anche lui. L'uno aveva messo a disposizione del Regno d'Ungheria una spada giustamente temuta, l'altro le sue rare doti di diplomatico e la sua impareggiabile conoscenza del diritto canonico. Quale sia stata la posizione occupata dal cardinale italiano tra i Grandi del Re, ci è confermato dallo svolgimento del consiglio reale tenuto a Tata presso Komárom, e che ci è descritto da un biografo di Pipo Spano, Jacopo di Messer Poggi, vissuto nel Quattrocento. Innanzi ai principi cristiani radunati a Tata si presentarono i legati del despota di Serbia, supplicando aiuto contro i turchi che avevano invaso il loro paese. Tra i Grandi dell'Impero il nostro cronista ricorda i principi di Baviera, di Sassonia e di Lituania, gli arcivescovi di Colonia e di Magonza, e il vescovo di Veszprém al quale assicuravano nell'alto consesso una posizione speciale, oltre alle cariche di cancelliere e di conte supremo, il raro acume e la innegabile abilità diplomatica. E secondo la fonte in parola si dovette appunto alla eloquenza del cardinale Branda se il signore di Ozora, l'italiano Pipo Spano, per quanto tormentato dalla podagra, si decidesse ad inforcare ancora una volta, e fu l'ultima, il suo cavallo di battaglia per riportare sui turchi una delle sue vittorie più brillanti. I rapporti ufficiali di Branda Castiglione con Veszprém cessano il 5 maggio 1424, quando una bolla papale lo esonera dal posto fino allora occupato, nominando in vece sua vescovo di Veszprém l'ungherese Pietro Rozgonyi.¹⁰ Ma certamente fu in Ungheria per breve tempo anche nel 1425, non tralasciando forse di recarsi anche a Veszprém, perché risulta che il nuovo vescovo di Veszprém pagasse il 26 gennaio 1425 i diritti dovuti per la bolla papale di nomina, appunto in seguito all'intervento di Branda.¹¹ Ed una istanza diretta dal Consiglio dei dieci di Balia di Firenze al legato Rinaldo degli Albizzi, lo ricorda come vescovo di Veszprém ancora nel 1426,¹² perquanto il cardinale fosse stato esonerato da quella carica già da due anni, ed avesse ottenuto nel frattempo in compenso la prepositura della collegiata di San Pietro ad Óbuda. Gli è che l'opinione pubblica di allora non riusciva a staccare il titolo di cardinale di San Clemente dalla carica di amministratore di Veszprém. Ed ancora sedici anni più tardi, il nome di «familiaris Brandæ» era nel suo ex-vescovado una raccomandazione

molto efficace per ottenere le più varie prebende ecclesiastiche: tanto era il fascino esercitato dal suo nome e dalla sua attività.¹³ Viceversa siamo autorizzati a credere che anche il cardinale avesse conservato grato e vivo ricordo della sua ex-residenza ungherese. Ne troviamo la prova negli statuti del collegio di Pavia che il Branda fondò nel 1426 per ventiquattro studenti poveri. Infatti la bolla di approvazione di Martino V e più chiaramente ancora la bolla di Eugenio IV in data 4 dicembre 1437¹⁴ stabiliscono chi abbia il diritto di delegare uno o più membri nel collegio in questione. Le bolle assicurano questo diritto, oltre che ad alcuni ordini di monaci, al vescovo di Pavia, che era la sede del collegio, al vescovo di Piacenza ed al Capitolo di Veszprém. Piacenza e Veszprém erano appunto i vescovadi tenuti un giorno ed amministrati dal Branda. È compito veramente grato sarebbe ricercare le tracce dei chierici e dei giuristi di Veszprém che studiarono a Pavia, ospiti del collegio fondato dal Branda, i quali unitamente ai loro colleghi di Bologna, di Padova, di Ferrara e di Siena formano un capitolo molto interessante nella storia della cultura ungherese. Questi anonimi ed ignorati mediatori delle relazioni spirituali tra paese e paese, alle quali oggi tanta importanza si attribuisce, ci parlano dell'intensità e dell'estensione di questo processo di cultura molto più eloquentemente di quello che nomi ben più noti e ben più illustri. Conviene ricordare che nel Collegio Castiglione di Pavia troviamo lo stesso ambiente artistico che nel castello di Castiglione d'Olona. Gli affreschi dell'oratorio del Collegio mostrano sì una certa somiglianza cogli affreschi dei fratelli Zavattari rappresentanti la leggenda di Teodolinda nella cattedrale di Monza, e ricordano fino ad un certo punto la maniera di Pisanello e dei due Besozzo. Ma il loro rapporto cogli affreschi di Masolino nel castello di Castiglione è tanto evidente che Giulio Carotti, il quale fu il primo ad occuparsi degli affreschi del Collegio di Pavia, non esitò ad attribuirli ad uno dei più caratteristici scolari lombardi di Masolino, a Vincenzo Foppa, del quale è assodato che lavorasse a Milano per il castello Sforza tra il 1469 ed il 1471.¹⁵ Nel caso degli affreschi di Pavia è interessante rilevare la continuità nei riguardi di mecenatismo artistico nella famiglia Branda. Infatti l'ordinatore degli affreschi di Pavia è il nipote del gran cardinale, anche lui Branda Castiglione, vescovo di Como, al mecenatismo del quale molto deve il Collegio di Pavia, e che a quanto sembra dovette ereditare anche il talento diplomatico del nonno, perché lo vediamo incaricato spesso di importanti

missioni al servizio della vedova di Galeazzo, Maria Sforza, duchessa di Milano.¹⁶

Una prova decisiva e soprattutto duratura dell'attaccamento del cardinale Branda per la sua residenza di Veszprém è data dal già menzionato paesaggio a fresco nel castello di Castiglione, di cui nelle pagine che seguono faremo l'analisi topografica.

Il Museo provinciale di Veszprém possiede tre vedute del castello e della città di Veszprém, le quali si completano egregiamente a vicenda. Per la pubblicazione delle figure sub 2, 3, 4 e per altre preziose informazioni mi è grato di porgere qui pubbliche grazie al direttore del museo in parola, signor Giulio Réh. La incisione più antica rappresentante la città di Veszprém è del 1593 (fig. 2) e si riferisce all'assedio turco di quell'anno. L'incisione porta la dicitura: «Wahre Contrafraktur der Belegerung von Palotta, und Vesperin in Ungarn. Anno Chri 1593. mense octob.» Nel quadro centrale è rappresentata una fortificazione a quattro bastioni, con per sfondo un paesaggio ondulato ed una rovina di castello in cima ad una altura. Questa fortificazione che dovrebbe essere appunto il «Palotta» della dicitura, è facilmente identificabile col castello che anche oggi si vede, al quale corrisponde quasi esattamente sia nella pianta che nella sagoma, eccezione fatta per i tetti delle torri, applicati più tardi in corrispondenza alla missione oramai pacifica del fabbricato.¹⁷ (Le due torri settentrionali d'angolo oggi non esistono più). Particolare questo di grande importanza per noi perché ci assicura della attendibilità topografica dell'incisore. Anche lo sfondo a paesaggio presuppone esperienza reale. Ritroviamo lo stesso paesaggio nella veduta di Veszprém incisa nell'angolo sinistro in alto dell'incisione. Un motivo nuovo è dato unicamente dall'alta montagna coronata delle rovine di castello che domina lo sfondo. Ma non dovremo maravigliarci se l'incisore avrà combinato in un quadro unico luoghi geograficamente lontani l'uno dall'altro, come nel caso nostro la città di Veszprém e lo sfondo del castello di Várpalota situato a 20 chilometri a nord-est. Questo modo di procedere era generalmente in uso nella vecchia pittura di paesaggio e fu seguito ancora nel secolo XVII. Tanto meno potrà sembrarci dunque strano se altrettanto faccia il nostro maestro sugli inizi del secolo XV coll'afresco di Castiglione collocando nelle vicinanze di Veszprém il complesso di fabbricati noti col nome di Várpalota. L'incisione all'angolo superiore sinistro colla veduta della città propriamente detta è a mio avviso anteriore al resto. L'incisore l'avrà copiata

da un'incisione più antica di cui oggi non si ha più notizia. Si spiega così la mancanza nella incisione d'angolo di qualsiasi punto d'appoggio militare relativo all'assedio. Le rovine dei quartieri della città situati a destra della fortezza ci forniscono un importante terminus post quem dal quale risulta che l'originale dell'incisione fu fatto dopo l'assedio turco dell'anno 1552. Accingendoci ora a confrontare l'incisione e l'affresco, cercheremo prima di tutto di metterci nei panni del maestro più antico. Cercheremo di stabilire che cosa potesse e che cosa dovesse interessare in primo luogo un artista che si proponesse di fare del paesaggio circa il 1420? Dovremo riscontrarvi la stessa visione che si trova nella rappresentazione di singole persone, di gruppi ed in quella di maggiori complessi di fabbricati: l'accentuazione cioè dei valori lineari nel quale proposito l'artista si lascia guidare da un forte senso per il realismo, mentre per gli effetti decorativi subisce ancora l'influenza dello stile gotico. A questo concetto di visione corrisponde nel ritratto ed in generale nella rappresentazione di individui, il profilo; per i gruppi di fabbricati la loro sagoma e per i paesaggi di maggiore respiro, come avviene appunto nel nostro caso, la silhouette. Esaminando ora da questo punto di vista l'affresco del paesaggio in parola — al quale non potremo negare una speciale importanza per lo svolgimento di questo genere di pittura — e confrontandolo colla incisione rappresentante la città di Veszprém in parte giacente in rovina, riscontreremo delle somiglianze molto istruttive. Tanto nell'incisione che nell'affresco appare chiaramente a destra dell'altura col castello, la cattedrale colle sue due torri, una delle quali nella incisione è già priva di tetto. Le parti di bastione situate attorno alla cattedrale oltreché nell'affresco del palazzo Branda, si possono riscontrare anche oggi «in situ» nei rispettivi avanzi, circostanza alla quale fui reso attento dalla cortesia del direttore Giulio Réh. È inoltre di grande importanza la torre conica situata a sinistra dell'altura. Questa appare tanto sull'affresco che in tutte le incisioni figuranti Veszprém, ed esistendo tuttora, caratterizza la silhouette della città moderna. La forma alquanto serrata che la città acquista nell'affresco si spiega col fatto che il frescatore pur cercando di essere esatto topograficamente, vuole presentare esattamente i gruppi di case anche dal punto di vista della prospettiva. A questo fine non può fare a meno di valersi dell'unico espediente noto a quei tempi, di collocare cioè più in alto gli oggetti e le case situate indietro, e più in basso quelle più vicine allo spettatore. La

città appare così in pendio verso chi la guarda. Soltanto così gli riesce possibile di ottenere una veduta a volo d'uccello che soddisfi alle esigenze topografiche. Così appunto si spiega che un bastione situato circa a metà delle mura di cinta su di uno sperone della montagna venga a trovarsi più in basso nell'affresco. Ed è interessante rilevare come nemmeno l'incisore del 1593 abbia saputo superare questa difficoltà di prospettiva: egli si limita a dare la silhouette del monte, incidendo chiaramente nella massa della montagna il bastione prospiciente già menzionato, senza dargli però la necessaria indipendenza nella sistemazione del caseggiato, cosicché la città tutta appare come adagiata in un solo piano. La stessa osservazione vale per quell'altra incisione (fig. 4): «Cras, Cras, semper dilabitur ætas, Vesprin in Ungarn», la quale eccezione fatta per il paesaggio dello sfondo, concorda esattamente in ogni particolare essenziale coll'incisione precedente. Non mostra nessun progresso su queste due incisioni nemmeno il foglio di Gasparo Buttats, ad onta della sua composizione più sciolta e della prospettiva più verosimile (fig. 3). Pur essendo più primitivo nei mezzi prospettici, il maestro del Quattrocento lascia sentire ben più aria e più spazio nel suo affresco, di quello che l'incisore di 160 anni più tardi. Convieni anche osservare che l'osservatorio del Quattrocentista doveva trovarsi un po' più a settentrione di quello dell'incisore nel 1593, cosicché la collina indicata nell'incisione col nome di «cimitero turco» e probabilmente rappresentata troppo alta, non lascia quasi vedere le sue forme grossolane nell'affresco, quasi assorbita dalla mole ben maggiore del monte della fortezza che le si erge di dietro. Questa nostra supposizione è brillantemente confermata dalle due incisioni posteriori. In queste l'altezza della collina è ridotta della metà (come ci lasciava appunto indovinare l'affresco), e la collina stessa, tanto come posizione e come forma, appare organicamente unita al monte della rocca, dal quale non la separa, come nell'incisione del 1593, una larga valle, bensì unicamente uno stretto sentiero. La soluzione scelta dal frescatore sembra essere stata dettata da motivi e da preoccupazioni topografiche, al fine cioè di poter collocare nella loro pienezza i quartieri della città situati sia a destra che a sinistra del monte della rocca. Per tal modo il corso del ruscello Séd, allora chiamato Sárviz, viene a lambire da vicino il piede del monte, ed il quartiere di Santa Caterina viene ad unirsi con quello del Capitolo.

Per la topografia della vecchia Veszprém, della quale ora

tratteremo, ci danno sicure e precise indicazioni i lavori fondamentali di Desiderio Csányky e di Remigio Békefi,¹⁸ ai quali si aggiunge la topografia stessa della attuale città. Sul monte della rocca dovremo cercare la Cattedrale di San Michele, la chiesa parrocchiale dedicata alla Beata Vergine e ricordata la prima volta nel 1417, la cappella della prepositura di Ognissanti ed il palazzo vescovile. Di questi fabbricati si osservano chiaramente a destra sul monte, come fu già ricordato, la Cattedrale e la Chiesa parrocchiale, per il resto dobbiamo limitarci a delle semplici supposizioni. Naturalmente cercheremo invano sull'affresco il grande e nuovo palazzo vescovile del quale si fa menzione soltanto nel 1448,¹⁹ mentre invece lo potremo identificare con quasi assoluta certezza nel grande palazzo a tre tetti dell'incisione situato tra la cattedrale e la torre posta a metà delle mura di cinta. Il gruppo di fabbricati sormontato dalla torre e da bastioni, che risalta in ambedue le figurazioni a sinistra sul monte, avrà servito probabilmente a scopi militari e di fortificazione, come la torre mediana ricordata più su. Cercheremo invece invano il complesso di edifici che dovettero ospitare l'antica università di Veszprém. Infatti l'edificio originario venne incendiato e distrutto ancora nel 1276 dalle bande di Pietro Csák.

A destra del monte colla rocca si stende il quartiere di Santa Caterina e quello del Capitolo. Questi due quartieri si presentano sull'affresco come un tutto organico, mentre invece nell'incisione il primo dei due quartieri ci è indicato al di qua del ruscello Séd dalle rovine di alcuni gruppi di caseggiati, che sono forse i due conventi di San Domenico (monache e frati). Nel quartiere del Capitolo dà subito nell'occhio un fabbricato allungato con due torri monche, che rivediamo, somigliantissimo ma gravemente deteriorato nelle incisioni. Anche a questo riguardo le due incisioni più antiche concordano coll'affresco meglio che il foglio di Gasp. Buttats, il quale sembra non attingere dal tesoro delle proprie esperienze personali e dà un'idea soltanto approssimativa della città in rovina. Ritorna anche sul suo foglio il fabbricato allungato a forma di palazzo, del quale ci sfugge la destinazione. Sarà stato probabilmente un'ala del Capitolo o un ospedale. Infatti quasi sulla stessa area si ergeva più tardi l'ospedale fondato dal vescovo Alberto Vetési (1458—1486). Un'incisione più recente (fig. 6), contenente importanti analogie per la parte settentrionale della città, porta la seguente leggenda: «... Statt u. Closter.» Tra gli affreschi di battaglie e di assedi, che ornano il salone del

castello del principe bavarese Lodovico a Sárvár, quello rappresentante Veszprém è deteriorato e mal restaurato a tal punto, da non poterci offrire nessuna utile informazione per il nostro studio. È segnato: H R. M. pinxit anno 1653. La leggenda: *Vespremium Anno 1596* lascia supporre che sia stato eseguito sulla scorta dell'incisione del 1593.

A sinistra del monte della rocca, il che vuol dire a sud-ovest del monte perché le due figurazioni rappresentano Veszprém vista da oriente, l'affresco di Castiglione ci dà un quartiere abbastanza vasto, che manca completamente sulle incisioni. Data la posizione isolata del quartiere in parola, questo non potrà essere che la vecchia Szentmiklósszeg di Veszprém (oggi Jeruzsalemhegy), ricordata dalle fonti antiche ora come parte integrante di Veszprém, ora come territorio separato esistente nei dintorni di Veszprém.²⁹ La identificazione è facilitata in primo luogo dalla chiesa parrocchiale di San Niccolò. Secondo il Békefi questa Szentmiklósszeg era effettivamente un quartiere che faceva parte organica della città di Veszprém. L'esame dell'affresco di Castiglione ci suggerisce al riguardo una soluzione media, e cioè che Szentmiklósszeg facesse parte della città vescovile di Veszprém, ma dovesse considerarsi come una località a sé per la storia della sua fondazione e per la sua topografia. Infatti questo quartiere non figura mai nelle incisioni probabilmente perché l'incisore sapeva che quella parte non faceva parte della città, o forse perché questa parte della città inferiore era più in rovina che la parte superiore situata a nord-est. L'affresco di Castiglione da parte sua conferma che tanto il quartiere del Capitolo che la nominata Szentmiklósszeg erano località fiorenti nella prima metà del secolo XV. Anche la linea di colline che si snoda a destra della rovinata città corrisponde esattamente alla linea dei monti, coronati, nell'affresco, di fantastici castelli. Nell'architettura dei quali dovremo individuare unicamente dettagli suggeriti al frescatore dal suo istinto decorativo, senza però dimenticare che la rovina di castello emergente sullo sfondo del campo di battaglia poteva dare una certa base di verosimiglianza a queste aggiunte. Nascondendo le cime dei monti, aumenta l'impressione della somiglianza tra incisione ed affresco. Vi troviamo in ambedue la stessa disposizione topografica e la stessa struttura geologica, punto compromessa dai pendii che sono più ripidi nell'affresco, — lo stesso ritmo di linea nel succedersi dei monti (cfr. le fig. 5 e 6).

Volendo ora collocare secondo criteri storico-artistici l'affresco in questione, non dovrà recarci meraviglia se ci è dato di imbatterci nel paesaggio proprio in Lombardia, in un territorio cioè molto esposto alle influenze artistiche del nord ed ancora più a quelle dell'occidente. Nel centro avito dell'arte italiana il paesaggio non si impostò mai come problema centrale. Fatta astrazione per l'arte senese il cui sviluppo è dettato da condizioni speciali, la Toscana fu antropocentrica a tal punto che l'indicazione delle correnti principali di sviluppo della pittura di paesaggio nei secoli XIV e XV costò fatica non lieve allo stesso Volfango Kallab.¹¹ Il cubismo seguito dallo stesso Giotto nella rappresentazione delle rocce non significa progresso nei punti essenziali di fronte alla sommaria soluzione del paesaggio a terrazzi seguito dagli ellenistici. Nella storia di Sant'Agnese dipinta dal pregiottesco Pietro Cavallini per la Chiesa di Santa Maria in Transtevere di Roma, troviamo invece un deciso passo verso la figurazione topografica del paesaggio. Si tratta in questo affresco nientemeno che della veduta di Roma nel Dugento. Ma il tentativo del Cavallini rimase isolato e non ebbe nessun seguito. Le figure del Masaccio stesso si appoggiano ad uno sfondo troppo schematico dato il loro realismo eroico. Ci proveremo a dimostrare che altrimenti stanno le cose con Masolino, benché questi ben più di Masaccio risenta l'influenza del Trecento; prima però daremo uno sguardo alle ben differenti condizioni artistiche della Lombardia. Negli avanzi lombardi di questo genere di figurazione, siano essi la decorazione del portico nella Casa Borromei di Milano, o gli affreschi di Teodolinda nella cattedrale di Monza, o quelli del palazzo vescovile di Como, è palese l'influenza ultramontana. Vi si sente chiaramente l'ispirazione dell'arte cavalleresca internazionale, di quell'arte che dà vita al libro di ore di Chantilly (*Les très riches heures du Duc de Berry*) e che uniformemente si propaga in ogni dove dal suo centro nella Francia orientale ma che con maggiore intensità agisce verso nord e verso sud, gettandovi le basi della pittura di paesaggio propriamente detta. Quest'ispirazione fu compresa a nord da un popolo giovane ed originale, dotato di meraviglioso talento artistico che portò ad alta perfezione la pittura su legno. A mezzogiorno l'assimilazione di questa influenza divenne compito della vecchia scuola lombarda. I maestri lombardi grazie all'alto grado di sviluppo raggiunto già allora dai toscani poterono approfondirsi molto nell'essenza della prospettiva. Nel confronto coi quadri di Chantilly va tenuto

naturalmente conto della differenza di tecnica, trattandosi lì di miniature e qua di affreschi. L'innovazione epocale degli artisti italiani consiste appunto in questo che essi trasportarono sulle vaste pareti i quadretti delicati delle miniature. Alle ben maggiori dimensioni delle pareti corrisponde naturalmente un altro modo nel concepire la realtà, ed un senso del decorativo ben differente da quello che anima le miniature. Il passaggio avvenne abbastanza presto; il maestro a cui si deve la mossa decisiva si chiamava Michelino da Besozzo.

Non ci occuperemo qui delle sue tavole, delle quali Vincenzo Costantini tentò recentemente di compilare la lista. ² Il nostro interesse è prima di tutto per la serie dei suoi affreschi nella Casa Borromeo di Milano, rappresentanti il gioco alle carte, alla palla ed altri ancora. È sibiene vero che ancor sempre fervono le lotte degli studiosi attorno a questi affreschi, essendosi tentato da parecchie parti di mettere in dubbio la paternità di Michelino, specialmente da quando Pietro Toesca si fu impegnato in questo senso con tutto il peso derivante dall'alta autorità del suo nome. ³ Ma Gaetano Cattaneo già nel 1825 aveva letto la sigla di Michelino sugli affreschi del portico. Pesata la sua testimonianza certamente insospettabile, noi riteniamo col Malaguzzi-Valeri, col Suida e con altri, irrefragabile la paternità del Michelino. ⁴ La didascalia dell'affresco è oramai completamente sparita. Negli affreschi in parola, e particolarmente nelle mosse affettate delle dame intente al gioco, numerosi sono ancora gli elementi miniaturistici; che Michelino fu anche lui miniatore molto ricercato ai suoi tempi. ⁵ Nella rappresentazione invece di giardini e di alberi si agita di già il nuovo realismo sorpassando di molto il modo di vedere schematico della natura, abituale perfino nelle miniature del duca di Berry. Questi alberi di Michelino mostrano una sorprendente somiglianza con quelli decoranti la camera già da letto del cardinale Branda Castiglione, situata accanto a quella in cui si conserva l'affresco colla veduta di Veszprém. Per questa somiglianza Suida non esitò ad attribuire al Michelino anche gli alberi di Castiglione. Certamente molto caratteristica è questa parentela di stile, perché viceversa vi furono parecchi a voler vedere in Masolino l'autore degli affreschi della Casa Borromeo. ⁶ A queste due costatazioni dovremo ritornare un'altra volta quando tratteremo dell'affresco di Castiglione d'Olona. Segue la traccia segnata da Michelino, il figlio Leandro da Besozzo. Il suo stile però si adatta già meglio alle misure della parete e dispone con maggior libertà dell'eredità

della miniatura, come vediamo per esempio negli affreschi della chiesa di San Giovanni a Carbonara di Napoli.²⁷ In una sua opera posteriore e precisamente nel codice miniato che si conserva nella raccolta Morbio, troviamo una veduta di Roma che ci fa l'impressione di una cartografia, con numerose torri, colle mura, cogli acquedotti, col Colosseo rappresentato col piano superiore ancora intatto, con archi di trionfo, colle terme di Diocleziano, colla Colonna Trajana, col Mausoleo di Adriano, colla Basilica antica di San Pietro, colla Piramide di Cestio, col Panteon ecc. Una serie caratteristica di chiese e di torri parla poi dei secoli cristiani. Secondo il Gregorovius,²⁸ questo codice fu miniato tra il 1435 ed il 1442, proprio negli anni in cui Masolino dipingeva l'affresco di Castiglione col paesaggio di Veszprém, il miracolo della neve di Napoli e la crocifissione della Basilica di San Clemente a Roma. Sembra pertanto che lo stile cosmopolita di paesaggio lanciato dai Besozzo abbia conquistato circa il 1430 vasti territori, essendo apparso senza nessun passaggio oltre che nei menzionati, nei posti geograficamente più distanti l'un dall'altro del territorio artistico italiano. Troviamo per esempio questo stile nel ciclo rappresentante il trionfo della morte che si ammira nell'Ospizio di Palermo, ciclo attribuito dalle guide più antiche ora ad Antonio Crescenzo, ora a Riccardo Quartanaro, ora a Stefanone ed ora a Gennaro di Cola, a maestri insomma ai quali prima della scoperta dell'iscrizione di Napoli si solevano attribuire gli affreschi della chiesa di San Giovanni a Carbonara. Uberto Janitschek assegnava addirittura questi affreschi a provenienza fiamminga,²⁹ opinione questa che venne accettata dal Cicerone; il Münz vi scorse l'incrocio e l'intreccio di influenze diverse, tra le quali avrebbe predominato quella di Pisanello, e attribuì gli affreschi a Leandro da Besozzo il quale d'altronde fino al 1458 aveva lavorato a Napoli.³⁰ È addirittura sorprendente la circostanza che ci imbattiamo in una derivazione secondaria di questo genere di figurazione del paesaggio nelle parti più settentrionali d'Italia e precisamente nel Castello di Trento.³¹ Gli affreschi di questo rappresentanti i mesi tradiscono non soltanto la loro diretta derivazione dalle miniature del libro d'ore del Duca di Berry, bensì mostrano delle analogie sorprendenti anche cogli affreschi napoletani di Leandro da Besozzo. È anche interessante rilevare che per l'attribuzione del ciclo del Castello di Trento si è a lungo oscillato tra scuola italiana e scuola tedesca, mentre per gli affreschi di Palermo erano in gara maestri italiani e fiamminghi. Tenuto infine presente che la crocifissione del

Kaiser Friedrich Museum di Berlino (No 1468) veniva attribuita ora a Michelino da Besozzo, ora a un maestro fiammingo e ora ad uno avignonese ne risulta confermata l'impressione che il nuovo modo del dipingere il paesaggio avesse letteralmente invaso i maggiori centri artistici dell'Europa. In Italia furono appunto i maestri lombardi che per i primi accettarono questo nuovo stile nel paesaggio, diffondendolo, come abbiamo visto, fino agli estremi confini della penisola. Questa corrente cosmopolita di reciproche influenze si avvantaggiò certamente del fatto che i pittori in parola erano contemporaneamente miniatori, e nelle loro miniature è quasi sempre evidente il tratto di unione che le congiunge al centro del nuovo stile. Così per esempio il codice della Biblioteca Nazionale di Parigi, segnato Ms. lat. Nro 5888 C. J., miniato da Michelino da Besozzo, ed illustrato dettagliatamente dallo Zappa nel suo studio menzionato³² mostra una somiglianza tanto sorprendente colle *Très riches heures* di Chantilly, da indurre a scambi anche i più competenti. Queste relazioni e derivazioni appaiono con altrettanta chiarezza anche negli affreschi, nei quali è però evidente il grande progresso fatto nei riguardi di un concetto più libero dello spazio, al quale a poco a poco si uniscono finalità schiettamente oggettive e topografiche. Col sopravvento di queste finalità più razionali, l'arte toscana, creativa e continuamente in moto, si impone a tutto il complesso della questione, mettendolo al servizio di uno sviluppo maravigliosamente unitario. Esaminando la situazione da questo punto di vista la figura di Masolino, ricordato quasi sempre come maestro o discepolo di Masaccio acquista davanti ai nostri occhi un'importanza sempre maggiore. Masolino, il maestro toscano che lavorava appunto a Castiglione d'Olona circa il 1430, contribuisce essenzialmente, data appunto la portata delle sue squisite qualità di artista, alla soluzione di un problema grande ed importante.

Per intendere la portata di questo nuovo stile topografico riuscirà molto istruttivo l'esame della tavola di Masolino conservata nel Museo Nazionale di Napoli e rappresentante la Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma (Il miracolo della neve) (fig. 7), la quale pur essendo stata ostinatamente attribuita a Masaccio dallo Schmarsow, passa sempre per opera di Masolino. Se avremo osservato nel Museo Nazionale di Napoli il Miracolo della neve e la Crocifissione giustamente attribuita a Masaccio ci riuscirà impossibile attribuire a quest'ultimo tutti e due i lavori. La sorprendente forza di espressione che si manifesta nelle braccia

appassionatamente alzate di Maddalena e di cui accentua potentemente la suggestione il volto della donna rivolto all' indietro, è una cosa essenzialmente differente che si scosta decisamente dall' assenza vegetativa delle figure di Masolino; e le proporzioni più tozze del gruppo di uomini solidamente piantati ci parlano del miglior concetto umano e dello stile che caratterizza Masaccio. Invece la tavola rappresentante la fondazione della Basilica romana di Santa Maria Maggiore, per quanto sicura nella figurazione e per quanto originale ed abile nella composizione, ricorda il Trecento ora tramontato, in certi particolari essenziali, come per esempio nella forma alquanto affettata delle figure attive, specialmente in quelle laiche dove si vedono anche le gambe. E quando l'artista cerca di essere monumentale, come avviene nella figura in piedi sull'orlo destro della tavola, nella quale figura il Vasari dice essere rappresentato il Re Sigismondo, egli riesce troppo rigido e troppo inanimato. La figurazione dello sfondo della tavola in questione ci offre però dei contributi molto importanti per la esatta comprensione della pittura di paesaggio di Masolino. Nella tavola ci si presenta la veduta della Città Eterna (veduta che ricorda la miniatura di Leandro da Besozzo nel menzionato codice Morbio) colle alture di Tusculum e di Præneste, colla Porta San Giovanni, la Piramide di Cestio, col Monte Testaccio e colla Basilica Lateranense. Non dovremo però cercare in nessun caso una riproduzione minuziosa degli oggetti ora menzionati, bensì unicamente una loro sommaria indicazione. Così pure parallelamente alle decorazioni teatrali dell'epoca, di cui grande fu l'influenza nella figurazione di interni e di spazi, troviamo che la scena è indicata sommariamente e prospettivamente. A ciò si aggiunga l'uso seguito fin tutto il secolo XVII di combinare in un unico quadro, edifici o motivi di paesaggi distanti chilometri l'un dall'altro, per ottenere così un effetto più pittorico ed apparentemente più fedele. Questo desiderio di una maggiore esattezza topografica presuppone quell'altro, di dare maggiore fedeltà ritrattistica ai personaggi rappresentati, aspirazione questa che oltre che nei protagonisti di già identificati dal Vasari (Eugenio IV e Re Sigismondo, sotto le spoglie di Papa Silvestro e del patrizio romano Giovanni) si manifesta chiaramente anche nel gruppo efficace dei chierici situato in fondo a sinistra del Papa. Analogo è il caso dell'affresco nella Cappella Brancacci, dove San Pietro fa camminare uno zoppo e risuscita Tabita. Burckhardt ha già accennato in una acuta dissertazione³³ all'ambiente vecchio fiorentino riprodotto con sorprendente effetto

prospettico, che fa da sfondo a questi due episodi e col quale vengono a trovarsi in naturale ed organica relazione i due giovani nobili che attraversano la scena, che per quanto vogliano essere dei ritratti, non hanno nulla a che fare coll'azione propriamente detta. Della serie di queste vedute certamente sorprendenti ed in parte ancora identificabili, fanno parte un buon numero degli affreschi che si conservano nel Battistero di Castiglione d'Olona. Anche in questo caso il ritratto dei protagonisti e dei personaggi secondari contribuisce ad aumentare la fedeltà del paesaggio e delle parti architettoniche. Nel banchetto di Erode che è l'affresco più importante della serie (fig. 8), lo sfondo è chiuso da un colonnato di stile brunelleschiano, dietro al quale è visibile un paesaggio roccioso di montagna. Già Diego di Sant'Ambrogio aveva tentato di identificare l'Erode del banchetto con Pipo Spano.³⁴ Il tentativo incontrò generali simpatie anche perché nell'Anonimo già menzionato, e poi in Mellini e nel Poggi troviamo appunto una descrizione del gran condottiere³⁵ la quale calza a meraviglia colla figura del Re di Giudea quale viene rappresentato sull'affresco del Masolino: barba e capelli lunghi, veste lunga e nera. È certamente difficile passare indifferenti davanti alla maestà della sua maschia figura. Ma anche se volessimo ascrivere molto a carico della riduzione stilistica della fisionomia imposta dall'argomento biblico, così se facessimo astrazione dalla lunga barba, ricordata è vero da quasi tutte le fonti scritte, ma la cui esistenza viene smentita da ritratti ben noti del Conte supremo di Temesvár, anche allora rimarrebbe insoluta la questione dell'identificazione di Erode con Pipo Spano. Volendo superare queste difficoltà, si potrebbe anche ammettere che l'Erode corrisponda al ritratto di Pipo in età avanzata. E contro questa supposizione non si potrebbero sollevare eccezioni di carattere cronologico, perché sappiamo che Masolino venne in Ungheria quando la vita del gran condottiere volgeva oramai alla fine. Il famoso ritratto di Andrea del Castagno fu eseguito certamente quando Pipo Spano stava ancora a Firenze, o in ogni modo rimonta ad un tipo più giovane del modello. Anche gli altri ritratti noti del nostro eroe mostrano molte affinità col dipinto del Castagno, ed anche questa circostanza ci fa supporre l'esistenza di un tipo più vecchio. E qui si potrebbe tener conto di una tavola esistente nella collezione di ritratti di Ferdinando arciduca del Tirolo, dove il condottiere è rappresentato in costume ungherese, col kalpak ornato di penne rosse di airone, ma coi capelli corti e con barba anche corta e divisa in mezzo.



Fig. 1. Castiglione d'Olona—Palazzo dei conti Castiglione-Venegono : Fresco colla veduta della città di Veszprém e dei suoi dintorni.



Fig. 2. Veduta del castello di Várpalota (1593). In alto a sinistra, veduta della città di Veszprém. (Museo di Veszprém.)



Fig. 3. Gasp. Bouttats : Veduta di Veszprém. (Museo di Veszprém.)



Fig. 7. Masolino da Panicale : Il miracolo della neve.
(Napoli-Museo Nazionale.)

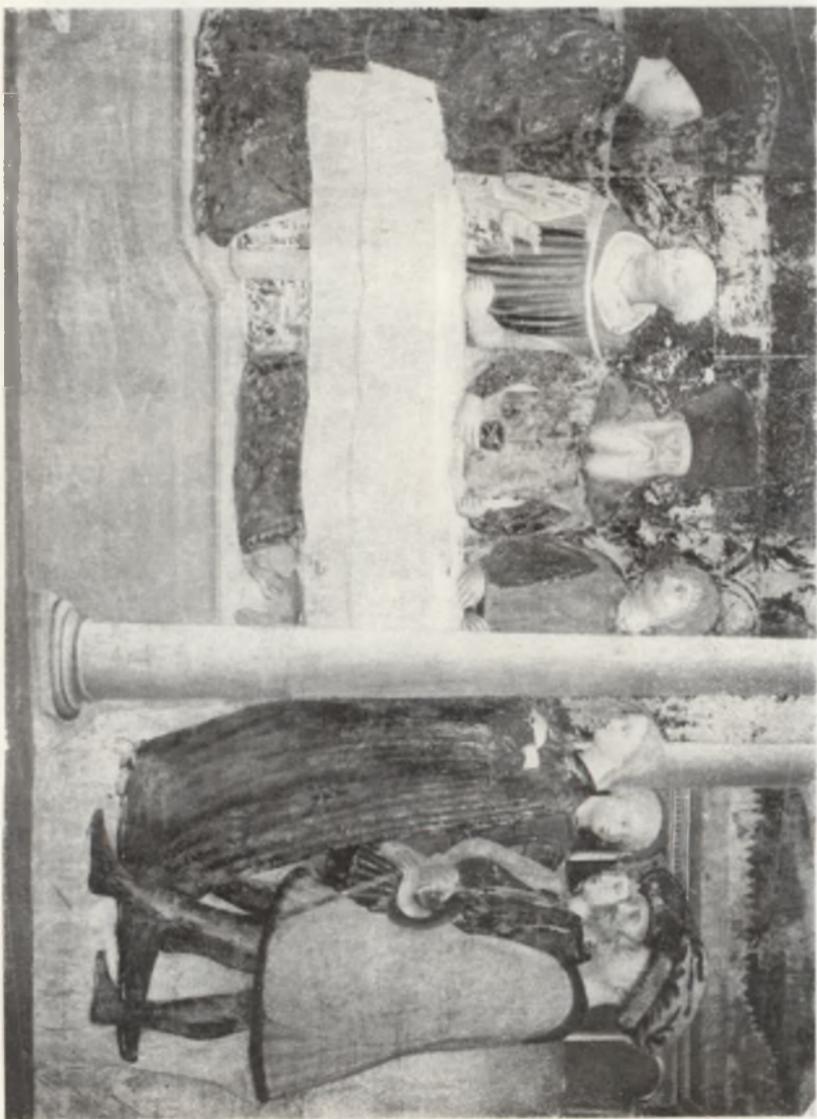


Fig. 8. Masolino da Panicale : Il banchetto di Erode. (Castiglione d'Olona—Battistero.)



Fig. 9. Masolino da Panicale : La Crocifissione. (Roma—San Clemente.)

Questo ritratto, che mostra somiglianze innegabili coll'affresco di Andrea del Castagno, risale probabilmente ad un originale fatto in Ungheria. Friedrich Kenner, che per il primo diede notizia del ritratto in parola, credette di poterlo attribuire a Masolino.³⁶ Non si capisce però perché il Kenner abbia voluto attribuire a Masolino anche un secondo ritratto della menzionata raccolta, il quale, anche secondo quanto ne dice il Kenner, differisce totalmente dal precedente come costume, come capigliatura, colore ed anche come fisionomia. Questo secondo ritratto non ha naturalmente niente di comune con quello del Castagno.³⁷ Viceversa gli altri ritratti noti di Pipo, così p. e. la copia scadente dell'originale nel Museo Gioviano eseguita da Cristofano dell'Altissimo e conservata negli Uffizi; l'incisione pubblicata nel secondo volume degli «Elogi degli illustri toscani», sono molto più vicini al ritratto del Castagno ed a quello della collezione arciduciale di Ambras. In appoggio dell'attribuzione di questo a Masolino, non si possono addurre argomenti di stile. Unico argomento potrebbe essere la permanenza in Ungheria di ambedue. Quanto all'identificazione dell'Erode nell'affresco del Battistero con Pipo Spano, questa potrebbe avere una conferma nel fatto che l'affresco è senza dubbio opera di Masolino. Devesi tenere poi in debito conto la circostanza che nella efficace figura di ecclesiastico figurato in piedi ed in profilo sull'orlo sinistro del quadro si suole riconoscere senza opposizione, accettando l'identificazione di Diego di Sant'Ambrogio,³⁸ il collega ungherese del signore di Temesvár (Pipo Spano) cioè il cardinale Branda Castiglione, per ordine appunto del quale fu eseguito tutto il ciclo. A questa identificazione si attiene anche G. de Simoni, il quale di recente ebbe ad occuparsi del castello-palazzo del cardinale Branda e delle chiese da lui fondate. Infatti è innegabile la somiglianza di questa figura con altri ritratti noti del cardinale (cfr. il suo monumento funebre nella chiesa collegiata di Castiglione d'Olona, ed il ritratto del donatore in una volta dell'abside del battistero). A questi si aggiunga il ritratto esistente nella galleria dei conti Castiglione Venegono collocata nel palazzo che fu già del cardinale Branda, e del quale ci proponiamo di trattare prossimamente in un articolo a parte. Caratteristica in ogni modo è la presenza di questi due potentati nell'affresco di Castiglione. In essa siamo indotti a scorgere come una specie di commemorazione e di solenne ricordo della comune dimora in Ungheria dei due rappresentati e del pittore. Ed è questo un problema col quale conviene occuparsi più da vicino, potendo esso

avere una importanza decisiva anche per l'affresco di paesaggio nel Castello Branda. Bisognerebbe trovare un punto comune in cui si incontrano le vite dei tre personaggi: Branda, Pipo e Masolino. Anche non volendo attribuire soverchia importanza ai motivi ungheresi dei vestimenti,³⁹ gli indizi storici che parlano a favore dell'Ungheria, come punto di incontro di queste tre vite tanto importanti, sono tanti e tali, da indurci ad esaminare dettagliatamente questa possibilità. Pipo d'Ozora morì, come sappiamo, nel 1426; Branda Castiglione da parte sua aveva lasciato definitivamente l'Ungheria nel gennaio del 1425; l'unica notizia certa infine del soggiorno ungherese di Masolino è del 1427⁴⁰ e l'ultima che si riferisca alla sua permanenza a Firenze è del 1424. L'epoca critica pertanto, nella quale il cardinale Branda poté incontrare e conoscere il pittore Masolino ospite del signore di Temesvár, è data dalla seconda metà dell'anno 1424. Cosicché il soggiorno in Ungheria di Masolino — non volendo supporre due viaggi in Ungheria come fa Diego di Sant' Ambrogio, il secondo dei quali fatto unicamente, a quanto sembra, per incassare 360 fiorini che ancora gli spettavano — dovette prolungarsi più di quanto si creda comunemente. Cadrebbe per tal maniera anche l'ipotesi dello Schmarsow che cioè una parte degli affreschi di Castiglione sia stata eseguita già nel 1425.⁴¹ Il ciclo sarebbe stato eseguito più tardi secondo un piano unico ed unica sarebbe anche la esecuzione. Certamente si cominciò col dipingere gli affreschi nella volta dell'abside, per quanto l'incertezza della loro composizione potrebbe facilmente essere spiegata anche colle difficoltà derivanti dalla necessità di coprire le volte gotiche insolitamente acute del battistero. Non poteva poi essere indifferente per la questione del lungo soggiorno ungherese di Masolino il pagamento di una forte somma di denaro che esigeva dagli eredi di Pipo Spano. 360 fiorini d'oro erano una somma rilevantissima per quei tempi, somma che Masolino non avrebbe potuto guadagnare col suo lavoro ammettendo un soggiorno di pochi mesi anche se supponessimo in Pipo delle prodigalità di mecenate esagerate. A quell'epoca 30 fiorini d'oro costituivano una paga annua ragguardevole. Si potrebbe chiedere ora cosa abbia fatto Masolino in Ungheria dopo la morte del suo protettore? E a questo punto riuscirà certamente istruttivo accennare alla sorte di Manetto Ammanatini⁴² il quale, morto Pipo Spano, si mise subito al servizio di Re Sigismondo. Non dovremmo maravigliarci se si dovesse registrare un caso analogo per Masolino, quasi prede-

stinato a ciò dalle sue qualità di artista certamente superiori a quelle del «grasso legnaiolo». Questa nostra ipotesi trova appoggio anche nel quadro di Napoli. Secondo il Vasari sarebbe stato nientemeno che Michelangelo a rilevare che i protagonisti della tavola rappresentante il Miracolo della neve portassero le sembianze di Eugenio IV e di Re Sigismondo. Tra i ritratti contemporanei noti di Sigismondo a questo punto si potrebbe tener conto del sigillo reale di Sigismondo conservato nell'archivio segreto di Berlino. Questo ritratto, pur rappresentando ieraticamente il sovrano seduto su di un alto trono gotico, ed ad onta della tecnica più dura voluta dal carattere del sigillo, presenta delle notevoli e caratteristiche affinità col ritratto del re nel quadro di Napoli. Analoga posizione occupa rispetto a quest'ultimo il mosaico della Cattedrale di Siena, rappresentante Sigismondo in trono in mezzo ai grandi del regno. Ma per il mosaico bisogna tener conto del disegno di Domenico di Bartolo e delle modificazioni apportatevi eventualmente dalla mano violenta del Beccafumi quando nel 1500 si accinse a rinnovare tutto il pavimento della chiesa. Molto più importante è la tavoletta conservata nell'Archivio di Stato di Siena che rappresenta l'incoronazione di Sigismondo, e della quale ci siamo occupati in altra occasione.⁴³ I protagonisti della tavoletta sono gli stessi che sul quadro di Napoli. Il realismo fisionomico vi è tanto efficace da gareggiare in fatto di forza dimostrativa, colle più autentiche fonti primarie. Sigismondo che nella miniatura della tavoletta viene rappresentato in ginocchio, mostra una somiglianza sorprendente col patrizio romano Giovanni figurato anch'esso di profilo nella tavola del Miracolo della neve, sia nella conformazione della fronte che nella linea delle sopracciglia, nell'espressione degli occhi, nella forma della barba e persino nei particolari delle orecchie. Divergenze minori si possono spiegare colla differenza d'età. Per la datazione della tavola di Siena abbiamo un irrefutabile «terminus post quem» nell'anno dell'incoronazione (1433). Invece il quadro di Napoli, ammesso che il ritratto di Sigismondo sia stato eseguito dietro natura, o almeno sulla scorta di ricordi personali del pittore ancora freschi, non può essere stato fatto che dopo il ritorno di Masolino dall'Ungheria, cioè nel 1427 o nel 1428. La datazione proposta dal Venturi (1421) pertanto non regge, ciò che d'altronde venne rilevato con successo di già da W. Rolfs.⁴⁴

Masolino da Panicale insomma fu in relazione durante il suo soggiorno in Ungheria non soltanto con Pipo Spano di Ozora, ma anche col cardinale Branda Castiglione e perfino con Re Sigi-

smondo. Per conseguenza oltrecché ad Ozora, Lippa, Temesvár, Székesfehérvár egli avrà lavorato probabilmente anche a Buda, ed a Veszprém, residenza del cardinale Branda. E nel frescare in conformità del desiderio del cardinale il paesaggio che avrà ornato probabilmente la sala da pranzo del porporato, egli si sarà ispirato a reminiscenze personali del luogo di cui dipingeva la veduta. Quale sia stata in questo lavoro l'influenza esercitata dallo stile dell'epoca e dalla tradizione della scuola lombarda di cui egli faceva parte, abbiamo cercato di mostrare nelle pagine precedenti. Per lo sviluppo dell'arte di Masolino ed in generale per la storia del paesaggio italiano l'affresco in parola ha grande importanza, anche se non fosse stato dipinto con intento esclusivamente paesistico e anche se nella parte inferiore oggi distrutta del tutto, avesse svolto qualche soggetto profano. Per noi ungheresi poi l'affresco non conta soltanto come un prezioso ricordo topografico-storico del nostro passato, ma più ancora come documento vivo di quelle reciproche influenze tanto efficaci tra Mezzogiorno e Settentrione che tanta importanza ebbero per lo sviluppo del nuovo stile di paesaggio. Le ispirazioni e le influenze di Avignone, della Francia, delle regioni della Germania meridionale e centrale, della Boemia e come vedemmo nel caso di Masolino, anche dell'Ungheria si incrociano e si fondano nel classico crogiolo dell'arte europea, in Italia. Le impressioni personali raccolte dal maestro nelle regioni ungheresi al di quà del Danubio lasciarono traccia nello svolgimento della sua arte, ma solo queste, ché non crediamo vi abbiamo punto influito le manifestazioni dell'arte ungherese dell'epoca.

Facile ci riesce d'immaginare che Masolino si sia trovato dinanzi a problemi come quello affrontato a Castiglione, già in Ungheria, o a Buda dove Pipo Spano possedeva una casa, o ad Ozora, o a Veszprém o in qualche altra città ungherese. Stazioni importanti nello svolgimento della sua arte sono l'eredità toscana, le influenze lombarde, le ispirazioni ultramontane; e stazione importante è stato l'affresco colla veduta di Veszprém. Soltanto queste ci spiegano la perfezione raggiunta da Masolino nella figurazione del paesaggio colla Crocifissione per la Cappella di Santa Caterina in San Clemente a Roma (fig. 9). Pur ottenendo un'impressione di spazio libera e larga, l'artista vi crea una sintesi fino allora mai raggiunta tra paesaggio e figure, sintesi che segna un progresso anche di fronte a Masaccio. È interessante rilevare come uno studioso italiano abbia osservato una certa concordanza tra gli affreschi di San Clemente e di Castiglione, affermando su questa

base addirittura l'identità del paesaggio dei due sfondi.⁴⁵ Ipotesi questa molto lusinghiera per l'Ungheria, ma finora non accertata. L'angolo destro dell'affresco di San Clemente, che tanta importanza avrebbe per la soluzione del problema, è gravemente danneggiato ed ha per giunta una luce molto sfavorevole. E ciò ci impedisce di esaminare la situazione colle necessarie cautele.

Enrico Horváth.

NOTE.

¹ Pietro Toesca, Masolino da Panicale. Bergamo, 1908. — Idem, La pittura e la miniatura in Lombardia. Milano, Ulrico Hoepli, 1912, p. 506.

² Questa cifra sbalorditiva è data da un biografo anonimo contemporaneo di Pipo Spano (Archivio Storico Italiano 1843 IV. p. 161), il quale aggiunge che egli provvede alle spese necessarie di tasca propria e non coi denari pubblici. La cifra, quantunque esagerata, ci dice l'alta stima e riputazione in cui era tenuto il famoso signore di Temesvár. Essa dimostra in ogni modo che egli non inalzò chiese soltanto ad Ozora, a Szekesfehervár ed a Lippa. (Ladislao E'ber, Pipo Spano). Secondo le supplicazioni vaticane, finora tanto poche sfruttate dagli studiosi di storia dell'arte, Pipo Spano, durante il pontificato di Martino V, si rivolse per indulgenze alla Santa Sede ben tredici volte in occasione di inaugurazioni di chiese. La direzione dell'Istituto Storico Ungherese riconoscendo la grande importanza di queste supplicazioni ha incaricato della pubblicazione del materiale interessante l'Ungheria lo storico prof. Paolo Lukcsics, al quale porgo pubbliche grazie per avermi egli cortesemente permesso di esaminare il materiale riguardante Martino V, oramai pronto per la stampa. I luoghi relativi a Pipo sono i seguenti: Reg. Suppl. Vol. 108, f. 101a, 101b, 102a, 102b, 248b; vol. 114, f. 115b, 1—2, 3, 4, 5; vol. 134, f. 129a, 1; vol. 138, f. 225a; vol. 138a, f. 247b, 2; vol. 140, f. 200a, 2 e f. 234a, 1. Tenuto conto del brillante successo dell'analoga edizione francese, siamo certi che la pubblicazione dei documenti aiuterà sensibilmente gli studi storico-artistici ungheresi. Cfr. Denifle, La desolation des églises en France vers le milieu du XV siècle.

³ Gerevich Tibor, A régi magyar művészet európai helyzete. Minerva, 1924, p. 108—109.

⁴ J. von Schlosser, Tomaso da Verona. Jahrb. d. kunsth. Samml. des allerh. Kaiserhauses. XIX. p. 247—259. — Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig, 1924, p. 66.

⁵ L'archivio contiene il materiale di un ramo laterale della famiglia, il ramo Castiglione-Venogono, a cui appartenne anche l'autore del Cortegiano. L'ultimo discendente diretto della famiglia di Branda morì nel 1559 lasciando tutte le sue sostanze all'Ospedale maggiore di Milano. Dell'archivio del ramo diretto si sono perdute le tracce. Non è escluso che se ne custodisca qualche parte nell'Archivio di Stato di Milano o in quello arcivescovile. L'archivio della Chiesa collegiata di Castiglione fondata da Branda andò distrutto completamente da un incendio nel 1880.

⁶ Vaisz Ignazio, Masolino da Panicale. Budapest; A. Schmarsow, Massaccio-Studien, B. 1; Kassel, 1900, p. 15. — Berenson B., Quelques peintures de Masolino da Panicale. Gazette des Beaux Arts, 1902 I. p. 89. — G. Cagnola, Un affresco inedito di Masolino da Panicale. Rassegna d'arte 1904 p. 75 sgg.

⁷ Della ricca bibliografia, menzioneremo: Gömöri Havas Sándor, Budapest múltja és a királyi várak Óbudán, Budapest régiségei 1891 (III. k.). Idem, A főváros budai részének topographiája. Budapest régiségei 1892 (IV. k.). — Valerian van Soga, Die Stadtbilder in Hartmann Schedels Buch der Chroniken? Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen B. IX. p. 184. — Kremmer Dezső, Pest-Budát ábrázoló német metszetek. Budapest régiségei 1893 (V. k.). p. 81.

⁸ Kollányi Ferenc, A veszprémi püspök királyné koronázási joga. Veszprém 1901 e relativa critica di Gyözy Ferdinandy in Századok 1902, p. 371.

⁹ Vita di Filippo Scolari da Jacopo di Messer Poggi. Archivio Storico Italiano 1843 p. 182—183.

¹⁰ Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis ed. Josephus Lukcsics. Budapestini 1902 Tom. III (1416—1592) p. 43. XLV.

¹¹ Ibidem, Tom. II. p. 47. CII.

¹² Comissioni di Rinaldo degli Albizzi. Documenti di storia italiana. Firenze p. 78.

- ¹³ Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis. Tom. III, p. 109, 110, 111, 114.
- ¹⁴ Carotti Giulio, Gli affreschi dell'oratorio dell'antico Collegio fondato dal Cardinale Branda Castiglione in Pavia. Archivio storico dell'Arte 1897, II, serie, anno III, p. 274.
- ¹⁵ Ibidem, p. 260.
- ¹⁶ Diarius Parmense ab anno MCCCCLXXVII—MCCCCLXXXII. Muratori, Italicarum rerum scriptores Tom. XXII, p. 272.
- ¹⁷ Békefi Remig, A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Budapest, 1907, p. 261—263.
- ¹⁸ Csánki Dezső, Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában, III. kötet, p. 216—218. — Békefi Remig, op. cit., p. 8—59.
- ¹⁹ Békefi Remig, op. cit. p. 9, nota 3.
- ²⁰ Idem, p. 15, note 4 e 5.
- ²¹ Wolfgang Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. u. XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. Jahrb. d. kunsth. Samml. des allerb. Kaiserhauses, B. XXI, 1900 p. 55.
- ²² La pittura lombarda dal XIV—XVI secolo. Milano. 1922 p. 99.
- ²³ Pietro Toesca, Michelino da Besozzo e Giovannino de Grassi. L'Arte VIII. 1905 p. 321.
- ²⁴ Malaguzzi-Valeri Francesco, Pittori lombardi del Quattrocento. Milano 1902 p. 90. — Wilhelm Suida, Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jh. e recensione del Malaguzzi in Repert. für Kunstwissenschaft 1902 XXV, p. 343.
- ²⁵ Zappa Giulio, Michelino da Besozzo miniatore. L'Arte 1910, XIII, 443.
- ²⁶ Costantini, V., La pittura lombarda dal XIV—XVI secolo. Milano 1922, p. 104—105.
- ²⁷ Serra Luigi, Gli affreschi della rotonda di San Giovanni a Carbonara a Napoli. Bollettino d'Arte del Ministero della P. I. Anno III, fasc. IV, p. 127.
- ²⁸ Gregorovius, Una pianta di Roma delineata da Leandro da Besozzo milanese. Reale Accademia dei Lincei, Serie 3a. Memorie della classe di scienze morali storiche e filologiche XI, Roma 1883.
- ²⁹ Repertorium für Kunstwissenschaft I, 1876, p. 357—366.
- ³⁰ E. Müntz, Le triomphe de la mort à l'Hospice de Palermo. Gazette des Beaux Arts 1901, p. 223.
- ³¹ Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano. 1912, p. 462 e 463.
- ³² Zappa Giulio, L'Arte 1910, p. 443—444.
- ³³ Jakob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1838, p. 175.
- ³⁴ Diego di Sant'Angelo, Castiglione d'Olona. Milano, 1893.
- ³⁵ Vita di Filippo Scolari da Jacopo di messer Poggi. Archivio Storico Italiano 1843, p. 176. — Domenico Mellini, Vita di Filippo Scolari, volgarmente chiamato Pipo Spano. Florentia, 1569, p. 66.
- ³⁶ Friedrich Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Jahrb. d. kunsth. Samml. des allerb. Kaiserhauses, Bd. XVIII, 1897, p. 247.
- ³⁷ G. di Simoni, Il borgo medioevale di Castiglione d'Olona. La Lettura 1926, febbraio, p. 110.
- ³⁸ Diego di Sant'Amrogio, op. cit. p. 43. — G. di Simoni, op. cit. p. 110.
- ³⁹ Milanesi, Giornale storico degli archivi toscani, 1860.
- ⁴⁰ Op. cit. p. 42.
- ⁴¹ Schinarsow, Masolino oder Masaccio in Neapel? Repertorium für Kunstwissenschaft 1924, XLIV.
- ⁴² Eugène Müntz, Gazette des Beaux Arts. III. Per. XII. p. 357—358.
- ⁴³ Enrico Horváth, Siena ed il primo rinascimento ungherese. Pubblicazioni dell'Istituto Storico Ungherese di Roma. Roma-Budapest, 1925, p. 15.
- ⁴⁴ W. Rolfs, Zur Grünewald-Forschung. Eine italienische Vorlage Grünewalds. Rep. f. Kunstwissenschaft 1920, XLII, p. 232.
- ⁴⁵ Cagnola, Un affresco inedito di Masolino da Panicale. Rassegna d'arte 1904, p. 75. sgg.