

Ber XLV. 20

G. M. COLVMBA

dell'Università di Palermo.

IL

QVOS EGO DI RAFFAELLO

IN VNA MAIOLICA DEL CINQUECENTO.



CON VNA FOTOLITOGRAFIA ED VNA CROMOLITOGRAFIA.



IN PALERMO.

COI TIPI DEL «GIORNALE DI SICILIA»

1895.

AKADEMIA
UMIĘT. I SZYB. W
RZYMIE
STACJA
POLSKA
NAUKOWA
Br. XLVI
20

Br. XLVI. 20

G. M. COLVMBA

dell'Università di Palermo.

IL

QVOS EGO DI RAFFAELLO

IN VNA MAIOLICA DEL CINQUECENTO.



CON VNA FOTOLITOGRAFIA ED VNA CROMOLITOGRAFIA.



IN PALERMO.

COI TIPI DEL «GIORNALE DI SICILIA»

1895.

Proprietà artistica e letteraria riservata. 270 Esemplari numerati.

IL QVOS EGO DI RAFFAELLO

IN VNA MAIOLICA DEL CINQUECENTO.



IRGILIO fu, con altri poeti latini, uno degli scrittori antichi che fornirono un numero maggiore di soggetti all'arte del rinascimento. Il primato di cui egli godeva nella letteratura poetica latina, faceva sì che gli artisti domandassero di preferenza le loro ispirazioni al suo poema, ch'era ad un tempo il rappresentante principale della tradizione patriottica romana. Raffaello tolse da Virgilio il soggetto di parecchie sue composizioni; pure, se si prescinde da lavori i quali non ci sono in nessun modo rimasti, o che riproducono una nota più o meno comune ⁽¹⁾, ne troviamo citati, come ispirati da Virgilio, solamente due: la *Peste di Frigia* ed il *Nettuno che minaccia i venti*, — quest'ultimo noto comunemente col nome di *Quos ego*. L'uno e l'altro lavoro è noto a noi per le due magnifiche incisioni di Marc' Antonio Raimondi († tra il 1527 ed il '34), il quale, come sappiamo, fu scolaro del Sanzio, e si compiacque di riprodurre col bulino molti capolavori del maestro.

Io mi permetto di dubitare che la *Peste di Frigia* sia veramente ispirata da Virgilio, o meglio, sia una composizione di soggetto virgiliano. La denominazione, in ogni caso, è assurda: potrebbe, al più, esser detta *la Peste dei Frigi*. Ma il disegno non ha nulla da fare colla descrizione del morbo che assale i Troiani in Creta, contenuta nel libro III dell'Eneide: esso si accorderebbe meglio colla descrizione della peste in Attica fatta da Lucrezio. L'opinione la quale vede in questo lavoro un soggetto virgiliano, è derivata erroneamente dal fatto che nell'incisione del Raimondi si trova trascritto un verso, il quale appartiene appunto al luogo sopra indicato dal poema di Virgilio ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Così, ad es., l'apparizione de' penati di Troia ad Enea, e l'Enea « che porta in collo Anchise mentre arde Troia » ricordato dal Vasari. Probabilmente da questo disegno derivò il famoso gruppo dell'*Incendio di Borgo*; gruppo certo concepito sotto l'influenza di Virgilio, ma che però, nella forma in cui si trova, riproduce una nota comune, e, in ogni modo, non appartiene ad un soggetto virgiliano.

⁽²⁾ Non è forse fuor di proposito ch'io mi fermi un istante su tale questione, anche a rischio di fare una nota troppo lunga. L'incisione di Marc' Antonio Raimondi è nota: essa è riprodotta, col solito titolo, dal DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi*, Paris 1888 p. 215. Questa composizione è divisa in due parti affatto distinte da un alto erma: la parte a destra rappresenta un luogo all'aria aperta, una piazza: una donna giace morta, e su di essa un bambino stende la mano a cercar la poppa; un giovine, curvo, coprendo con la mano sinistra il naso, stende la destra a tener lontano il bambino dal seno della madre; presso, altre figure in atto di dolore o di orrore. In fondo un quadrupede (cavallo) morto, case ed alberi. La parte a sinistra rappresenta un luogo chiuso: un pastore con una fiaccola in mano visita il suo ovile: tre pecore giacciono morte, l'una sull'altra: in fondo un bue macilento, che si mostra colpito dal male: sopra, in un luogo che riceve il sole da una finestra, due donne, coperte di un largo mantello, accanto ad un vecchio giacente nel letto (indistinto). Nella base dell'erma, che divide le due scene, sta il verso di Virgilio, Eneide III, 140 sg.

*linquebant dulces animas aut aegra trahebant
corpora.*

Questo verso appartiene alla descrizione che Virgilio fa della peste scoppiata tra i compagni di Enea uell'isola di Creta: sicchè, il nome di *Peste di Frigia*, in ogni caso, dovrebbe esser mutato in quello di *Peste dei Frigi* o *Troiani*. Ma è poi vero che il soggetto della composizione sia tolto dalla descrizione di Virgilio? i versi dell'Eneide sono i seguenti:

III 136 sgg.

conubiis arvisque novis operata iuventus
iura domosque dabam, subito cum tabida membris
corrupto caeli tractu, miserandaque venit
arboribusque satisque lues et letifer annus.
*linquebant dulces animas aut aegra trahebant
corpora.* tum steriles exurere Sirius agros,
arebant herbae et victum seges aegra negabat.

Ora, nel disegno non v'ha nulla che accenni ai Frigi; nulla ci fa vedere che siamo in presenza dei compagni di Enea: del pastore, degli animali morti non v'ha cenno in Virgilio, anzi, dato il cencetto del poeta — la peste era venuta perchè i Troiani non doveano fermarsi a Creta — non ce ne può esser menzione: e così pure la donna

Così, non resta che il *Quos ego*. Questo lavoro rimane il solo di Raffaello che abbia un soggetto prettamente virgiliano (¹). Esso riproduce una scena nota: Nettuno, sorto dal mare, minaccia i venti e calma la tempesta da cui Enea è stato colto dopo la sua partenza dalla Sicilia. È utile ricordare i versi di Virgilio, *Encid.* I 84 sgg.

- Incubere mari, totumque a sedibus imis
una Eurusque Notusque ruunt, creberque procellis
Africus, et vastos volvunt ad litora fluctus.
- 89 ponto nox incubat atra.
intonuere poli et crebris micat ignibus aether.
- 92 Extemplo Aeneae solvuntur frigore membra;
ingemit, et duplicis tendens ad sidera palmas
talìa voce refert...
- 113 unam (*cioè* navem) quae Lycios fidumque vehebat Orontem
ipsius ante oculos ingens a vertice pontus
in puppim ferit: excutitur pronusque magister
volvitur in caput. ast aliam ter fluctus ibidem
torquet agens circum et rapido vorat aequore vertex.
apparent rari nantes in gurgite vasto,
arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas.
- 124 interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sensit Neptunus et imis
stagna refusa vadis. graviter commotus, et alto
prospiciens, summa placidum caput extulit unda.
disiectam Aeneae toto videt aequore classem.
- 131 Eurum ad se Zephyrumque vocat, dehinc talia fatur:
Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
iam caelum terramque meo sine numine venti
miscere ac tantas audetis tollere moles?
Quos ego... sed motos praestat componere fluctus.
- 142 Sic ait, et dicto citius tumida aequora placat,
146 et vastas aperit syrtis et temperat aequor
atque rotis summas levibus perlabitur undas.

L'incisione di Marc'Antonio Raimondi rappresenta, nella sua parte di mezzo, questa scena; se ne troverà in fine una riproduzione che basti a dirne un'idea. In essa Nettuno sorge dal mare, verso destra, sopra una conchiglia tirata da quattro cavalli marini: egli, impugnando con vigore il tridente, minaccia i venti, in numero di quattro (Euro, Noto, Africo e Zefiro), tre volti a sinistra, uno a destra. In alto, Enea, nella sua nave, leva le mani al cielo (*duplicis tendens ad sidera palmas*): verso il mezzo, una nave affonda per la poppa (*in puppim ferit?*); un barile (*Troia gaza?*) galleggia vicino. In basso, a destra, una divinità marina col tridente muove a soccorrere un naufrago, a sinistra (*ap-*

morta con sopra il bambino contraddice al *conubiis novis* — salvo che si voglia ricorrere ad altre ipotesi, colle quali si può spiegar tutto. Abbiamo detto che la composizione di Raffaello si accorderebbe meglio colla descrizione della peste fatta da Lucrezio della peste d'Atene, *de rerum nat.* VI. 1214 sgg. Questi dice, infatti:

- 1218 nec tristia saecula ferarum
exibant silvis. languebant pleraque morbo
et moriebantur. cum primis fida canum vis...
- 1250 iam pastor et armentarius omnis,
1252 languebant, penitusque casis contrusa iacebant
corpora...,
- 1255 nonnunquam posses retroque videre
matribus et patribus natos super edere vitam.
- 1265 Multaque per populì passim loca prompta, viasque
languida semianimo tum corpore membra videres
horrida paedore et pannis cooperta...

In questi versi son ricordati gli animali (quantunque non espressamente quelli rappresentati nel disegno); è ricordato il *pastor*, l'*armentarius*, i corpi giacenti per le vie, i figli viventi sui cadaveri dei genitori, il *paedor*: son tutti dati che corrispondono col disegno. Con ciò, non oso ancora affermare che si sia voluto rappresentare la peste attica: è certo però che la peste descritta da Virgilio non ha da fare con esso. Si deve notare che le prime edizioni degl' intagli di Marc'Antonio non portavano iscrizioni: queste furono aggiunte in seguito, in edizioni posteriori. E così appunto si trova un'edizione della *Peste* in cui il verso di Virgilio: *linquebant dulces animas* etc. manca. Questo verso fu, cioè, iscritto dopo, come una reminiscenza erudita, a spiegare il soggetto della composizione, e servirgli di titolo, quasi per dire: *una peste*. E il verso di Virgilio ha indotto nell'errore, che la composizione volesse rappresentare appunto la peste descritta da Virgilio.

(¹) Salva l'ipotesi che la maiolica del Xanto, rappresentante Enea che porta sulle spalle Anchise, non riproduca, come appresso diremo (v. p. 9), il disegno di Raffaello ricordato dal Vasari (n. 1).

parent rari nantes?). Non manca qualche particolare in cui l'incisione si scosti dalla descrizione fatta dal poeta: Nettuno, per Virgilio, si leva sopra un carro, non già sopra una conchiglia (*atque rotis summas levibus perlabitur undas*; così pure per Omero, Il. XIII 26 sgg.) inoltre la divinità è concepita dal poeta nella maestosa serenità dell'arte classica greca (*graviter commotus; placidum caput extulit unda, etc.*); l'artista invece l'ha rappresentato invaso d'uno sdegno che diventa furore.

Quest'incisione è alta mm. 428, larga mm. 427. Togliamo dal Delaborde (1) le notizie relative ad essa:

Cette grande estampe — une des plus importantes par les dimensions et aussi une des plus belles qu'ait laissées Marc-Antoine — semble avoir été faite pour servir de frontispice à une édition de l'Énéide, comme plusieurs autres planches dues à la même main ont été gravées pour l'ornement de divers livres. Nous ne savons toutefois à quelle édition du poème de Virgile elle a pu appartenir, ni même si elle a jamais reçu l'emploi auquel elle paraît avoir été originairement destinée...

Il existe deux états de cette planche: le premier sans le nom de l'éditeur Salamanca, le second avec le nom inscrit dans le bas de la planche à droite (*Ant. sal. exc.*), au-dessous de la composition qui représente Didon assise à côté d'Énée et accueillant l'Amour sous la figure d'Asagne (2). En outre, la planche dans le second état, a subi de nombreuses retouches attribuées à Nicolas Beatrizet ou à Francesco Villamena et, quel qu'en soit l'auteur, reconnaissable non seulement à la lourdeur avec laquelle les travaux primitifs ont été repris, mais encore à une multitude de petits points ajoutés, principalement dans la figure de Neptune, aux tailles qui déterminaient le modelé intérieur.

Nous ne connaissons pas de copie reproduisant dans son ensemble la pièce dite le *Quos ego*; mais plusieurs fragments de cette pièce ont été copiés isolément, par des graveurs appartenant au XVI siècle.

DEL disegno originale del *Quos ego* non si ha notizia, e per tal ragione non è mancato chi dubitasse che l'incisione di Marc' Antonio riproduca realmente un disegno di Raffaello. « D'après quel modèle Marc-Antoine a-t-il gravé sa planche? Il y a, écrivait Mariette à propos de cette estampe, bien de la manière de Jules Romain dans le sujet du milieu; et on pourrait ajouter: dans les neuf sujets accessoires disposés en forme d'encadrement. Lomazzo affirme pourtant... que tout a été dessiné par Raphael... La plupart des historiens modernes de l'art se sont ralliés à cette opinion (3), sauf à constater les emprunts, fort peu déguisés d'ailleurs, faits par l'auteur du dessin à certains monuments antiques — à un camée entre autre conservé aujourd'hui au musée de Naples et qui nous montre Jupiter s'y prenant pour foudroyer les Géants du haut de son char attelé de quatre chevaux, à peu près comme Neptune, entraîné par ses hippocampes, agit en face de la tempête et sur les flots de la mer en fureur. »

Pure, se si volge bene attenzione al modo in cui è trattato il disegno di mezzo — il vero *Quos ego* — in confronto agli altri nove piccoli disegni che stanno intorno, non si disconoscerà, io credo, che esiste fra l'uno e gli altri una non trascurabile differenza. Il disegno di mezzo e quelli che stanno attorno non sono opera della stessa mano (4), cosicché non sarebbero da attribuire, l'uno e gli altri, o a Giulio Romano, come il Delaborde si mostra inclinato a credere, o a Raffaello, come pensano gli altri, richiamandosi all'affermazione del Lomazzo. Del resto, in un lavoro come quello che abbiamo sotto gli occhi, decidere della questione in base ad una semplice impressione di stile, è audace; è necessità dare il primo posto alla tradizione storica.

E su questo riguardo, ci rimangono due testimonianze importanti, una del Vasari, l'altra di Giovan Paolo Lomazzo. Il Vasari narra, a proposito dei lavori eseguiti da Marc' Antonio su modelli di Raffaello: « dopo di questi (il giudizio di Paris etc.) fu intagliata la carta degli innocenti con bellissimi nudi, femine e putti, che fu cosa rara: ed il Nettuno, con istorie piccole di Enea intorno; il bellissimo ratto d'Elena pur disegnato da Raffaello... » (5). Giovan Paolo Lomazzo, il quale scriveva intorno al 1580, e si occupò con competenza della tecnica della pittura (6), dice

(1) Op. cit. p. 146 e 148.

(2) È quello riprodotto dal Delaborde e nella tav. I.

(3) Vedi, per es., il MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la renaissance*, vol. II, p. 117. 127. 764.

(4) Una delle ragioni che mi fanno credere a ciò, sarebbe anche la seguente. I nove disegni che stanno intorno al *Quos ego* sono ispirati da cinque versi, che del resto vi sono trascritti, e che formano l'argomento del 1° libro dell'Eneide. È l'argomento pentastico di Vomanio, appartenente alla raccolta conosciuta col nome di *duodecim scholasticorum poetarum argumenta*, e che si trova già nelle edizioni di Virgilio fatte nel quattrocento. I versi ed i disegni sono regolati così:

1. *Aeolus immittit ventos, Junone precante.* (Giunone sul carro ed Eolo).

2. *Troianosque vagos Libycas expellit in oras.* (Enea incoraggia i compagni. Apparizione di Venere ad Enea).

3. *Solatur Venerem dictis pater ipse dolentem.* (Venere sul carro guidato da Amori. Giove con Venere supplicante a destra. Mercurio a sinistra).

4. *Aeneam recipit pulchra Carthagine Dido.* (Enea innanzi a Didone. Didone ed Enea entrano nella reggia).

5. *Cui Venus Ascanii sub imagine mittit amorem.* (Enea guarda i combattimenti di Troia innanzi al tempio — Didone abbraccia Ascanio).

A questi versi, ed alle composizioni che vi corrispondono il *Quos ego* è affatto estraneo: giacché esso rappresenta il momento in cui Nettuno minaccia i venti, e non ha quindi che fare col primo verso, che coglie il momento in cui Eolo li lascia partire dalla caverna del monte. Esso sembra un disegno destinato a servire ad altro scopo, e posto poi là, tra gli altri piccoli quadri della leggenda virgiliana d'Enea.

(5) Vite, ed. Milanese, tomo V. p. 411 (Firenze 1880).

(6) GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*. Milano 1884. La prefazione è datata dal giugno 1584, ma il privilegio è dell'ottobre 1582.

di Nettuno: « Oltre di ciò fu rappresentato nudo co' l tridēte in mano, dritto in pie in una gran cōca marina, invece di carro tirata da cavalli che dal mezzo in dietro erano pesci..... Et di questa forma fu espresso il mirabile Nettuno co' l tridente in mano, ignudo sopra il mare, co' venti intorno che soffiano, dalla felice mano di Rafaele, il qual vien fuori in stampa con alcune historiette intorno. »

Noi abbiamo qui due testimonianze diverse, entrambe del secolo XVI: la testimonianza del Lomazzo è affatto indipendente dall'altra del Vasari, come prova la descrizione del Nettuno, che in quest'ultimo manca. Sono dunque due tradizioni le quali si accordano nell'affermare che il Nettuno che minaccia i venti è opera di Raffaello. Nè solo questo: ma la testimonianza del Vasari ci mostra che il Nettuno fu pubblicato mentre viveva Raffaello, anzi, ne' primi tempi in cui Marc' Antonio cominciò a incidere i disegni del maestro, perciò verso il 1511 o giù di lì. Stabilito questo, ad escludere che il Nettuno possa essere opera di Giulio Romano, può servire una notizia del Vasari, a cui gli storici dell'arte hanno avuto il torto di non porre attenzione; secondo questa, « Giulio Romano vivente Raffaello suo maestro non volle mai per modestia far alcuna cosa delle sue stampare » (1).

Le ultime parole da noi riportate del Lomazzo distinguono nettamente il disegno di mezzo dagli altri che gli stanno attorno: l'autore ha parlato in modo da far comprendere che solo il *Quos ego* sia da attribuire « alla felice mano di Raffaello », e il rimanente debba andare escluso. Il fatto stesso, che non tutta l'incisione di Marc' Antonio, ma solo la parte di mezzo veniva da lui riconosciuta come opera del Sanzio, mostra che questa tradizione era stata accuratamente custodita tra i cultori dell'arte. Da essa risulterebbe quello che a noi è parso sia dimostrato anche dal lavoro: cioè, che i disegni i quali stan d'attorno, sian dovuti ad una mano diversa. Si potrebbe qui pensare a Giulio Romano: nè credo che a ciò si opponga l'una o l'altra testimonianza del Vasari: Giulio Romano potè compire i disegni accessori, i quali, pubblicati insieme col lavoro principale del maestro, passarono tutt'insieme, per molti, come opera di quest'ultimo. Ma, comunque sia di ciò, il fatto contro il quale non può esser sollevato dubbio, è che il *Quos ego* sia opera di Raffaello: su questo riguardo anzi il *Quos ego*, è, tra i disegni di Raffaello di cui non abbiamo più gli originali, uno di quelli che ci sono meglio testimoniati.

OLTRE che da Marc' Antonio Raimondi e da altri incisori (Agostino Veneziano e Marco da Ravenna soprattutto) (2) i disegni di Raffaello furono riprodotti e divulgati dalle maioliche, la cui industria raggiunse il suo massimo fiore, com'è noto, verso il mezzo del secolo XVI. Noi non sappiamo in quanta parte queste riproduzioni poterono esser fatte direttamente da disegni di Raffaello, o da altre riproduzioni tra le quali, naturalmente, le incisioni dovevano tenere il primo posto. Una ricerca metodica su questo riguardo non s'è ancora fatta, ch'io sappia, e sarebbe utile che si facesse. Io non so se sia da dubitare che il disegno della maiolica del Louvre o del Kensington Museum (3) riprodotte la *raccolta della manna* sia tratto dall'incisione di Agostino Veneziano: o che precisamente dalle incisioni di Marc' Antonio — per venire a lui — sia riprodotta la *carità*, in una maiolica di maestro Giorgio (Gubbio 1528), la *danza degli amori* in altra etc. Ma nessuno può dubitare che le incisioni di Marc' Antonio servissero di modello ai disegnatori di maioliche, e lo mostrerebbe, a tacer d'altro, la riproduzione fatta da maestro Giorgio a Gubbio nel 1525, delle così dette « tre Grazie » che Marc' Antonio toglieva da un'antica scultura (4). Tuttavia, altri modelli di lavori di Raffaello potevano esser messi a disposizione dei disegnatori di maioliche: secondo il Lanzi, Guidobaldo da Urbino « principe amantissimo delle belle arti... non dava libertà ai pittori di far disegni; prescriveva loro di valersi delle stampe dei valentuomini, e singolarmente di quelli di Raffaello, e faceva porre in opera anche molti disegni del Sanzio non mai editi, dei quali egli avea dovizia. Quindi quelle stoviglie si dicono in Italia piatti di Raffaello; e di ciò son nate certe favole che si raccontano di suo padre e di lui stesso, ed il soprannome di boccaliaio d'Urbino (5) dato... a si grande artefice. » È noto altronde che il duca d'Urbino per procurarsi i disegni dei migliori maestri, si era rivolto a Raffaello dal Colle, discepolo di Raffaello e di Giulio Romano, ed a Timoteo della Vite; e che appunto dalle fabbriche di Urbino e Castel Durante uscì il maggior numero di queste maioliche

(1) Vite ed. cit. d. 417.

(2) Di questo dice il Vasari, l. c. p. 416: perchè delle cose di detto Raffaello niuna ne rimanesse che stampata non fosse da loro, intagliarono in ultimo le storie che esso Giulio [Romano] avea dipinto nelle loggie col disegno di Raffaello.

(3) N. 7680. V. DELANGES, *Recueil de sciences italiennes*, pl. LXXIX.

(4) L'incisione porta, in un'edizione posteriore, l'iscrizione: SIC ROMÆ CARITES (sic) NIVEO E MARMORE SCVLP. Il Vasari esattamente, l. c. p. 418 « dall'antico ritrasse le tre grazie ». La maiolica riprodotta dal DELANGES, pl. LXXVI, si trova al Kensington Museum, n. 175.

(5) Questo titolo si trova dato a Raffaello per es. nell'opera del Malvasia. Secondo un'ipotesi del Lanzi, ripigliata poi dal Campori, Raffaello sarebbe stato chiamato così per una confusione fatta tra lui ed il suo parente Raffaello Ciarla. Pure è più probabile che quella denominazione, che dovette essere più antica del Malvasia, avesse altre origini.

con disegni copiati da Raffaello Ciarla, parente del Sanzio, e Francesco Xanto Avelli: e che quest'ultimo avesse sotto gli occhi altri disegni di Raffaello oltre quelli intagliati da Marc'Antonio, lo prova la maiolica la quale ci dà la riproduzione del noto gruppo dell'*Incendio del borgo*; giacchè non è noto ch'esso sia stato inciso da Marc'Antonio. Dobbiamo però fare in riguardo un'osservazione. Il gruppo di cui parliamo rappresenta un giovine che porta sulle spalle un vecchio. La maiolica del Xanto ci riproduce Enea che porta sulle spalle Anchise; e gli storici dell'arte pensano che il Xanto abbia dato, di suo arbitrio, al gruppo di Raffaello le caratteristiche necessarie per farne appunto i due eroi troiani. Pure, secondo una testimonianza del Vasari, da noi altrove riportata, Raffaello avea disegnato un « Enea che porta in collo Anchise mentre arde Troia. » Ciò farebbe credere invece che Raffaello abbia in seguito utilizzato questo suo bozzetto, introducendolo, come *dettaglio*, nell'*Incendio del Borgo*, e la maiolica del Xanto ci presenti non una riproduzione di questo dipinto, bensì la riproduzione del primo disegno, di cui certamente Guidobaldo non avea trascurato di provvedersi.

L *Quos ego* appartiene al numero di quelle composizioni del Sanzio che furono copiate da' disegnatori di ceramiche. Io ho il piacere di presentare al lettore una maiolica in cui appunto, com'è facile vedere da un confronto con l'incisione di Marc'Antonio Raimondi, è riprodotto il disegno di Raffaello. Essa appartiene al mio ottimo e riverito amico signor Giuseppe Robbo, a cui è pervenuta dalla casa della nonna materna (casa Sederino, Milano e Pombia), nella quale essa si trovava da prima del 1776. Avevo riveduta l'incisione di Marc'Antonio sfogliando il secondo volume dell'*histoire de l'art* del Müntz, uscito allora di recente, quando questa maiolica destò in me la curiosità di conoscere se altre ne esistessero collo stesso disegno. Tale ricerca, limitata del resto ai principali musei di Europa, ha avuto un risultato negativo. Nel *British*, nel *South Kensington Museum*, nel museo di Dresda, Berlino, Monaco, ed altri, (¹) non ne esiste alcuna simile; solo il museo del Louvre possiede una maiolica, che, per il disegno almeno, è uguale a quella di cui vien data qui la riproduzione. L'illustre direttore del museo del Louvre, sig. Kämpfen, ha avuto la gentile compiacenza di trasmettermene i seguenti ragguagli:

« Le Musée du Louvre ne possède qu'une seule faïence reproduisant une partie de l'estampe de M. A. Raimondi, connue sous le nom de *Quos ego*. En voici la description: Neptune sur un char, traîné par des chevaux marins, environné de dauphins. C'est la partie centrale de la gravure de Marc-Antoine. Neptune est dirigé vers la droite. Dessin en bistre verdâtre, tres accentué du côté de l'ombre, modelé en bistre avec les rehauts de blanc. Tons bleu, jaune, bistre roux, bistre verdâtre. Bord jaune. Émail granuleux. Au revers, deux cercles jaunes et l'inscription suivante, tracée en bleu:

1543
Nettuno dio del mare

Fabrique de Forli, 1543. Faïences italiennes du Louvre n. 375. Ancienne collection Campana n. 190. »

La maiolica del sig. Robbo ha un diametro di mm. 268; essa è poco concava (profonda mm. 20) e mirabilmente conservata. L'orlo è colorato in giallo; al rovescio, tre circoli in giallo, e in mezzo scritto in bleu:

NOTTUNO

(V. tav. II). Questa maiolica non diversifica, pel disegno e per le tinte, da quella del Louvre; la sola diversità importante consiste ne' delfini, che nella nostra maiolica, conformemente all'incisione di Marc'Antonio, non si trovano punto.

L disegno originale del *Quos ego* doveva esser fatto, come l'incisione di Marc'Antonio ci mostra, in un campo rettangolare. Il disegnatore della maiolica dovette adattare la composizione su di un campo rotondo, e ciò lo costrinse ad apportarvi alcune modificazioni che sono in realtà le sole che si trovino tra la maiolica e l'incisione. Così egli è stato costretto a collocare alquanto più in alto la divinità marina a destra, ed il naufrago a sinistra, rom-

(¹) Ringrazio i direttori di questi musei delle indicazioni fornitemi: segnatamente, il sig. Kämpfen, del Louvre, ed il sig. G. F. Duncombe, ass. secr. del Depart. of Sc. and A., a Londra, il quale mi ha fornito la nota delle maioliche più importanti contenute nel South Kensington Mus. e che potrebbero interessare questa od altre ricerche.

pendo l'armonia che v'ha tra queste due figure. Del pari, egli ha voluto evitare che il tridente di Nettuno e quello della divinità marina a lui presso, arrivasse alla parte in cui comincia il fondo, ciò che gli avrebbe spezzata sgradevolmente la linea: quindi ha preferito di dare al tridente di Nettuno una direzione meno orizzontale, e capovolgere quello dell'altra divinità. Del resto, alcuni particolari senza importanza sono stati trascurati nella maiolica: così quelle tre o quattro barche che si vedono indistintamente in fondo, nell'incisione. Vi hanno però tra l'una e l'altra alcune diversità che non sono dovute, dirò così, a ragioni di tecnica. Omettendo quelle che il lettore potrà fare agevolmente da sé, ci fermeremo alle seguenti:

1. Il naufrago a sinistra, ha nell'incisione figura di putto: nella maiolica è un uomo barbato. Ciò si accorda meglio col concetto della composizione e di Virgilio.

2. I venti nell'incisione son rappresentati con capelli svolazzanti, il che risponde almeno al loro carattere. Nella maiolica, a sua volta, si trova segnato il loro soffio mediante un leggero tratto (reso alquanto più forte nella tav. II), e questo soffio è ingegnosamente collegato col movimento della nave che affonda: il soffio, cioè, del vento a sinistra colpisce la poppa, facendola abbassare, mentre due dei venti di destra colpiscono la prora e la sollevano: mediante quest'artificio viene spiegato perché la nave affondi di poppa.

3. Nettuno sta nell'incisione su di una conchiglia: nella maiolica — e così pure, sembra, in quella del Louvre, — non si discerne bene se si sia voluto rappresentarlo su di una conchiglia, o su di un carro, disegnato senza molto studio. Ciò corrisponderebbe al concetto di Virgilio (v. p. 7) il quale parla anche delle ruote del carro di Nettuno. Il torso del dio poi, che nell'incisione di Marc' Antonio, molto più nell'ed. del Salamanca, non è reso bene, è, disegnato nella maiolica con arte meravigliosa, di cui la tav. II non dà che un'idea approssimativa. Si può affermare che non è facile trovare altri disegni del genere che possano stargli a paro.

4. Aggiungerò, che la maiolica fa comprendere un particolare che nell'incisione nessuno indovinerebbe: sono i fulmini, rappresentati in alto, a sinistra, sopra il capo del vento disegnato da quella parte.

Queste diversità fanno credere che il disegnatore della maiolica non abbia avuto sotto gli occhi, come modello, l'intaglio del Raimondi. E in effetto, sarebbe difficile ch'egli avesse compreso da quest'intaglio l'ultimo particolare da noi notato: sarebbe difficile che avesse immaginato lui stesso in quella guisa il gioco artificioso del soffio dei venti, e che avesse mutato di suo capo il fanciullo naufrago in un uomo, e forse anche la conchiglia su cui sta Nettuno — la quale artisticamente doveva avere attrattive maggiori per un disegnatore — in un carro: in ultimo, il torso di Nettuno sarebbe allora da considerare come una stupenda creazione del vasaio. Certo, egli, come i suoi compagni d'arte, non doveva credersi tenuto ad una stretta fedeltà ai suoi originali: il titolo stesso, posto a tergo delle due maioliche, mostra che in esse l'artista avea voluto rappresentare semplicemente il dio del mare, e il *momento* non era stato da lui compreso. Quindi sarebbe sorprendente ch'egli abbia potuto modificare il disegno del Raimondi, senza scostarsi, anzi avvicinandolo più al concetto virgiliano. È piuttosto da credere che il disegno della maiolica sia tratto da un altro modello: del luogo in cui fu lavorata e dell'anno, non si può dir nulla di sicuro: a me sembra anteriore a quella del Louvre (1543) ed uscita piuttosto dalle fabbriche di Urbino o Castel Durante da dove uscirono tante splendide riproduzioni dei capolavori dell'Urbinate. Il disegnatore della nostra maiolica poté aver sotto gli occhi uno dei modelli raccolti per cura del duca d'Urbino (v. p. 9), e quindi essa rappresenterebbe un'altra versione, e in alcuni punti più fedele, come certo nell'insieme la più bella, del disegno originario di Raffaello.





IL QUOS EGO DI RAFFAELLO.



(DALL'INCISIONE DI M. A. RAIMONDI)

MAIOLICA RIPRODUCENTE IL QVOS EGO DI RAFFAELLO



nothuno



BIBLIOTEKA KÓRNICKA

43431