

Gustavo Frizzoni



L'arte del disegno
In Leonardo da Vinci e Raffaello Sanzio

In: "Nuova Antologia", Roma, a.I, n.1, (genn. 1904) pagg. 151-159

Leonardo da Vinci, by DR. GEORG GRONAU. London, Duckworth & Co.
Aus Raphaels florentiner Tagen, von GEORG GRONAU. BERLIN, 1902, Bruno Cassirer.

Che cosa può interessare maggiormente l'appassionato dei nostri grandi artisti, se non la rivelazione dell'intimo animo loro nella estrinsecazione dell'atto creativo della mente? Questa estrinsecazione suole manifestarsi essenzialmente mediante l'arte del disegno, come quella che porge il mezzo più immediato all'artista per dare corpo alle immagini del suo pensiero. Come il musicista trova la corrispondenza fra gli accordi o le melodie ch'egli sente dentro di sè e le note ch'egli affida ad un foglio di carta, così colui che si sente chiamato all'esercizio dell'arte figurativa guida la sua mano a tracciare con la penna o con la matita, o anche con altri mezzi elementari, il soggetto ch'egli vuole trattare. Di tal iguisa egli inconsapevolmente ci svela le sue intenzioni nel modo il più spirituale, facendoci assistere propriamente al processo di formazione delle opere del suo ingegno.

Spesse volte poi il disegno non ha altro significato per l'artista se non quello di un linguaggio, del quale egli si serve per esprimere quanto gli viene passando per la mente, ed anche per questo rispetto riesce sommamente prezioso all'amatore, bramoso di rendersi famigliare con lui in qualunque modo.

E in proposito si può dire, che quanto più è profonda e indagatrice la mente dell'artista, tanto più egli lo dimostra ricorrendo al disegno nel senso indicato.

Non v'ha dubbio che come tale primeggia fra tutti il genio eccezionale di Leonardo da Vinci. Che cosa non ha egli saputo figurare infatti usando della sua prodigiosa mano sinistra, abile ed agile così da superare la virtuosità di qualsiasi altrui mano destra? Dall'oggetto il più semplice al più complicato, dal piccolo fiore all'organismo il più multiforme egli sa sempre dire quanto vuole e lo dice mediante l'arte del disegno nel modo il più chiaro e il più preciso, spaziando a suo bell'agio non meno nel campo dell'arte che in quello della scienza.

Quale meraviglia pertanto, che la manifestazione di una così vasta attività abbia attirato e attiri tutt'ora l'attenzione dello studioso? Se per un verso s'intende l'importanza della pubblicazione di tutti i manoscritti del Vinci, alla quale si attende oggidì per parte di competenti eruditi e mercè la quale ciascuno verrà messo in condizione di prendere cognizione delle sue svariate speculazioni, per un altro si vorrà pure dare il benvenuto a più modesti lavori, quale quello del dott. Giorgio Gronau, inteso a rendere popolare la squisita natura artistica: di un tant'uomo. Trovasi racchiuso in uno di quei graziosi volumetti, quali non si sanno pubblicare se non in Inghilterra, dove fra altro si è riusciti a raggiungere una forbitezza nella riproduzione della parte grafica, da dover destare l'invidia anche dei migliori nostri editori. È quanto si avverte nel pregevole libricino, fornito di ben 44 facsimili da opere dell'artista. Dando una scorsa al medesimo ciascuno può constatare la parte preponderante che vi spetta alla semplice arte del disegno. La mente di Leonardo, come ben si sa, si preoccupò assai meno di produrre delle

opere compite di pittura o di scultura, che di approfondirsi nella soluzione d'ogni sorta di problemi, suggeritigli dalla sua straordinaria versatilità.

Si potrebbe forse osservare che lo scrittore nella scelta fatta fra l'abbondante serie di disegni del Vinci, fortunatamente giunti sino a noi, non abbia seguito il criterio più appropriato ad una pubblicazione, destinata a far parte di una *Biblioteca popolare dell'arte*. Taluni di questi disegni infatti non consistono se non in schizzi starei per dire embrionali, i quali a chi non è iniziato alle finezze dell'arte debbono sembrare null'altro che sgorbi incomposti. Comunque sia, se noi li consideriamo come primissimi pensieri di un ingegno portentoso, facilmente vi riconosciamo l'alto significato psicologico. Fra altro si trovano perfettamente facsimilati nel volumetto alcuni motivi, editi per la prima volta. Tale quello ricavato da un foglio della raccolta del British Museum di Londra, dove si presenta adombrato con singolare disinvoltura il soggetto di una *Castità* in una figura di donna col leggendario unicorno giacente a' suoi piedi; tale una Madonna, appena accennata, come con un soffio, nell'atto che porge un canestro di frutta al ben pasciuto e vivace Bambino, di cui l'originale trovasi fra i tesori del Louvre, stranamente attribuito a Raffaello fin qui, mentre ogni buon conoscitore non può esitare a ravvisarvi il modo peculiare del disegnatore della mano manca più conosciuta, ma trattata allo stesso modo, non meno sommario che efficace, è la composizione umanamente graziosa della ridente Madre col Figliuolo fra le braccia, in atto di stringersi al petto alla sua volta un recalcitrante gattino. Che se non consta l'artista essersi servito altrimenti di questa e di tante altre fantasie, non mancano le prove, che il seme da lui gettato avesse fruttificato di poi sul terreno de' suoi scolari e seguaci. O non è forse palese che l'ultimo degli schizzi indicati servi ad ispirare l'autore di uno dei più graziosi quadri da gabinetto della pinacoteca di Brera a Milano, quello cioè a dire dove egli si prese diletto a rappresentare la vergine Madre col Putto stringente un agnello fra le braccia? Che l'autore del quadro poi non sia altri che il vercellese G. Ant. Bazzi, detto il Sodoma nel momento della sua più spiccata vena leonardesca, – non ostante le riserve in proposito di qualche erudito, – giova ad attestarlo fra altro un suo delicato disegno nel Museo municipale di Milano; una soave testa di donna, condotta a matita rossa, che può essere considerata il prototipo tanto per la Leda di galleria Borghese quanto per la Madonna di Brera¹.

E il Luini a chi va debitore del dolce sorriso che infiora i suoi visi, massime i femminili, se non al grande Toscano, che lasciò sì larga impronta de' suoi ideali in Lombardia? Mentre ciò si rivela nelle sue opere in genere, lo possiamo costatare nel modo il più concreto nell'assunto ch'egli si prese di tradurre in pittura il cartone della Sant'Anna di Leonardo, conservato oggidì nella regia

¹ È doveroso ricordare qui, che se la R. Pinacoteca di Milano potè acquistare (dalla Germania) alcuni anni or sono il quadro indicato, il merito principale ne spetta all'avvedutezza del nostro compianto concittadino il senatore Giovanni Morelli di Bergamo, che pel primo ne riconobbe il significante valore in relazione alle nostre raccolte.

Questo fatto, insieme ad altri che si potrebbero citare, ci suggerisce il pensiero, che se il Governo italiano, invece di battere la via delle leggi coercitive per la conservazione del nostro patrimonio artistico, a seconda delle ultime disposizioni legislative, sapesse opportunamente incoraggiare e promuovere i buoni intendimenti esistenti in paese, il suo fine sarebbe viemeglio raggiunto.

Accademia di Londra, aggiungendovi di suo nel vano a destra la figura dignitosa del San Giuseppe. Il quadro dei Luini, com'è noto, vedesi esposto nella sala maggiore della galleria Ambrosiana in Milano.

Meno nota, eppure interamente fondata sugli esempi di Leonardo, è una figura di pittore, le cui opere vengono in parte tuttodi equivocate sia con quelle del maestro stesso, sia con quelle del Luini, manifestando egli infatti dei caratteri che si potrebbero dire intermedi tra l'uno e l'altro. È costui quel Giovanni Pietrino o Giovanni Pedrini, intorno al quale invano gli studiosi dell'arte lombarda vanno ricercando dei dati storici, laddove una ragguardevole serie di dipinti susiste, a Milano principalmente, ma anche in altri luoghi, a provare cumulativamente la sua esistenza, non meno che la sua stretta dipendenza da Leonardo.

Non è nostro intendimento di rilevare qui i legami pei quali furono uniti al Vinci gli altri suoi scolari lombardi vie più noti, bensì di soffermarci alquanto sul fascino da lui esercitato a tempo della sua dimora in Firenze nei primi del XVI secolo sopra altro eletto ingegno, sopra quello cioè del giovane Raffaello Sanzio.

Erano gli anni nei quali ebbero a trovarsi riuniti i tre luminari dell'arte, Leonardo, Michelangelo e Raffaello, in quel medesimo classico centro di coltura che aveva già nutrito nel suo seno tanti uomini insigni in ogni ramo dello scibile. Nature ben diverse fra loro, i primi due se non altro avevano in comune il tratto della sovrana indipendenza di spirito, come tali che si erano formati essenzialmente, ciascuno a modo suo, nello studio intenso della natura; il più giovane invece sortì indole eminentemente impressionabile e atta a ricevere l'impronta degli ambienti artistici nei quali visse successivamente. Fenomeno de' più interessanti quest'ultimo, il dot. Gronau, rivolgendo la sua attenzione al soggiorno di Raffaello a Firenze, ne studiò le svariate manifestazioni nella seconda delle indicate pubblicazioni. Consiste la medesima in un denso fascicolo in-4°, dove nel testo di ben 53 pagine e nelle 18 tavole, ripiene dei più palpitanti termini di confronto, l'autore viene dimostrando, in modo certamente più esauriente di quanto sia stato fatto per l'addietro, a quante diverse fonti Raffaello avesse attinto i sui pensieri al contatto dell'arte toscana nel pieno sviluppo della sua più mirabile espansione. E c'introduce nel suo studio coi termini seguenti: «Come artista compito per parte delle discipline della scuola umbra, come uno che va cercando a norma delle proprie convinzioni, Raffaello se ne viene a Firenze. Siamo autorizzati a ritenere ch'egli vi avesse preso dimora verso a fine del 1504. La contemplazione delle singolari produzioni dei tempi passati e di quelle grandiose dei più recenti, effettuate da contemporanei di poco più anziani di lui, valse a significargli quanto gli rimaneva da imparare, in relazione a quanto gli faceva difetto tuttora. Gli è così ch'egli si dedicò ai nuovi studii con ardore fecondato dal suo peregrino ingegno e che, superato codest'altro periodo di ammaestramenti, quale vuolsi considerare quello della sua fermata in Firenze, potè sentirsi adeguatamente preparato all'adempimento degli alti compiti per cui venne chiamato a Roma quattro anni di poi. Nessuna maggiore attrattiva quindi saprebbe provare, che quella di spiare un tant'uomo negli studi e nelle opere, di andare rintracciando

tutto quello che gli fece maggiore impressione nel dominio dell'arte, di seguirlo sulle vie da lui battute e di osservare com'egli si fosse ispirato ora di qua ora di là, per plasmare poi immediatamente a modo suo quanto aveva accolto in sè».

L'autore in seguito passa in rassegna rapidamente gli artisti che possono avere servito d'esempio al Sanzio in codesti suoi anni di geniale trasformazione. Rammenta in proposito quella scuola di tutti gli studiosi che fu la celebre cappella Brancacci colle sue pitture di Masolino e di Masaccio, la maschia impronta recata da un ingegno quale Donatello, per venire quindi ai Lippi, al Botticelli, al Pollaiuolo e finire con Fra Bartolomeo, senza parlare, s'intende, di Leonardo e di Michelangelo.

Mentre ribadisce poi la portata di queste influenze, si trova indotto per incidenza ad un confronto col fenomeno che porge nella sua formazione artistica un altro fra i più grandi eroi della pittura, il Correggio, rilevando come quest'ultimo, – per quanto possa essere stato impressionato alla vista di singoli motivi avvertiti nelle opere del Mantegna, – andò debitore certamente dei suoi primi ammaestramenti ai pittori della scuola ferrarese, fra i quali nomina in particolare Lorenzo Costa. Così dicendo egli rende omaggio anco una volta alla felice intuizione del sullodato Morelli, come quegli che va qualificato pel vero scopritore fra i critici della derivazione artistica del giovinetto precoce. Per meglio compire d'altronde il suo pensiero rimarrebbe a constatare che se il Costa volesse considerare quale maestro all'Allegri, principalmente per rispetto al disegno, il fantastico Dosso lo deve essere stato non meno per quanto concerne la particolarità del colorito.

Ritornando a Raffaello, c'è da domandarsi quanto peso si abbia a dare al preteso nesso fra l'arte di Donatello e quella del Sanzio, al quale volle dedicare una apposita pubblicazione un altro erudito germanico². La maggiore attenzione in proposito la meriterebbe forse una certa analogia che corre fra le linee della composizione di un piccolo tondo di una Madonna col Bambino al collo, visibile fra i particolari di uno dei bassirilievi relativi ai fasti della vita di Sant'Antonio da Padova, e il motivo della Madonna detta di casa Tempi, ora nella Pinacoteca di Monaco, la quale appartiene certamente al novero delle opere fiorentine di Raffaello. Vi è lo stesso atto di tenerezza materna nello stringersi al seno, viso contro viso, la Genitrice e il Fanciullo.

Più convincenti riescono ad ogni modo i raffronti con gli altri artisti toscani nominati, e le riproduzioni grafiche che il Gronau ci pone sott'occhio in proposito conferiscono la più chiara evidenza a' suoi detti. Nel disegno del nudo, come si vede, dovettero impressionarlo massime dei precursori quali un Antonio Pollaiuolo e un Luca Signorelli; quest'ultimo tuttavia, secondo ogni verosimiglianza dopo la fine della sua dimora in Firenze, quando viaggiando alla volta di Roma si sarà fermato ad Orvieto e si sarà trovato in presenza della cappella di San Brizio, rinomata pei nudi, ritratti dal pennello del Cortonese.

² Vedi: W. VÖGE, *Raffael und Donatello*, Strassburg, 1896

Più personale ed immediato vuole essere stato il suo contatto a Firenze con Michelangelo e con Leonardo, intenti l'uno e l'altro per l'appunto all'impegno di decorare la sala del maggiore Consiglio in palazzo Vecchio. Mentre quivi dei meravigliosi motivi dal nudo e da argomenti battaglieri dovevano attirare l'attenzione degli artisti più giovani, Raffaello non fu l'ultimo certamente a provarne il fascino e a manifestarlo in parecchi suoi studii.

Appartengono a questo novero non solo gli schizzi di combattenti tracciati sui due lati di un foglio che il Morelli segnalò come di mano di lui, in mezzo alla serie di disegni rivendicati al Pinturicchio, all'Accademia di Venezia, non che quello di un'altra aspra zuffa di cavalieri in un foglio della raccolta di Dresda, ma altresì un buon numero di studii focosamente condotti più tardi, certamente con richiamo agli esempi avuti a Firenze nel contatto col Vinci. Gli è per questa via che il giovine Urbinate riescì ad aprirsi il varco a nuovi intenti, superando il tranquillo e ristretto ambiente dell'arte umbra peruginesca, tutta imbevuta della dolce estasi mistica, e rendendosi capace di rappresentare anche dei soggetti richiedenti maggiore movimento, quali sono quelli dei suoi squisiti quadretti, che rappresentano il santo guerriero, Giorgio, sul caracollante destriero, in atto di uccidere il mostruoso drago. I rispettivi primi pensieri, agilmente condotti dalla mano giovanile privilegiata, in vero ci si presentano sotto un aspetto tale, che non si saprebbe immaginarli usciti dalla mano dell'autore della primitiva *Incoronazione della Madonna* nella pinacoteca Vaticana o dello Sposalizio di Brera, se egli non avesse veduto prima e fatto suoi in certo modo i cavalli e i cavalieri di Leonardo, il noto ippofilo.

Altri punti di somiglianza si riscontrano pensando a quella meraviglia misteriosa ch'è fra tutti i ritratti del mondo l'effigie di Monna Lisa del Giocondo, alla quale si mostrò ispirato Raffaello dipingendo le sembianze, molto meno attraenti, a dir vero, di Maddalena Doni, che trovano il loro prototipo vie più flagrantemente analogo alla *Gioconda* in un disegno della raccolta del Louvre dello stesso Raffaello.

E del pari il cartone pel quadro della *Sant'Anna* e la *Leda* di Leonardo, non possono e non devono avere richiamato sensibilmente la mente del suo giovane ammiratore? Della prima di dette opere esistono oltre al celebre cartone di Londra parecchi schizzi, a provare quanto l'artista più anziano si sia preoccupato dello svolgimento del gruppo delle tre generazioni. Di Raffaello si conosce uno schizzo a penna, nella raccolta Albertina di Vienna, ch'è un libero richiamo al soggetto, colla differenza, che mentre il Vinci ci si palesa nella composizione ligio all'antica tradizione, per cui la nonna viene intesa tenere in grembo la materna figlia, nello schizzo del seguace egli si scioglie da questa pratica, la quale forse non appagava appieno il suo senso del bello, e pone Sant'Anna a canto alla Madonna, in quella che la medesima le viene porgendo il divino Bambino.

Quanto alla *Leda*, tema che alla sua volta attrasse gli artisti del tempo per dare luogo alla estrinsecazione della grazia femminile, ben che non esista oggidì a nostra saputa un quadro di mano dell'artista toscano che la raffiguri, pure si sa ch'egli fece un quadro di simile soggetto pel suo protettore, Francesco I, e che si

trovava nella reggia di Fontainebleau. Rimangono bensì nelle raccolte estere più di un foglio a penna, a dimostrare come egli avesse applicato la sua immaginativa a questa figura fantastica dell'antichità classica, ora in un atteggiamento ora in un altro, ora più preoccupata dei suoi figliuoli sgusciati dalle uova, ora dell'amato cigno.

L'ultima versione, la più voluttuosa, deve essere stata quella adottata nel quadro dedicato al re di Francia, distrutto probabilmente a un dato tempo per iscrupoli di pudore. Oltre al noto quadro, copia del Sodoma, in galleria Borghese, ce ne può dare un'idea un'altra copia appartenente ad una raccolta privata in Parigi, della quale il dott. Gronau dà una riproduzione nel suo volumetto già citato.

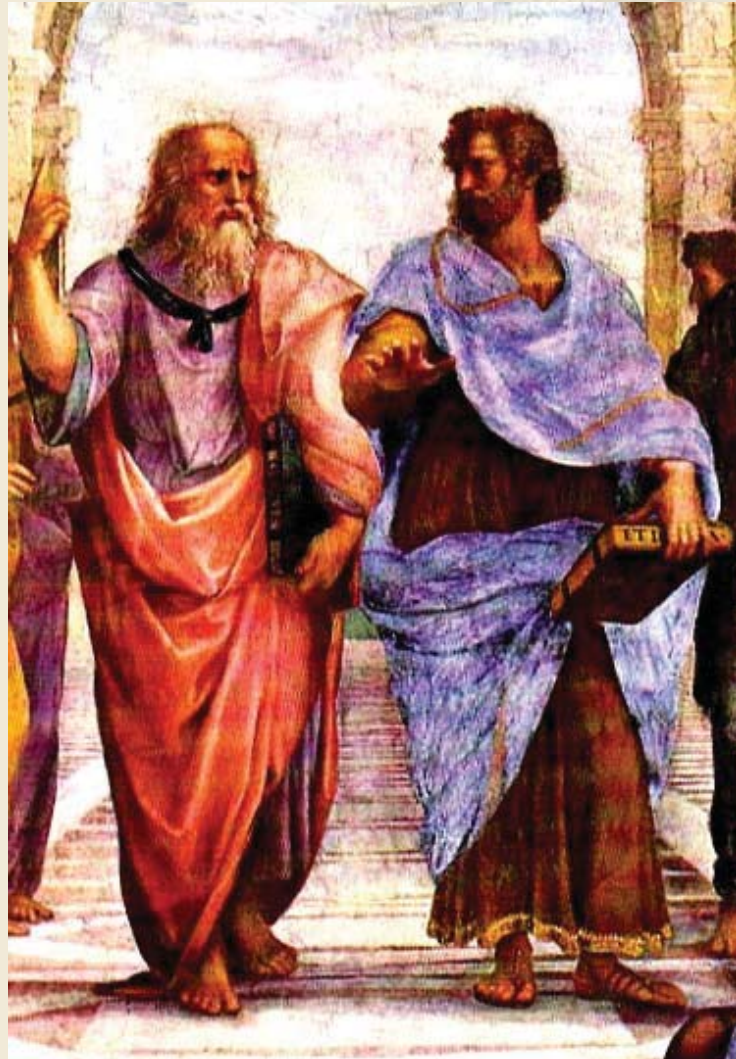


Presunto ritratto di Leonardo da Vinci.

Discorrendo poi di Raffaello, lo stesso rammenta un disegno di lui nella raccolta di Oxford, dove in posizione analoga è tracciata la figura dell'avvenente donna col colossale cigno e un bambino a terra; disegno che il Morelli, credendolo del Sodoma, qualificava per *leonardesco-raffaellesco*, forse troppo dominato

dall'intento di rivendicare certe opere ad un autore non abbastanza apprezzato per l'addietro.

Ma dove le impressioni risentite a Firenze, principalmente pel tramite di Leonardo vengono a manifestarsi nel modo più cospicuo, dando luogo ad una



Platone ed Aristotele nella «Scuola d'Atene» di Raffaello

fusione di concetti di una classica elevatezza, si è nei lavori che fece Raffaello a Perugia dapprima e un paio d'anni più tardi a Roma. A Perugia, per verità, dove egli stette almeno alcuni mesi nel 1506, ciò apparisce non tanto ne' suoi quadri d'altare quanto nel suo affresco in San Severo, a Roma nelle monumentali pitture della *Disputa della Trinità* e della *Scuola d'Atene*. Che se dai nostri antenati si fossero studiati ed apprezzati quanto meritano codesti capolavori, che ci vengono

invidiati da tutto il mondo civile, non si sarebbe così facilmente permesso avessero a migrare all'estero tanti preziosi disegni che vi si riferiscono; documenti impagabili in vero, da servire a ricostruire la storia intima dell'origine dei capolavori accennati e nei quali la relazione coi maggiori artisti fiorentini del tempo riluce meglio che nelle pitture stesse.

E qui ci sia permesso di esprimere un voto, – forse illusorio, – ed è quello, che il Sovrano residente in Vaticano, il Pontefice nuovamente eletto, voglia quando che sia rivolgere la sua attenzione al tesoro di pitture che gli offrono le *Stanze* di Raffaello, e rilevandovi i danni subiti per l'azione del tempo e vie maggiormente per la mano dell'uomo, abbia a sentirsi indotto a ricorrere al consiglio e all'opera di un restauratore coscenzioso ed illuminato, nell'intento di vedere se fosse possibile di liberarli delle superfetazioni infauste di cui si fecero responsabili, com'è noto, in tempi passati il Maratta ed altri pittori nel ripassare ed ottenebrare parzialmente gl'insigni originali.

Non è questo il luogo di addentrarsi ad additare i singoli punti di contatto fra Raffaello e Leonardo che si potrebbero avvertire negli affreschi accennati. Ci limitiamo ad indicarne uno, forse fin qui meno avvertito di altri i sulla ben nota figura di Platone, situata a canto a quella di Aristotele nel centro del sublime quadro della *Scuola di Atene* che ci piace richiamare l'attenzione del lettore. O non è facile costì sentire l'ispirazione leonardesca, nell'espressione nobilmente austera in genere e nel gesto del braccio destro in ispecie, coll'indice rivolto in su, quasi ad accompagnare l'enunciato di elevati, trascendentali pensieri. Se noi confrontiamo poi la sua testa dai fluenti capelli e barba con quella creduta ritrarre le sembianze di Leonardo, di mano di lui stesso, quale ci si presenta in un suo disegno conservato nella raccolta della biblioteca privata di S. M. il Re, in Torino, chi non vedrebbe la somiglianza che corre fra l'una e l'altra? Certamente se questo nesso esiste fra un termine e l'altro, bisognerebbe rinunciare per ragioni cronologiche a ravvisare le fattezze di Leonardo nel vecchio del disegno, poichè tra il 1508 e il 10, quando Raffaello dipinse la *Scuola d'Atene* era un uomo avanzato non più che nella cinquantina. Nel disegno del resto si direbbe d'oltre ottant'anni, mentre si sa che in vita egli non raggiunse che i 67.

A spiegare poi come siasi formato dopo varii anni di preparazione l'autore della decorazione pittorica delle *Stanze* (non che di parecchie altre opere) non basta insistere sull'influenza del Vinci. Più di quello che sembra ammettere il Gronau crediamo si debbano prendere in considerazione anche delle relazioni col dignitoso Fra Bartolomeo da San Marco. Da lui egli deve avere subito un altro fascino ed è quello che emana da quel non so che di maestoso che regna nelle sue composizioni, congiunto ad una speciale ampiezza delle linee ed armonica rotondità delle forme; qualità tutte felicemente assimilate da Raffaello³.

³ Parecchi disegni degli Uffizi, dell'Ambrosiana (fra noi), di Oxford, di Lille, d'altri luoghi (all'estero), fanno testimonianza dell'influenza del Frate sul giovane Urbinate, fin anco rispetto alla tecnica, con cui sono condotti. In proposito lo scrivente si riferisce ad un suo articolo pubblicato un paio di anni or sono nella *Gazette des Beaux Arts* intorno ad un foglio, fino allora inedito, del codice Resta, all'Ambrosiana, recante i primi pensieri per una parte della *Disputa*.

Non va dimenticata in fine la presenza di Michelangelo a Firenze. E il Gronau infatti ci adduce parecchi nuovi, interessanti raffronti fra pensieri suoi, che evidentemente dovettero avere impressionato l'ingegnosa ape che andiamo discorrendo, non ostante la profonda diversità dell'indole loro.

Oltre agli studi a penna del giovane osservatore, ricavati dalla statua del Davide che stava davanti a Palazzo Vecchio, e dai bagnanti, facenti parte del cartone del Buonarroti pel salone del Gran Consiglio, il critico ce ne porge altri, fatti visibilmente sotto l'impressione della scultura incompiuta del San Matteo, ora all'Accademia a Firenze, e dei due tondi delle Sacre Famiglie, a rilievo, l'uno nel Museo Nazionale al Bargello, l'altro nella regia Accademia di Londra. Dov'è da osservare fra altro che da quest'ultimo tondo avrebbe attinto Raffaello l'idea pel movimento insolito dato al Bambino sulle ginocchia della Madre, nel quadro detto della Madonna di Bridgewaterhouse, o del *risveglio*, di cui la galleria di Napoli possiede una copia antica, probabilmente di fattura fiamminga, e che il nostro artista schizzò, provando e riprodurlo, con grande scioltezza di mano su alcuni fogli, ora sparsi, agli Uffizi al Louvre, al British Museum.

In onta a tutte queste impressioni ed influenze subite dal di fuori, chi vorrebbe mettere in dubbio le facoltà personali dell'Urbinate e tacciare di plagio l'opera sua? Per quanto vi si voglia scorgere la risultante di un complesso di elementi preesistenti, non si potrà non avvertire la potenzialità prelibata dell'artista nel trasfigurare i concetti e le forme de' suoi predecessori, facendoli suoi, quasi assimilandoli al suo sangue. È una mente dotata di un peculiar modo di sentire infatti quella che traduce a suo talento i motivi che le vengono offerti sulla via che percorre. È un costante, intenso studio il suo, rivolto con particolare amore all'esercizio del disegno, nel quale suol manifestare generalmente maggiore spontaneità che nelle opere eseguite.

In conclusione non si saprebbe immaginarsi spettacolo più edificante da contemplare di quello che porge lo svolgimento di una carriera d'artista simile. Ingegno precoce, uscito da umili principii nella montanina città natale, va a succhiare il dolce miele dei maestri umbri a Perugia, adolescente, viene quindi ad aprirsi più vasti orizzonti nella Toscana e quivi in breve volgere di anni, sempre lavorando, si prepara a diventare quell'immortale astro, al di cui nome rimane indissolubilmente legata fra altro l'esistenza di opere quali la decorazione delle stanze e delle Loggie, la *Madonna della Seggiola*, la *Sistina*, la *Santa Cecilia*, per venire da ultimo all'opera vie più complessa e sapientemente meditata della *Trasfigurazione*, sventuratamente lasciata incompiuta dall'autore, prematuramente colto dal fato estremo.

GUSTAVO FRIZZONI