POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

Pu.
424

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

ARCHIVIO

STORICO

DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

ANNO VI - 1893

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34824
BIBLIOTECA CENTRALE

ROMA
DANESI, EDITORE

M DCCC XCIII

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I.

Il Museo Nazionale di Firenze nel triennio 1889-91, **Umberto Rossi.** — *L'Incoronazione della Vergine,* dipinta da Ambrogio Fossano, detto il Bergognone, nell'abside della basilica di S. Simpliciano in Milano, **Luca Beltrami.** — La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna, **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Nuovi Documenti: La facciata della chiesa della Madonna di Galliera in Bologna, **Francesco Malaguzzi Valeri.** — I Due Dossi, **Adolfo Venturi.**

Recensioni: *Franz Wickhoff,* I disegni italiani dell'Albertina, **Hermann Dollmayr.** — *Carmelo Sciuto-Patti,* Le antiche oreficerie del duomo di Catania, **Annibale Campani.** — *G. Uberto Valentinis,* Il governo razionale delle pinacoteche, desunto dalle teorie e pratiche di Massimiliano dott. Pettenkofer, **Luis S. Rodriguez.**

Miscellanea: La Cancelleria e la porta dei Borsari a Verona, **G.**

Cronaca artistica contemporanea, **U.**

Fascicolo II.

Una tavola in bronzo di Andrea del Verrocchio rappresentante la *Deposizione*, nella chiesa del Carmine in Venezia, **Wilhelm Bode.** — Luigi Capponi da Milano, scultore, **D. Gnoli.** — Copie tedesche d'incisioni in rame italiane, eseguite nel secolo XV, **Max Lehrs.** — Il libro di schizzi d'un pittore olandese nel museo di Stuttgart, **C. de Fabriczy.**

Nuovi Documenti: Contratti per opere di scultura di Luigi Capponi, milanese. — Contratto per gli affreschi nelle pareti laterali della Cappella Sistina, **D. G.** — Testamento del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano, **Anselmo Anselmi.** — I Due Dossi, **Adolfo Venturi.**

Recensioni: *Cornel von Fabriczy,* Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, **Paolo Fontana.** — *G. F. Pichi,* La vita e le opere di Piero della Francesca, **Luis S. Rodriguez.** — *Federico Berchet,* Relazione degli scavi in piazza S. Marco, **Luis S. Rodriguez** — *Giuseppe Biadego,* I Giolfini, pittori, e una scrittura inedita di Michele Sanmicheli, **Luis S. Rodriguez.** — *J. R. Rahn,* Nuove scoperte di pitture murali nel Ticino, **A. M.** — La « Battaglia per l'arte », **A. M.** — *Gustavo Frizzoni,* La galleria Morelli in Bergamo, **A. M.**

Miscellanea: Restauri. — Notizie varie, doni, cessioni, cambi, scoperte, **U.**

Cronaca artistica contemporanea, **U.**

Fascicolo III.

I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa, **Igino Benvenuto Supino.** — I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid, **Gustavo Frizzoni.** — Avanzi di architettura medioevale in S. Maria Maggiore (Valle Vigezzo), **Carlo Errera.** — Nuovi studi intorno a Michelozzo, **A. Schmarsow.**

Nuovi Documenti: I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa, **Igino Benvenuto Supino.** — La lampada di Galileo, **I. B. Supino.** — I Due Dossi, **A. Venturi.**

Recensioni: *E. Müntz,* Histoire de l'Art pendant la Renaissance, **Q.**

Miscellanea: Notizie di restauri e monumenti.

Fascicolo IV.

La chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano, **Luca Beltrami.** — Nuovi studi intorno a Michelozzo, **A. Schmarsow.** — Il Brunelleschi e l'architettura classica, **Paolo Fontana.** — I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid, **Gustavo Frizzoni.**

Nuovi Documenti: Castel Sant'Angelo, via Alessandrina e adiacenze, **G. Presutti.**

Miscellanea: Avorio bizantino, della fine dell'xi secolo, nel Museo Cristiano del Vaticano, **X. Barbier de Montault.** — Ancora sugli avanzi di architettura medioevale in S. Maria Maggiore, **Carlo Errera.** — Luca Signorelli e la cappella Sistina, **D. G.**

Fascicolo V.

I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid, **Gustavo Frizzoni.** — Due Madonne attribuite a Giovanni Pisano, **Igino Benvenuto Supino.** — Notizia storica intorno ad una scultura del Canova in Lovere, **Giuseppe Malagoli.** — I Van Loo in Piemonte, **Alessandro Vesme.**

Nuovi Documenti: Intorno ad una scultura del Canova in Lovere (lettere di A. Canova al conte Luigi Tadini), **Giuseppe Malagoli.** — Gli angioli di Giovan Bologna nel duomo di Pisa, **Igino Benvenuto Supino.**

Recensioni: *G. Lafenestre* et *E. Richtenberger*, Le Musée National du Louvre, **Gustavo Frizzoni.**

Cronaca artistica contemporanea.

Necrologia: Ercole Rosa.

Fasciscolo VI.

Quadri italiani nelle gallerie private di Germania, **Fritz Harck.** — Sulle origini dell'incisione in rame in Italia, **Paul Kristeller.** — Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1892 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania, **C. de Fabriczy.** — Nelle pinacoteche minori d'Italia, **Adolfo Venturi.** — I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa, **Igino Benvenuto Supino.**

Nuovi Documenti: I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa, **Igino Benvenuto Supino.**

Recensioni: *Silvio Marco Spaventi,* Vittor Pisano detto Pisanello, pittore e medaglista veronese della metà del secolo xv, **G. F.** — *Giovanni Morelli,* Italian Painters: the Galleries of Munich and Dresden, **Gustavo F.**

Miscellanea: Studio di ricomposizione del monumento Birago in S. Francesco Grande in Milano, **Diego Sant'Ambrogio.**

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N.B. — Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

Pag.

1. Candelabro con putti, di Benedetto da Maiano (Museo nazionale di Firenze) . . 2
2. Altro simile, dello stesso (ivi) 3
3. *Vergine col Bambino,* della scuola del Verrocchio (ivi) 4
4. Tabernacolo per l'eucaristia (ivi) . . . 5
5. Lunetta, di Luca della Robbia, già nella chiesa di San Pier Buonconsiglio . . . 6
6. *Vergine col Bambino,* dello stesso (ivi) . 7
7. *Vergine col Bambino,* di Benedetto da Maiano (ivi) 8
8. *Vergine col Bambino,* di A. Rossellino (ivi) 9
9. *Sant'Agostino,* lunetta di maniera robbiana (ivi). 11
10. *Diana e Atteone,* di Francesco Moschino (ivi) 12
11. Busto di Contessina de' Bardi, di Donatello (ivi) 13
12. Amorino, dello stesso (ivi). 14
13. Testa di fanciullo, di Desiderio (ivi) . . 15
14. *Marsia,* di A. del Pollaiuolo (ivi) . . . 16
15. *Orfeo,* bronzo del Quattrocento (ivi) . . 17
16. *San Giovanni Battista,* di Michelozzo (ivi) 19
17. Bassorilievo in rame cesellato, rappresentante il re Agilulfo 21
18. * *L'Incoronazione della Vergine,* affresco di Ambrogio Fossano, detto il Bergognone (Abside della basilica di San Simpliciano in Milano). 25
19. * Gruppo centrale dell'affresco stesso . . 25
20. * Otto gruppi di angeli e santi nell'affresco stesso 25
21. Planimetria della basilica di San Simpliciano 27
22. Sezione dell'abside della basilica stessa . 27
23. Porta della chiesa della Madonna di Galliera in Bologna 35
24. Facciata della chiesa stessa 37
25. Porta dei Borsari a Verona 73

Pag

26. La *Deposizione,* di Andrea Verrocchio (Chiesa del Carmine in Venezia). . . . 79
27. La *Discordia,* dello stesso (South Kensington Museum di Londra). 81
28. Il *Giudizio di Paride,* dello stesso (Collezione Dreyfus in Parigi) 83
29. Monumento del vescovo Giov. Francesco Brusati, scolpito da Luigi Capponi (Chiesa di San Clemente in Roma) 86
30. Altare nella sacrestia della Chiesa della Consolazione in Roma 87
31. Il *Crocefisso con la Madonna e San Giovanni,* dello stesso (Ospedale della Consolazione in Roma) 88
32. *San Giovanni e San Leone I,* dello stesso (Battistero Lateranense in Roma) . . . 89
33. Paliotto d'altare, dello stesso (Chiesa di San Gregorio al Monte Celio in Roma) . 91
34. Una delle storie del paliotto stesso (ivi). 92
35. Monumento dei fratelli Bonsi, dello stesso (Quadriportico della chiesa suddetta) . . 93
36. Ciborio, scolpito dallo stesso (Ospedale della Consolazione in Roma) 95
37. Frammento del monumento del protonotario Lorenzo Colonna, dello stesso (Portico de' SS. Apostoli in Roma) 96
38. Monumento di G. Battista de' Cavalieri, dello stesso (Chiesa dell'Aracoeli in Roma) 97
39. Ciborio per l'olio santo, dello stesso (Chiesa de' SS. Quattro Coronati in Roma). . . 99
40. Il *Giudizio di Paride,* incisione del Maestro alle Banderuole (Parigi). 103
41. Veduta della chiesa di San Pietro in costruzione (Museo di Stuttgart) 113
42. Veduta di Castel Sant'Angelo e dello spedale di San Spirito in Roma (ivi) . . . 121
43. *Il re David,* tarsia di Giuliano da Maiano (Primaziale di Pisa) 155

Pag.

44. *L'Astrologia*, di Francesco di Giovanni detto il Francione (ivi) 159
45. *La Fede*, di Baccio Pontelli (ivi) . . . 163
46. Trafori e intagli per il coro, da attribuirsi a Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni (ivi) 167
47. La cattedra arcivescovile, di Giov. Battista del Cervelliera (ivi) 171
48. Sedia dei cappellani, composta con frammenti di altre sedie, nel 1600, e recentemente restaurata 175
49. Ritratto di Antonio Moro (Galleria degli Uffizi in Firenze) 185
50. Ritratto del Velasquez, dipinto da sè stesso (Galleria del Campidoglio in Roma) 189
51. Ritratto di Filippo IV (Galleria Pitti in Firenze) 193
52. * *Deposizione di N. S.*, di Joanes Hispanus, (Casa d'Adda in Milano) 194
53. * L'*Incoronazione della Vergine*, del Velasquez (Museo del Prado in Madrid). . 194
54. * Gli eremiti *Sant'Antonio e San Paolo*, dello stesso (ivi) 194
55-60. Avanzi di architettura medioevale (Chiesa di S. Maria in S. Maria Maggiore nella Valle Vigezzo) 200-202
61. Palazzo Rettorale di Ragusa 205
62. Capitelli del portico del palazzo stesso . 207
63. Un arco del portico (ivi) 208
64. Fianco della porta principale (ivi) . . . 209
65. La lampada di Galileo (Duomo di Pisa). 217
66. Veduta della chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano, prima dei restauri ora in corso di esecuzione 230
67. Interno di detta chiesa: la navata maggiore e il coro 232
68. La cupola di detta chiesa, innalzata da Lodovico il Moro dal 1492 al 1499 . . 234
69. La cupola stessa, secondo un antico disegno conservato all'Accademia di Urbino 235
70. Disegno planimetrico della chiesa di Santa Maria delle Grazie. 237
71. Bassorilievo già appartenente al cenotafio di monsignor Aragazzi (Cattedrale di Montepulciano) 243
72. Altro detto (ivi) 245
73. Figura giacente di Bartolomeo Aragazzi (ivi) 249
74. Lunetta scolpita da Michelozzo (Chiesa di S. Agostino in Montepulciano) 250
75. Facciata della chiesa di S. Agostino in Montepulciano 253
76. Schizzo di una cupola del Brunelleschi (Coro di Santa Croce in Firenze) . . . 258

Pag.

77. Particolari decorativi delle fabbriche religiose del Brunelleschi 259
78-81. Particolari architettonici dello stesso. 261-265
82. * *Santa Elisabetta che guarisce i tignosi*, del Murillo (Accademia di S. Fernando a Madrid) 270
83. * *Los niños de la concha*, dello stesso (Galleria del Prado a Madrid). 270
84. * *La Concezione*, dello stesso (ivi) . . . 270
85. * *Sant'Anna e la Vergine*, dello stesso (ivi) 272
86. *Sacra Famiglia*, attribuita allo stesso (Galleria Brignole a Genova) 272
87. *Santa Lucia*, del Pamfilo (Collezione Vittadini in Milano) 273
88. *Martirio di San Bartolomeo*, attribuito al Ribera (Galleria del Prado in Madrid) . 275
89. *N. S. morto tra le braccia del Padre Eterno*, di Domenico Teotocopuli (ivi) 277
90. * *Madonna col Bambino e santi*, di Tiziano (ivi). 278
91. *Venere*, di Giorgione (Galleria di Dresda) 279
92. *Venere*, di Tiziano (Galleria degli Uffizi in Firenze) 279
93. *Venere*, dello stesso (Galleria del Prado in Madrid) 279
94. * *Offerta alla dea degli amori*, di Tiziano (ivi) 283
95. * Ritratto di Filippo II, dello stesso (ivi) 283
96. *La consegna delle chiavi*, attribuita a Vincenzo Catena (ivi). 283
97. Avorio bizantino della fine dell'XI secolo, (Museo Cristiano del Vaticano) 305
98. *Sposalizio di Santa Caterina*, del Procaccino (Galleria arcivescovile di Milano) . 310
99. *Madonna col Bambino e San Giovanni*, del Correggio (Galleria del Prado in Madrid) 311
100. *L'Annunciazione*, di fra Gio. Angelico (Convento di S. Marco in Firenze). . . 315
101. Ritratto di un cardinale, di Raffaello Sanzio (Galleria del Prado in Madrid) . 320
102. Ritratto del cardinal Bibbiena, attribuito allo stesso (Galleria Pitti in Firenze). . 321
103. * Ritratto del pittore D. Rykaert, di A. Van Dyck (Galleria del Prado in Madrid). . 323
104. * Alberto Durero, dipinto da sè stesso (ivi) 323
105. *Madonna* in avorio, di Giovanni Pisano (Sagrestia del duomo di Pisa) 327
106. Monumento del conte Faustino Tadini in Lovere, scolpito dal Canova 331
107. Il *Riposo di Diana*, di Carlo Van Loo (Villa Reale di Stupinigi). 349
108. La *Moltiplicazione dei pani*, dello stesso (Ospedale militare in Torino) 351
109. L'*Ultima cena*, dello stesso (ivi). . . . 353
110. Testa di cherubino, dello stesso (Pinacoteca di Torino) 363

Pag.

111. Ritratto di Carlo Van Loo, pastello di C. Antonio Coypel (Pinacoteca di Torino) 364
112. Ritratto della moglie di Carlo Van Loo, pastello dello stesso (ivi) 365
113. Ritratto dello scultore Ercole Rosa . . 383
114. *Madonna con Santi,* di Jacopo di Valenzia (Galleria di Sigmaringen) 386
115. *Incoronazione della Madonna,* di Tiberio d'Assisi (ivi). 387
116. * *Madonna col Bambino e Santa Elisabetta,* del Correggio (ivi). 390
117. La *Resurrezione di Cristo,* incisione italiana del secolo xv (British Museum di Londra) 394
118. La *Morte di San Pietro martire,* idem (ivi) 395
119. La *Storia di Virgilio incantatore,* idem (Gabinetto delle incisioni in rame in Dresda) 397
120. La *Morte e l'Assunzione della Vergine,* idem (Gabinetto delle stampe in Parigi). 399
121. *Apollo e Dafne,* di Giorgione (Pinacoteca del Seminario di Venezia). 409
122. Dittico di Filippino Lippi (ivi) 411
123. * Il *Redentore,* di Giorgione (presso il pittore Marius de Maria in Venezia) . . . 412
124. * Il *Redentore,* attribuito a Giorgione (Quadreria Loschi in Vicenza) 413
125. La *Penelope,* del Beccafumi (Pinacoteca del Seminario di Venezia). 413
126. *Sacra Famiglia,* del Boltraffio (ivi). . . 415
127. * *Nascita di Maria* e *Presentazione della Vergine al tempio,* di Fra Carnevale da Urbino (Palazzo Barberini in Roma) . . 416
128. *Madonna col Bambino,* di Fra Bartolomeo da S. Marco (Pinacoteca del Seminario di Venezia) 417
129. Fregio di Matteo Civitali fatto per le cappelle del duomo di Pisa (Sagrestia del duomo di Pisa). 424
130. Altare di S. Biagio, di Pandolfo Fancelli (Duomo di Pisa) 425
131. Capitello del cero pasquale, cominciato dal Fancelli e compiuto dallo Stagi (ivi) . . 427
132. L'angelo per il cero pasquale, di Stoldo Lorenzi (ivi). 429
133. Cappella dei santi Gamaliele, Nicodemo e Abibo, dello Stagi (ivi) 431
134. Piletta per l'acqua santa, del Rossimino (ivi) 432
135. Piletta per l'acqua santa, di mastro Domenico di Giovanni, da Milano (ivi) . . 433
136. Putti, di Pierino del Vaga, nella cappella dell'Incoronata (ivi) 435
137. *Madonna col Bambino,* di Gio. Antonio Sogliani, generalmente attribuita a Pierino del Vaga (ivi) 437
138. *Caino,* di Gio. Antonio Sogliani (ivi) . . 439
139. *San Luca,* di Domenico Beccafumi (ivi) . 441
140. La *Pietà,* del Sodoma (ivi). 443
141. Il *Sacrifizio d'Abramo,* dello stesso (ivi) . 445
142. La *Madonna delle Grazie,* di Andrea del Sarto e Gio. Antonio Sogliani (ivi) . . 447
143. Ritratto di Lionello d'Este, dipinto da Vittor Pisano detto Pisanello (Collezione Morelli in Bergamo) 459
144. *Madonna col Bambino e santi,* di Giorgione (Galleria del Prado in Madrid) 461
145. Statua della *Vergine col Bambino,* del Bambaja (Villa Taccioli-Litta-Modignani, di Varese) 465
146. Schizzo di ricostituzione del distrutto monumento Birago (già in S. Francesco Grande a Milano) 467
147. Schizzo grafico del monumento stesso, coll'indicazione dei pezzi rimasti e del luogo ove si trovano 467

III.

INDICE DEGLI AUTORI

A. M. « J. R. Rahn, *Nuove scoperte di pitture murali nel Ticino* » (Recensione), 147.

— « *La battaglia per l'arte* », 147.

— « G. Frizzoni, *La galleria Morelli in Bergamo* » (Recensione), 148.

Anonimo, Notizie di restauri e monumenti, 227.

— Cronaca artistica contemporanea: restauro della cappella del Peruzzi in Santa Maria della Pace, 381.

Anselmi (Anselmo), Testamento del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano, 129.

Barbier de Montault (X.), Avorio bizantino della fine dell'xi secolo nel Museo cristiano del Vaticano, 304.

Beltrami (Luca), L'*Incoronazione della Vergine,* dipinta da Ambrogio Fossano detto il Bergognone, nell'abside della basilica di San Simpliciano in Milano, 25.

— La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano, 229.

Bode (Wilhelm), Una tavola in bronzo di Andrea del Verrocchio rappresentante la *Deposizione,* nella chiesa del Carmine in Venezia, 77.

Campani (Annibale), « C. Sciuto-Patti, *Le antiche oreficerie del duomo di Catania* » (Recensione), 68.

Dollmayr (Hermann), « Franz Wickhoff, *I disegni italiani dell'Albertina* » (Recensione), 63.

Errera (Carlo), Avanzi di architettura medievale in Santa Maria Maggiore nella Val Vigezzo, 197, 307.

Fabriczy (C. de), Il libro di schizzi d'un pittore olandese nel Museo di Stuttgart, 106.

— Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1892 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania, 401.

F[leres, U.], Cronaca artistica contemporanea: gennaio-febbraio, 74; marzo-aprile, 152.

— Ristauri compiuti in Italia durante i mesi di febbraio e marzo, 150.

— Notizie varie, doni, cessioni, cambi, scoperte, 151.

— Ercole Rosa (necrologia), 382.

Fontana (Paolo), « C. von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke* » (Recensione), 136.

Fontana (Paolo), Il Brunelleschi e l'architettura classica, 256.

Frizzoni (Gustavo), I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid, 180, 268, 309.

— « G. Lafenestre et E. Richtenberger, *Le Musée National du Louvre* » (Recensione), 374.

F[rizzoni G.], « Silvio Marco Spaventi, *Vittor Pisano detto Pisanello* » (Recensione), 458.

— « G. Morelli, *Italian Painters: the Galleries of Munich and Dresden* » (Recensione), 460.

Gnoli (Domenico), Luigi Capponi da Milano, scultore, 85.

— Contratti per opere di scultura di Luigi Capponi, 127.

G[noli D.], La Cancelleria e la porta dei Borsari a Verona, 73.

— Contratto per gli affreschi nelle pareti laterali della cappella Sistina, 128.

— Luca Signorelli e la cappella Sistina, 307.

Harck (Fritz), Quadri italiani nelle gallerie private di Germania: la galleria di Sigmaringen, 385.

Kristeller (Paul), Sulle origini dell'incisione in rame in Italia, 391.

Lehrs (Max), Copie tedesche d'incisioni in rame italiane eseguite nel xv secolo, 102.

Malagoli (Giuseppe), Notizia storica intorno ad una scultura del Canova in Lovere, 330.

— Documenti relativi, 369.

Malaguzzi Valeri (Francesco), La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna, 32.

— Documenti relativi a detta chiesa, 41.

O. « E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* » (Recensione), 225.

Presutti (G.), Castel Sant'Angelo, via Alessandrina e adiacenze: nuovi documenti, 290.

Rodriguez (L. S.), « G. U. Valentinis, *Il governo razionale delle pinacoteche, desunto dalle teorie e pratiche di M. D.r Pettenkofer* » (Recensione), 71.

— « G. F. Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca* » (Recensione), 145.

Rodriguez (L. S.), « F. Berchet, *Relazione degli scavi in piazza San Marco* » (Recensione), 145.

— « G. Biadego, *I Giolfini, pittori, e una scrittura inedita di Michele Sanmicheli* » (Recensione), 145.

Rossi (Umberto), Il Museo nazionale di Firenze nel triennio 1889-1891, 1.

Sant'Ambrogio (Diego), Studio di ricomposizione del monumento Birago in San Francesco Grande a Milano, 463.

Schmarsow (Augusto), Nuovi studi intorno a Michelozzo: I. Michelozzo a Ragusa, 203 - II. Michelozzo a Montepulciano, 241.

Supino (Igino Benvenuto), I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa, 153.

Supino (Igino Benvenuto), Documenti relativi, 211.

— La lampada di Galileo nel duomo di Pisa, 215.

— Due *Madonne* attribuite a Giovanni Pisano, 325.

— Gli angioli di Giovan Bologna nel duomo di Pisa, 372.

— I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa, 419.

— Documenti relativi, 450.

Venturi (Adolfo), Documenti sui due Dossi, 48, 130, 219.

— Nelle pinacoteche minori d'Italia: appunti e ricerche, 409.

Vesme (Alessandro), I Van Loo in Piemonte, 333.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

N.B. — La lettera *n.* aggiunta al numero della pagina indica che il nome dell'artista è citato nelle note.

A

Abbondio (A., il giovane), 405.
Agostino di Duccio, 404.
Albertaccio da Firenze, 161.
Albertinelli (Mariotto), 148, 389.
Aldovrandi (Ulisse), 110.
Alessi (Galeazzo), 124.
Allegri (Antonio, da Correggio), 312, 376, 377.
Allori (Alessandro), 410.
— (Angelo, detto il Bronzino), 153, 314, 448.
— (Cristoforo), 65.
Altomonte, 65.
Ammannati (Bartolomeo), 428.
Andrea di Cione (detto l'Orcagna), 64.
Andrea Pisano, 328.
Andrea Vicentino, 151.
Angeli (Andrea del Sarto), 65, 66, 313, 399, 449.
Angelico, vedi fra Giovanni.
Anguissola (Lucia), 309.
— (Sofonisba), 148, 309.
Antonello da Messina, 462.
Antonio da Todi, 291.
Antonio di Leonardo da Bologna, 159.
Avanzi (Iacopo), 152.

B

Bacchi (Raffaele), 366.
Bachiacca, 148, 410.
Bagnacavallo, 66.
Baldini (Baccio), 393, 404.
Baldovinetti (Alessio), 153, 419.
Baldung Grün (Hans), 115, 324.
Bambaja, vedi Busti.
Bandinelli (Baccio), 20, 65.
Barabino (Niccolò), 75.
Barbarelli (Giorgio, detto Giorgione), 280, 282, 376, 410, 460.
Barbieri (Gian Francesco, detto il Guercino), 228, 389.
Barna (Il), 63.
Bartolomeo (Fra) di San Marco, 65, 114, 410, 462.
Bartolomeo da San Lorenzo alle Corte, 172.
Bartolomeo di Vincenti da Ruosina, 171.
Bartolozzi, 65.
Basaiti (Marco), 462.
Batoni, 65.
Battista Francesco di Simone, 38.
Bazzi (Giovanni Antonio, detto il Sodoma), 65, 150, 153, 444, 462.
Beccafumi, vedi Domenico d'Iacopo di Pace.
Bellano (Bartolomeo), 78, 252.
Bellini (Gentile), 401.
— (Giovanni), 148, 151, 284, 288, 389.
Benedetto da Maiano, 4, 5n., 6, 10, 144, 149.
Benedetto da Pescia, 448.
Benedetto da Rovezzano, 12.
Benedetto da San Lorenzo alle Corte, 172.
Benti (Donato di Battista), 426.
Bergognone, vedi Fossano.
Bernardino da Milano, 38.
— da Siena, 63.
Bertuzzi, 409.
Bezzi (Bartolomeo), 152.
Biggi, 76.
Bigordi (Domenico, detto il Ghirlandaio), 64, 128, 153, 376, 421.
Boccacino (Camillo), 288.
Boltraffio (Giovanni Antonio), 148, 378, 410.
Bombarda, 405.
Bonvicino (Alessandro, detto il Moretto), 148, 462.
Borgognone, vedi Courtois.
Bosch (Girolamo), 184.
Botticelli, vedi Filipepi.
Bramante (Donato), 125, 239.
Bramantino, vedi Suardi.
Brauwer (Adriano), 323.
Bregno (Andrea), 85, 98.
Briosco (Andrea, detto il Riccio), 18n., 78.
Brocoli (Teodoro), 40.
Bronzino, vedi Allori.
Brueghel (Pietro), 186, 312.
Brunelleschi (Filippo), 136, 256.
Buglioni (Sante), 10.
Buonarroti (Michelangelo), 13, 65, 109, 125, 403.
Busti (Agostino, detto il Bambaja), 14, 463.

C

Cabianca (Vincenzo), 76.
Cabrini (Giacomo di Antonio), 33.
Caliari (Paolo, detto il Veronese), 280, 379, 407.
Campi (Giulio), 311.
Cano (Alonso), 276.
Canova (Antonio), 330, 369.
Capocaccia (Mario), 22.
Capponi (Luigi), 85, 127.
Caracci (Lodovico), 65.
Carcano (Filippo), 152.
Cariani (Giovanni), 462.
Carlandi (Onorato), 76, 152.
Carnevale (Fra), vedi Corradini.
Carpaccio (Vittore), 404.
Carrucci (Iacopo, detto il Pontormo), 65.
Casciaro (Giuseppe), 152.
Castelli (Valerio), 274.
Catena (Vincenzo), 288.
Cavalier d'Arpino, vedi Cesari.
Cavazzola, vedi Morando.
Cellini (Benvenuto), 400.
— (Giuseppe), 76.
Cenni (Cosimo), 23.
Cervelliera (Giovanni Battista), 154, 167.
Cesa-Bianchi, 119.
Cesare da Sesto, 65.
Cesari (Giuseppe, detto il Cavalier d'Arpino), 65.
Checco di Toledo, 166.
Ciardi (Guglielmo), 152.
Cifariello (Filippo), 152.
Cimabue, 64.
Cinganelli, 421.
Cioli (Valerio), 423.
Cipriani, 65.
Cisari, 75.
Civitali (Matteo), 153, 422.
Claudio di Lorena, 324.
Clouet (Francesco), 375.
Coello (Sanchez), 186.
Colonna, vedi Fantoni.
Coltellini (Girolamo), 40.
Corradini (Fra Bartolomeo, detto fra Carnevale), 416.
Correggio, vedi Allegri.
Cosimo di Lorenzo, 421.

Courtois (Giacomo, detto il Borgognone), 324.
Couture, 379.
Coypel (Carlo Antonio), 365.
Craesbeck, 323.
Cranach (Luca), 323, 402.
Crespi (Daniele), 151.
— (Giuseppe Maria), 195.
Cristoforo da Lendinara, 166.

D

Dalmasio (Lippo), 64.
David (Jacques-Louis), 379.
Delacroix, 379.
Delli (Dello), 182.
Desiderio da Settignano, 18, 142.
D'Avendano (Serafino), 75.
De Carreño (Juan), 317, 320.
De Hoock (Pietro), 379.
De Jode (Gerardo), 109.
De Juanes (Juan), 183.
De Labrugia (Nicolò), 436.
De Morales (Luis), 186.
De Predis (Ambrogio), 148.
De' Barbari (Jacopo), 402, 462.
De' Conti (Bernardino), 148.
De' Lombardi (Cristoforo), 124.
De' Servi (Costantino), 22.
Del Castagno (Andreino), 64.
Del Ninna (Giovan Battista di Gherardo di Paolo), 422.
Del Piombo, vedi Luciani.
Del Sarto, vedi Angeli.
Del Troncia (Leonardo), 165.
Del Vaga (Pierino), 65, 153, 422, 434.
Della Bella (Francesco), 372.
— (Guasparre), 372.
— (Stefanino), 65.
Della Francesca (Piero), 64, 78, 145, 415.
Della Luna (Francesco), 143.
Della Pietra (Giacomo di Domenico), 85, 90, 94.
Della Porta (Giacomo), 125.
Della Porta Tamagnini (Antonio), 402.
Della Quercia (Iacopo), 6, 64, 148.
Della Robbia (Andrea), 10, 11.
— (Giovanni), 7 n., 10.
— (Luca), 8, 11, 142, 242.
Dolcebuono (Giovanni Giacomo), 124.
Dolci (Carlo), 314.
Domenico d'Iacopo di Pace, detto il Beccafumi, 64, 65, 150, 410, 442.
Domenichino, vedi Zampieri.
Domenico di Mariotto, 154, 156.
Domenico di Michelino, 148.
Domenico Lombardo, 430.
Donato di Gaio di Cernobbio, 34.
Donato di Niccolò, detto Donatello, 3, 5, 15, 18, 80, 137, 142, 194, 208, 242, 246.
Dosio (Giov. Antonio), 114.
Dossi, 48, 130, 219.
Du Cerceau (Jacques), 109.
Durero (Alberto), 323.

E

Esposito (Gaetano), 152.

F

Fabritius (Bernardo), 149.
Fancelli (Pandolfo), 426.
Fantoni (Giacomo di Venturino, detto Colonna,) 39, 40.
Fasce (Francesco), 152.
Ferabosco (Pietro), 407.
Ferrari (Ettore), 76.
— (Girolamo), 115.
— (Giuseppe), 152.
Ferri (Ciro), 65.
Filipepi (Alessandro, detto il Botticelli), 128, 153, 379, 400, 404, 416, 420.
Finiguerra (Tommaso), 398.
Fiorenzo di Lorenzo, 459.
Fiorini (Paolo), 38, 39.
Fiscali (Domenico), 448.
Fontana (Annibale), 405.
Fontanesi (Antonio), 75.
Fossano (Ambrogio, detto il Bergognone), 25, 29, 148, 151.
Fouquet (Jean), 376.
Francesco di Giovanni detto il Francione, 154 n., 160.
Francesco da Milano, 150.
Francia (Il), vedi Raibolini.
Franciabigio, 376.
Francione, vedi Francesco di Giovanni.
Franco (Battista), 110.
Francoso (Giglio), 160.

G

Gaci (Rutilio), 22.
Gaddi (Taddeo), 64.
Garofalo, vedi Tisi.
Gherardo Fiorentino, miniatore, 102.
Ghezzi, 65.
Ghiberti (Lorenzo), 63, 137, 138, 244.
— (Vittorio), 18 n.
Ghirlandaio (Il), vedi Bigordi.
Giacomo da Firenze, 38.
Giampetrino, 148.
Giocondo (Fra), 108.
Gioia (Eduardo), 76.
Giolfino (Nicolò senior), 146.
— (Nicolò junior), 146.
— (Paolo), 147.
Giolli (Agostino), 178.
Giordano (Luca), 65, 324.
Giorgione, vedi Barbarelli.
Giotto di Bondone, 64.
Giovan Bologna, 372, 407.
Giovanni da Calcar, 378.
Giovanni Dalmata, 85.
Giovanni di Bartolo da Siena, 69.
Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni, 166.
Giovanni da Borgogna, 182.
Giovanni (fra) da Foligno, detto il beato Angelico, 64, 314, 379, 389.
Giovanni di Michele Spagnuolo, 167.
Giovanni di Paolo, 388.
Giovanni di Pietro, Spagnuolo, detto lo Spagna, 64, 172.
Giovanni da San Giovanni, 65.
Giovanni Pisano, 325.
Girolamo da Carpi, 314.
Giuliano da Maiano, 142, 143, 154, 173.
Giuliano di Papi da Fucecchio, 159.
Giuliano di Salvatore, 158.
Giulianotti (Filippo), 152.
Giulio Romano, vedi Pippi.
Giusto di Ghent, 78.
Gobert (Pietro), 355.
Goro di ser Neroccio, 18 n.
Gozzoli (Benozzo), 403.
Greco (Il), vedi Teotocopuli.
Guariento da Arpo, 404.
Guercino, vedi Barbieri.
Guidi (Giovanni Masaccio), 64.

H

Hals (Franz), 375, 379.
Holbein (Hans), 322, 323, 375, 379.

I

Ingres, 377.
Isaia da Pisa, 100.

J

Jacopo di Marco da Villa, 159.
Jacopo da Valenza, 389.
Jacques (Pietro), 112.
Joanes Hispanus, 183.
Joris (Pio), 152.
Juvara (Filippo), 348, 350.

L

Lanzano (Polidoro, Veneziano), 65.
Lapo Tedesco, 63.
Largillière, 324.
La Rose (Giovanni Battista), 334.
Laurenti (Adolfo), 152.
Leonardo da Vinci, 65, 82, 183, 376, 378, 404, 410.
Leonardo di Checco da Marti, 160.
Leonardo Limosino, 23.
Leoni (Leone), 405.
— (Pompeo), 405.
Leopardi (Alessandro), 78.
Lesueur (Pietro), 366, 379.
Licinio (Giannantonio, detto il Pordenone), 282.
Ligorio (Pirro), 111.
Lippi (Filippo), 64, 128, 378.
Loforte (Salvatore), 75.
Loir (Alexis), 366.
Lombard (Lamberto), 114.
Lombardi (Pietro), 414.
Lorenzetti (Pietro), 63.
Lorenzi (Gino di Stoldo), 423.
— (Stoldo), 428.
Lorenzo di Michele Spagnuolo, 167.
Lotto (Lorenzo), 287, 462.
Luciani (Sebastiano del Piombo), 65.
Luini (Bernardino), 148, 309, 378, 462.
Luti (Benedetto), 338, 343.

M

Maderna (Carlo), 125.
Maes (Nicola), 149.
Maestro alle Banderuole, 102.
Maestro di Sant'Erasmo, 105.
Maestro E. S., 102.
Maffei (Timoteo), 142,
Mainardi (Sebastiano), 421.
Maineri (Antonio di Bartolomeo), 33.
— (Bartolomeo), 33.
— (Giacomo), 33.
Mansueti (Giovanni), 414.
Mantegna (Andrea), 288, 378, 398, 400, 404, 462.
Maratta (Carlo), 65.
Marco Zoppo, 416.

Marconi (Rocco), 288.
Martini (Francesco di Giorgio), 107.
Masaccio, vedi Guidi.
Masini (Girolamo), 382.
Masolino da Panicale, 64, 458.
Massys (Quintino), 319.
Mazzola (Giovanni, detto il Parmigianino), 313.
Melozzo da Forlì, 78.
Memling (Hans), 184, 377.
Michele di Lorenzo, nipote di Michele Spagnuolo, 179.
Michele Spagnuolo, 158, 165.
Michelozzi (Michelozzo), 20, 144, 203, 241.
Michetti (Francesco Paolo), 152.
Mignard, 324.
Milesi, 152.
Millet (J. E.), 379.
Mino da Fiesole, 101.
Molenaer (J. M.), 149.
Montano (G. B.), 122.
Monteverde (Giulio), 152.
Morando (Paolo, detto il Cavazzola), 148.
Morani (Alessandro), 76.
Moretto, vedi Bonvicino.
Moro (Antonio), 186.
Moschino (Francesco), 14.
Murillo (Bartolomé Esteban), 268, 379.

N

Nanni di Banco, 138.
Niccolò di Corsino, 40.
Niccolò di Raffaello (detto il Tribolo), 13, 39.
Nicola d'Arezzo, 291.
Nicola Pisano, 326.
Nino Pisano, 327.
Nono (Luigi), 152.
Nuvoloni, detto Panfilo, 194.
Nuzi (Allegretto), 129.

O

Oderisi da Gubbio, 64.
Onofrio di Giordano di Cava de'Tirreni, detto Onosiforo Napoletano, 204.
Onosiforo, vedi Onofrio di Giordano.
Orcagna, vedi Andrea di Cione.
Orsini (Giorgio, detto Dalmatico), 204.

P

Pagani (Giacomo), 33.
Pagano (Francesco), 183.
Paladini (Filippo di Lorenzo), 419.
Palamedes (Antonio), 149.
Palladio (Andrea), 406.
Palma (Iacopo, il vecchio), 280.
Palmezzano (Marco), 390.
Panfilo, vedi Nuvoloni.
Pantoja de la Cruz (Juan), 186.
Paolo Romano, 100.
Paolo da San Leocadio di Reggio di Lombardia, 183.
Paolo Veneziano, 388.
Parmigianino, vedi Mazzola.
Pasquino da Montepulciano, 250 n.
Passa, 65.
Passari (Giuseppe), 65.
Pastorino, 23.
Patania (Giuseppe), 151.
Patinir, 319.
Penni (Giovanni Francesco), 67, 318.
Perugino (Il), vedi Vannucci.
Peruzzi (Baldassarre), 64, 65, 109, 381.
— (Salvestro), 100.
— (Salustio), 406.
Pesellino (Francesco), 148.
Petiti (Filiberto), 75.
Picconi (Antonio da San Gallo), 107, 124, 125, 154.
— (Aristotile da San Gallo), 109.
— (Francesco da San Gallo), 107.
— (Giovanni da San Gallo), 64.
— (Giovanni Battista da San Gallo), 109.
— (Giuliano da San Gallo), 107, 154.
Pierleoni, 65.
Piero di Cosimo, 389, 403.
Pietro Bernardo da Como, 40.
Pietro di Bernardino del Porto, 39.
Pinturicchio (Bernardino), 64, 182.
Pippi (Giulio Romano), 65, 66, 316.
Pisanello, vedi Vittor Pisano.
Poccetti (Bernardino), 421.
Polidoro Veneziano, vedi Lanzano.
Pollaiolo (Antonio), 18, 20, 64, 78, 400.
— (Piero), 78.
Pontelli (Baccio), 156.
— (Piero), 163.
Pontormo, vedi Carrucci.
Pordenone, vedi Licinio.
Portigiani (Pagno di Lapo), 241.
Possanti (Vincenzo), 215.
Possenti (Vincenzo), 215.
Poussin (Nicolò), 324, 379.
Previtali (Andrea), 64, 389.
Procaccino (Giulio Cesare), 312.
Puccio di Puccio, 172.
Puligo (Domenico), 65.

Q

Quaini (Francesco), 64.

R

Raffaello da Montelupo, 126.
Raibolini (Francesco, detto il Francia), 64.
Rembrandt, vedi Van Ryn.
Reni (Guido), 75, 151.
Ribera (Giuseppe, detto lo Spagnoletto), 269, 275.
Ricci (Alfredo), 75.
Riccio (Il), vedi Briosco Andrea.
Rigaud, 324, 376.
Roberti (Ercole), 148.
Robusti (Iacopo, detto il Tintoretto), 75, 227, 278.
Rosa (Ercole), 152, 382.
— (Salvatore), 75.
Roselli (Cosimo), 128.
Rossellino (Antonio), 6, 10.
— (Bernardo), 125, 254.
Rosso (Il), 65.
Rubens (Pietro Paolo), 319, 379.
Rusconi (E. A.), 406.
Ruspagiari, 405.
Ryckaert (Davide), 323.

S

Sabatelli (Luigi), 75.
Sacchi (Andrea), 65.
Salvi (Gio. Battista, detto il Sassoferrato), 282.
Salvini (Salvino), 151.
Samoggia (Luigi), 74.
San Gallo, vedi Picconi.
Sanmicheli (Michele), 146.
Sansovino (Andrea), 101.
Sanzio (Raffaello), 65, 316, 376.
Saravallino (Guido), 154 n., 157.
— (Pietro), 154.
Sartorio (G. Aristide), 76, 152.
Sassi (Pietro), 75.
Sassoferrato, vedi Salvi.
Savery (Orlando), 115.
Scaletti, 409.
Schongauer (Martino), 102.
Serlio (Sebastiano), 39, 40.
Signorelli (Luca), 128, 307.
Signoretti, 405.
Simone di Ardizoni, 398.
Sodoma, vedi Bazzi.
Sogliani (Gio. Antonio), 150, 153, 432.
Solario (Andrea), 65, 124, 151, 376.
Somis (Prospero), 358.
Spagna, vedi Giovanni di Pietro Spagnuolo.
Spagnoletto, vedi Ribera.
Spinelli (Spinello), 64.
Stagi (Anastasio), 153, 424, 428.
Starnina (Gherardo), 182.
Stefanino Fiorentino, 63.
Stefano da Zevio, 388.
Strada (Iacopo), 65.
Suardi (Bartolomeo, detto il Bramantino), 108, 147.

T

Tacca (Pietro), 20, 191.
Taddeo di Bartolo, 404.
Teniers (Davide), 319.
Teotocopuli (Domenico, detto il Greco), 276.
Terribilia (Giovanni), 40.
Tiberio d'Assisi, 390.
Tiepolo (Giambattista), 75.
Tintoretto, vedi Robusti.
Tisi (Benvenuto, detto il Garofalo), 390.
Tito, 152.
Tolexani (Giovan Maria di ser Giovanni), 422.
Tommasi (Adolfo), 152.
Toro (Luigi), 76.
Traini (Francesco), 64.
Trezzo (Giacomo), 405.
Tribolo, vedi Niccolò di Raffaello.
Troyon, 379.

U

Uccello (Paolo), 64, 403.
Ulma (Giacomo), 38.
Urbano da Cortona, 244.
Utili (Giovanni Battista), 409.

V

Valentino da Pietrasanta, 159.
Van Achen (Jan), 64.
Van der Helst, 149.
Van der Meer (Jan), 379.
Van der Weyden (Ruggiero), 184.
Van Dyck (Antonio), 322.
Van Eyck (Giovanni), 184, 376.
Van Heemskerck (Marten), 112.
Van Loo (Carlo Amedeo), 355.

Van Loo (Carlo Andrea), 341.
— (Caterina), 335.
— (Cesare), 356.
— (Francesco), 352.
— (Giacomo), 333.
— (Giovanni), 333.
— (Giovanni Battista), 335.
— (Luigi Abramo), 333.
— (Luigi Michele), 354.
Van Meytens (Martino), 366.
Van Poelemburg (Cornelis), 115.
Van Ryn (Rembrandt), 149, 376, 401.
Vannucci (Pietro, detto il Perugino), 64, 74, 128, 376, 404.
Vannutelli (Scipione), 152.
Vecchietta, 15.
Vecellio (Tiziano), 280, 376, 377, 406.
Velasquez (Diego), 187, 376.
Vernet, 324.
Veronese, vedi Caliari.
Verrocchio (Andrea), 6, 77, 148.
Vigée-Lebrun (Elisabetta), 324, 379.
Vicino da Pisa, 420.
Vitali (Bartolomeo), 71.
— (Giovanni), 71.
Viti (Timoteo), 65.
Vittor Pisano, detto il Pisanello, 18 n., 63, 377, 459.
Vittoria (Alessandro), 406, 414.
Vouet, 324.

W

Watteau, 324.

Z

Zampieri (Domenico, detto il Domenichino), 75.
Zillio di Battista, 33.
Zuccari (Federico), 65, 407.
Zurbaran, 276.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

Abbasanta

Acquisto e conservazione del *nuraghe* detto *Losa*, 151.

Agliate

Basilica: Riparazioni eseguite di recente, 227.

Albenga

Monumento sepolcrale romano: Lavori di manutenzione, 151.

Amburgo

Museo: Rappresentazione della *Morte di Orfeo*, 404.

Ancona

Chiesa di S. Pietro: Recenti restauri, 227.

Museo nazionale delle Marche: Recenti acquisti, 151.

Arena

Chiesa di S. Vitale: Lavori per il restauro della cripta, 227.

Arezzo

Collezione Funghini: Bacino di porcellana medicea, 23 n.

Ascona (Canton Ticino)

Chiesa del Collegio: Affreschi di recente scoperti, 147.

Assisi

Ex-convento di S. Francesco: Restauri al muraglione di scarpata, 150.

Basilea

Museo: Fogli raffiguranti antichità romane, da attribuirsi a Lamberto Lombard, 114.

Belgioioso

Castello: Tre bassorilievi del Bambaja, già nel monumento Birago in S. Francesco Grande a Milano, 463.

Bergamo

Galleria dell'Accademia Carrara: Quadro di Andrea Previtali, 64 — Studio di una testa erroneamente attribuito al Murillo — Quadri falsamente attribuiti al Velasquez, 274.

Galleria Morelli: Descrizione dei quadri che vi son contenuti, 148 — Quadretto attribuito a Pietro Brueghel, ispirato dal Bosch, 186 — Ritratto di Lionello d'Este, dipinto dal Pisanello, 460 — Piccolo foglio all'acquarello, di Giorgione, 460 — Ritratto del Basaiti, 462.

Berlino

R. Biblioteca: Codice Pighiano, contenente disegni di antiche sculture, 111 — Taccuino con riproduzioni di antichi monumenti, falsamente detto di fra Bartolomeo, 114.

Collezione Pourtalès: Il *Redentore*, attribuito al Mansueti, 414 n.

Gabinetto delle stampe: Taccuino di Jacques du Cerceau con schizzi dei monumenti di Roma, 109 — Due taccuini del pittore Marten van Heemskerck, 112 — *Codice Berolinense* contenente riproduzioni di antiche sculture, disegnate da Girolamo Ferrari, 115 — Busto di donna in profilo, antica incisione italiana, 391.

R. Museo: Modello in terra cotta di un giovane nudo dormente, di Andrea Verrocchio, 80 — La *Salome*, di Tiziano, 286 — Ritratto di Girolamo Holzschuher, dipinto dal Durero, 323 — Ritratto d'uomo attribuito a Giovanni da Calcar, 378 — Quadro di Piero di Cosimo, 389 — L'*Adorazione dei Magi*, del Bertuzzi, già stata attribuita al Pinturicchio, 409 — Ritratto d'un giovane dipinto da Giorgione, 461.

Museo artistico industriale (Biblioteca): Tre volumi di disegni delle rovine di Roma, di un architetto francese del Cinquecento, 110.

Besançon

Museo civico: Due piccoli disegni rappresentanti amorini, attribuiti a Luigi Abramo Van Loo, 335.

Bologna

Chiesa del Corpus Domini: Ripulitura della Cappella di Santa Caterina, 74.

Chiesa della Madonna di Galliera: Storia documentata della sua costruzione, 32 e seg. — Lavori di pittura eseguiti da Antonio di Bartolomeo Maineri, 33 — Facciata eseguita da Donato di Gaio da Cernobbio, 34 — Terminata da Battista Francesco di Simone, o da Bernardino da Milano, o da Paolo Fiorini, o da Giacomo Ulma, 38 — Altar maggiore e artisti che vi lavorarono, 39 — Altri artisti che lavorarono nell'interno della chiesa, 40 — Documenti che si riferiscono alla sua costruzione, 41.

Chiesa di S. Michele in Bosco: Porta eseguita da Bernardino da Milano insieme con Giacomo da Firenze, 38.

Cagliari

Chiesa di S. Michele: Riparazioni al prospetto e all'atrio, 227.

Cambridge

Trinity College: Taccuino con disegni di monumenti e d'opere d'arte antiche e del Rinascimento, 115.

Casamari

Badia: Riparazioni al tetto della chiesa, 150.

Castelfranco Veneto

Chiesa di S. Maria e S. Liberale: Quadro del Tiepolo, ora trasportato a Venezia, 76.

Castellazzo

Museo: Due statue del Bambaja, già nel monumento Birago in S. Francesco Grande a Milano, 464.

Villa Sormani Busca: Frammento del monumento Birago, 463.

Catania

Duomo: La statua, lo scrigno e la bara di Sant'Agata, 68.

Cento

Pinacoteca municipale: Sedici disegni di paesaggio, del Guercino, 228.

Chantilly

Museo: Serie di miniature di Jean Fouquet, 376.

Chicago

Esposizione: Fotografie di merletti italiani, 75.

Coburgo

Biblioteca: Libro di disegni di sculture antiche, 111.

Corneto Tarquinia

Palazzo Vitelleschi, sede di un futuro museo d'antichità etrusche, 75.

Cortona

Chiesa di S. M. delle Grazie: Riparazioni alla cupola, 227.

Dresda

Gabinetto delle stampe: *Storia di Virgilio incantatore*, antica incisione italiana, 392.

R. Galleria: La *Maddalena penitente*, dello Spagnoletto, 276 — La *Venere*, del Giorgione, 282, 461 — Il *Sacrificio d'Abramo*, tavola di Andrea del Sarto, 313 — Quadro di Piero di Cosimo, 389 — Quadro di Iacopo de' Barbari, 402 — *Madonna*, di L. Lotto — L'*Erodiade*, da attribuirsi a Bartolomeo Veneto, 462.

Fabriano

Chiesa di S. Nicolò: Sepoltura di Allegretto Nuzi, 129.

Faenza

Galleria municipale: Quadri del Bertuzzi, di G. B. Utili e dello Scaletti, 409, 410 n.

Ferrara

Palazzo Schifanoia: Affreschi, 404.

Fiesole

Badia: Sua architettura e problematica attribuzione al Brunelleschi, 142.

Firenze

Accademia di Belle Arti: Vendita di oggetti d'arte eseguita nel 1823, 18 n.

Basilica di S. Maria del Fiore: Costruzione della cupola, 138.

Battistero: Monumento sepolcrale di papa Giovanni XXIII: figure da attribuirsi a Michelozzo e a Pagno di Lapo Portigiani, 241, 246 — Architettura del Battistero, 260.

Cappella Medicea: L'*Aurora*, il *Crepuscolo* e il *Giorno*, di Michelangelo, 13.

Cappella de' Pazzi: Sua architettura e artisti che vi lavorarono, 141.

Certosa: Sessantasei busti di santi, di Giovanni della Robbia, 7 n. — Tondi robbiani rimessi a posto, 75.

Chiesa di Or San Michele: Gruppo sulla facciata scolpito da Andrea Verrocchio, 80.

Chiesa di Passignano: Frammenti del monumento a san Giovanni Gualberto, di Benedetto da Rovezzano, 12 n.

Chiesa di S. Croce: *Madonna* di Antonio Rossellino, 10 — Chiostro attribuito a Filippo Brunelleschi, 143.

Chiesa di S. Lorenzo: Parte avuta da Filippo Brunelleschi nella sua costruzione, 140.

Chiesa di S. Maria degli Angeli: Sua architettura, 142.

Chiesa di S. Maria Novella: Monumento Strozzi con *Madonna* di Benedetto da Maiano, 10 — Affresco di Domenico Ghirlandaio, 64 — Pulpito eseguito su modello in legno di Filippo Brunelleschi, 137.

Chiesa di S. Paolo: Loggia attribuita a Filippo Brunelleschi, 143.

Chiesa di S. Salvi: Frammenti del monumento a San Giovanni Gualberto, di Benedetto da Rovezzano, 12 n.

Chiesa di S. Spirito: Parte avuta da Filippo Brunelleschi nella sua costruzione, 141.

Chiesa di S. Trinità: Grande arco del monumento a San Giovanni Gualberto, di Benedetto da Rovezzano, 12 n.

Convento dell'Annunziata: Grande statua in terra cotta di S. Giovanni Battista, scolpita da Michelozzo, 244.

Convento di S. Marco: L' *Annunciazione,* di fra Giovanni Angelico, 314.

Galleria Buonarroti: *Narciso*, quadretto attribuito a Paolo Uccello, 403.

Galleria Corsini: Copia antica di una tavola di Tiziano, 281.

Galleria Pitti: Il ritratto equestre di Filippo IV dipinto dal Velasquez, 191 — Il ritratto del cardinal Bibbiena, attribuito a Raffaello, 319.

Galleria degli Uffizi: Quadri di recente donati: Un paesaggio e il *Giobbe* di Salvator Rosa — *Leda*, del Tintoretto — *Sant'Andrea*, del Domenichino — *Susanna,* di Guido Reni, 75 — Ritratto del duca Federico d'Urbino, dipinto da Pier della Francesca, 78 — Disegni di Salvestro Peruzzi, 110 — Disegni del Dosio con riproduzioni di antichi monumenti, 114 — Albo di vedute romane, attribuito al pittore olandese Cornelis van Poelemburg, 115 — Disegno di fra Bartolomeo, 143 — Una *Madonna* di Guido Reni, donata di recente, 151 — Autoritratto di Antonio Moro, 186 — La *Venere,* di Tiziano, 282 — Ritratto equestre di Filippo IV, attribuito al Velasquez, 320. — Copia d'un autoritratto di Alberto Durero, 323. — L'*Incontro di Maria con Elisabetta,* di Mariotto Albertinelli, 389 — Tre tavole di Piero di Cosimo con scene della storia di Perseo, 403.

Museo di S. Maria del Fiore: Rilievo in argento di Andrea Verrocchio, 80 — Modello dell' edicola sovrastante alla cupola di S. Maria del Fiore, 139.

Museo Nazionale: *San Frediano*, bassorilievo in marmo del secolo XIII, già nel convento di S. Agata — Sei teste del secolo XIV, 1 — Altorilievo in marmo rappresentante un gregge che pascola, 2 — Statuetta di un amorino, della scuola di Donatello, 3 — Statua della *Giustizia*, di Benedetto da Maiano, già sulla porta dell'Udienza in Palazzo Vecchio, 4 — Due candelabri con putti, di Benedetto da Maiano — *La Vergine col Bambino,* bassorilievo di marmo della scuola del Verrocchio — Tabernacolo per l'eucarestia, forse della scuola del Rossellino — Busto di Giuliano di Pietro de' Medici, scultura del Quattrocento, 6 — Lunetta di Luca della Robbia, già nella chiesa di S. Pier Buonconsiglio — Bassorilievo dello stesso, rappresentante la *Vergine col Bambino* — Rilievo dello stesso, con lo stesso soggetto, 8 — Terracotta rappresentante la *Vergine che adora il Bambino,* da attribuirsi all'officina di Andrea della Robbia — Riproduzione di una *Madonna* di Benedetto da Maiano — Copia di una *Madonna* del Rossellino — Terrecotte invetriate di Andrea o di Giovanni della Robbia — Lunetta con l'effigie di *S. Agostino* e rilievo rappresentante il *Noli me tangere*, della maniera di Sante Buglioni, 10 — Tre bassorilievi della scuola di Andrea della Robbia — Grande ghirlanda di fruttami, forse di Luca della Robbia, 11 — Tre capitelli appartenenti alla tomba di san Giovanni Gualberto, di Benedetto da Rovezzano — Piccolo busto di bambino, scultura del cinquecento restaurata nel secolo decimosettimo — Medaglioni con imitazioni dell'antico — Due ovali rappresentanti *Cosimo de' Medici* e *Giovanni delle Bande Nere*, 12 — Tre terrecotte del Tribolo, copie ridotte di statue di Michelangelo — Due bozzetti per fontana, dello stesso, 13 — *Diana e Atteone*, grande rilievo di Francesco Moschino — Piccolo altorilievo da attribuirsi ad Agostino Busti, 14 — Busto finora conosciuto sotto il nome di Annalena Malatesta e detto del Vecchietta, da identificarsi col ritratto di Contessina de' Bardi eseguito da Donatello, 15 — La *Crocifissione,* grande bassorilievo di Donatello — Amorino, dello stesso — Testa di fanciullo da attribuirsi a Desiderio da Settignano — *Marsia,* bronzo di Antonio del Pollaiolo, 18 — Figura di *Orfeo,* della maniera dello stesso — Sette piccoli bronzi di Baccio Bandinelli — Due piccoli busti dello stesso, rappresentanti Cosimo I ed Eleonora di Toledo, 20 — *San Giovanni Battista,* da attribuirsi a Michelozzo o al Bellano 20, 252 — Bronzi d' arte decorativa — Tre martelli da porta attribuiti a Pietro Tacca, 20 — Due campane, una del 1317, l'altra del 1440 — Riccio di pastorale d'avorio, già nella Metropolitana di Acerenza, 21 — Dittico francese del secolo decimoquarto, con scene del Nuovo Te-

stamento — Varie cere, fra le quali *Le Marie al sepolcro* e la *Liberazione di Vienna dai Turchi* — Raccolta di arredi sacri — Bassorilevo in rame cesellato e dorato, con la rappresentazione di *Agilulfo*, re dei Longobardi, 22 — Oreficerie longobarde — Ampollina con smalti di Limoges — Bacino di porcellana medicea — Medaglia di Pastorino — Varie maioliche — Grande smalto ovale col ritratto di un prelato francese, dipinto da Leonardo Limosino — Piccolo cannone fuso in bronzo da Cosimo Cenni — Fucile spagnuolo a due canne, 23 — Rilievo in marmo della scuola del Verrocchio, rappresentante la morte di Francesca Tornabuoni, 80 — La *Pace* con la *Coronazione della Vergine*, attribuita al Finiguerra, 399.

Ospedale degl'Innocenti: Sua architettura in relazione col Brunelleschi, 142.

Palazzi eretti da Filippo Brunelleschi, 143.

Foligno

Chiesa di S. Salvatore: Riparazioni recentemente praticate, 227.

Forlì

Pinacoteca comunale: Riparazioni a un quadro del Cotignola recentemente ricuperato, 151.

Gand

Chiesa di S. Bavon: Pala dell'*Agnello mistico*, dei fratelli Van Eyck, 184.

Genova

Chiesa di S. Donato: Recenti riparazioni al campanile monumentale, 227.

Galleria Brignole: *Sacra famiglia*, attribuita al Murillo, forse di Valerio Castelli, 274.

Palazzo Durazzo: Ritratto di Filippo IV dipinto dal Rubens, 322.

Raccolta Galliera: *Fuga in Egitto, S. Francesco d'Assisi* e altri dipinti del Murillo, 274 n.

Grottaferrata

Badia: Fortificazione del muro di cinta, 74.

Holkham Hall

Casa del conte di Leicester: Taccuino con disegni di scolari di Raffaello, 109.

Incisione in rame in Italia: Storia delle sue origini, 391.

Isola Bella

Cappella Borromeo: Parti del monumento Birago già esistente in S. Francesco Grande a Milano, 463.

Lecce

Chiesa dei santi Nicolò e Cataldo: Lavori per rimettere in luce la facciata primitiva, 74.

Lilla

Museo Wicar: Libro di schizzi di Aristotile e di Giov. Battista da San Gallo, già stato attribuito a Michelangelo, 109.

Lione

Museo: Ripetizione del *Sacrificio d'Abramo* di Andrea del Sarto, 314.

Lipsia

Collezione Druoulin (venduta): *La coronazione della Vergine*, con sette storie della sua vita, antica incisione italiana, 392.

Londra

Biblioteca Franks: Disegni contenenti riproduzioni di antichi monumenti, 112.

British Museum: *I nove eroi antichi*, copia tedesca di un'incisione in rame italiana, del XV secolo, 103 — *Resurrezione di Cristo*, antica incisione italiana, 391 — *La morte di San Pietro martire*, incisione idem, 392 — Schizzo di Gentile Bellini per un affresco del Palazzo ducale, 401 — Incisione in legno di Luca Cranach su di un quadro di Iacopo de' Barbari, 402 — Schizzo di Michelangelo per la volta della cappella Sistina, 403.

Galleria Bridgewater: Storie dalla vita di Diana, di Tiziano, 287.

Galleria Nazionale: *Bacco e Arianna*, di Tiziano, 284 — *La Madonna delle roccie*, attribuita a Leonardo, 378 — Due quadri di Filippo Lippi, ornati dello stemma mediceo, 394 n. — *Il ratto di Elena*, del Gozzoli, 403 — Il *San Michele* di Piero della Francesca, attribuito a fra Carnevale, 415.

Museo di Kensington: Copia della *Notte*, di Michelangelo, eseguita dal Tribolo, 13 n. — La *Pietà*, di Donatello, 80 — Copia dell'allegoria della *Discordia*, da attribuirsi ad Andrea Verrocchio, 82 — Porticina di bronzo dorato e ornato d'intaglio in un ciborio di marmo, 396 n.

Lovere

Palazzo Tadini: Monumento di Faustino Tadini scolpito dal Canova, 330 — Abbozzo della statua della *Religione* del mausoleo Rezzonico, eseguito dallo stesso, 332 n. — Lettere del Canova riguardanti il monumento Tadini, 369.

Lucca

Chiesa di Sant'Anastasio: Restauri della facciata, 227.

Lugano

Chiesa di Santa Maria degli Angeli: Pitture murali della maniera del Bramantino, scoperte di recente, 147.

Madrid

Accademia di San Fernando: *Santa Elisabetta che guarisce i tignosi,* del Murillo, e due lunettoni dello stesso, 270 — Quadro di Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, 276 — Copia dello *Spasimo di Sicilia,* di Raffaello, eseguita da Juan de Carreño, 317.

Escuriale: Libri di schizzi della fine del Quattrocento, 108 — *I sette peccati mortali,* quadro di Girolamo Bosch, 186 — La *Lavanda dei piedi,* del Tintoretto, 278.

Pinacoteca del Prado: Sua disposizione, 181 — Pitture di Juan de Juanes, 183 — Il *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga,* attribuito a Giovanni Van Eyck — Riproduzioni di dipinti di Ruggiero Van der Weyden e di Memling — L'*Adorazione dei Magi,* di Girolamo Bosch e un altro quadretto da attribuirsi allo stesso, 184 — Pitture di Antonio Moro, del suo scolaro Sanchez Coello, di Juan Pantoja de la Cruz e di Luis de Morales, 186 — Ritratto equestre del principe Baldassarre Carlo, dipinto dal Velasquez — Ritratto equestre dell'Olivares, dipinto dallo stesso — Ritratti pedestri, dello stesso, 191 — Ritratti detti di Esopo e di Menippo, dipinti dallo stesso — Suoi quadri di soggetto mitologico — *Los borrachos,* dello stesso — *Adorazione dei Magi* e *Crocifisso,* dello stesso, 192 — *Incoronazione della Vergine,* dello stesso — *Sant'Antonio* e *San Paolo,* dello stesso — La *Resa di Breda,* dello stesso, 194 — Quadro delle *Meninas,* dello stesso — Quadro *de las hilanderas,* dello stesso — Due piccoli paesaggi, dello stesso, 195 — La *Sacra famiglia del pajarito,* la *Vergine del Rosario,* piccola *Annunciazione,* del Murillo, 270 — *San Giovannino, Los niños de la concha,* la *Concezione di Maria Vergine,* dello stesso, 271 — *Madonna sulle nubi, Sant'Anna con la Vergine,* dello stesso, 272 — Quadri di Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, 276 — Ritratti dipinti da Domenico Teotocopuli — *Cristo morto in grembo al Padre Eterno,* dello stesso, 278 — Quadri del Tintoretto, 278 — Quadri di Paolo Veronese — *Madonna col Bambino, Santa Brigida* e *Sant'Ulfo,* di Tiziano, attribuita a Giorgione, 280 — *Madonna col Bambino e santi,* del Giorgione, ascritta al Pordenone, 282, 461 n. — La *Venere,* di Tiziano, 282 — L'*Offerta alla dea degli amori* e il *Baccanale,* dello stesso — Ritratto di Alfonso d'Este, dello stesso, 284 — Due ritratti di Carlo V e uno di Filippo II, dello stesso, 285 — Ritratto d'Isabella di Portogallo, dello stesso — La *Salome,* dello stesso, e suo autoritratto — L'*Apoteosi di Carlo V* e altri dipinti dello stesso, 286 — *San Gerolamo,* di Lorenzo Lotto, ascritto a Tiziano — Altro quadro del Lotto — La *Consegna delle chiavi,* attribuita a Vincenzo Catena, 287 — *Madonna con santi,* di Giovanni Bellini — Quadretto di Andrea Mantegna, rappresentante il *Transito di Maria Vergine,* 288 — *Sacra famiglia,* del Luini — Ritratto del medico Piermaria, dipinto da Lucia Anguissola, 309 — Ritratto di Filippo II, attribuito a Sofonisba Anguissola, 310 — Ritratto di giovane signora attribuibile alla stessa, 311 — Dipinto sul rame rappresentante la *Vergine col Bambino,* da restituirsi a Giulio Cesare Procaccino — La *Madonna* e la *Maddalena,* del Correggio, 312 — Quattro dipinti del Parmigianino — Creduto ritratto di Lucrezia del Fede, e piccola ripetizione del *Sacrificio d'Abramo,* di Andrea del Sarto, 313 — Ritratto d'incognito, da attribuirsi al Bronzino — Copia del ritratto di Moña Lisa, di Leonardo da Vinci — Tavola d'altare di fra Giovanni Angelico, 314 — La *Madonna del Pesce,* di Raffaello, 316 — Lo *Spasimo di Sicilia,* dello stesso — La *Perla* ed altri quadri attribuiti allo stesso, 317 — La *Sacra Famiglia con l'agnello* e un Ritratto di cardinale, di Raffaello, 318 — Quadretti di Davide Teniers, 319 — Due copie del Rubens da Tiziano, 321 — Quadri originali del Rubens, 322 — Ritratto di Davide Ryckaert, dipinto da A. Van Dyck — Quadro del Ryckaert — Tre dipinti attribuiti al Brauwer — Due tavole di Luca Cranach — Ritratto attribuito allo Holbein — Ritratto d'ignoto e autoritratto di Alberto Durero, 323 — Due tavole attribuite allo stesso — Dieci tele di Claudio di Lorena — Quadri del Poussin, di Giacomo Courtois, del Mignard, del Largillière, del Vouet, del Rigaud, del Vernet, della Vigée Le Brun e del Watteau — Quadri di Luca Giordano, 324.

Plaza de Oriente: Statua equestre di Filippo IV scolpita da Pietro Tacca, 191.

Mairengo (Canton Ticino)

Chiesa: Affreschi scoperti di recente, 147.

Mantova

Palazzo ex-ducale: Lavori compiuti di recente, 150.

Milano

Basilica di Sant'Eustorgio: Recenti restauri alla cappella di San Pietro Martire, 227.

Basilica di San Simpliciano: Trasformazioni da essa subìte, 25 n. — L'*Incoronazione della Vergine,* dipinta dal Bergognone nell'abside, 25 — Suo restauro, 28.

Biblioteca Ambrosiana: Raccolta di disegni, attribuita al Bramantino, 108 — Quattro bassorilievi del Bam-

baja, già nel monumento Birago in San Francesco Grande, 463.

Casa d'Adda: *Deposizione di Nostro Signore*, di Joanes Hispanus, 183.

Chiesa di San Francesco Grande: Monumento Birago, scolpito dal Bambaja, ora disperso: Studio di ricomposizione, 463.

Chiesa di Santa Maria delle Grazie: Sua fondazione, 231 — Trasformazione da essa subìta sotto Lodovico il Moro, 233 — Disposizione della chiesa primitiva, 236 — Questione del suo architetto, 239.

Chiesa di San Maurizio: Consolidamento della parte, superiore della torre annessa, 227.

Collezione Frizzoni: *Madonna col Bambino*, di Giovanni Bellini, 389.

Collezione Vittadini: La *Santa Lucia*, del Nuvoloni, 274.

Galleria arcivescovile: *Sposalizio di Santa Caterina*, di G. C. Procaccino, 312.

Monumento di Vittorio Emanuele, modellato da Ercole Rosa, 384.

Museo archeologico: Restauro di un busto muliebre del Rinascimento, 151 — Frammenti del monumento Birago, già esistente in San Francesco Grande, 463.

Museo Poldi Pezzoli: *San Domenico*, di Piero della Francesca, attribuito a fra Carnevale, 415 — *Madonna col Bambino*, del Mantegna, 462.

Palazzo Brera: Lavori di manutenzione nel cortile, 150.

Palazzo Crivelli: L'*Incoronazione della Vergine*, del Nuvoloni, 194.

Pinacoteca di Brera: L'*Incoronazione della Vergine*, del Bergognone, già nella chiesa di Nerviano, 26 n. 30 — Ritratto del duca Federigo d'Urbino, dipinto da Pier della Francesca, 78 — Riparazioni di vari dipinti, 151 — Ancona di Pier della Francesca, attribuita a fra Carnevale, 415.

Modena

Duomo: Restauro della facciata, 227.

Monaco

Biblioteca di Corte e dello Stato: Incisione italiana rappresentante la *Lotta per i calzoni*, 102.

Gabinetto delle stampe: Taccuino con schizzi dei monumenti di Roma, di J. du Cerceau, 109.

Pinacoteca: Autoritratto di Alberto Durero, 324.

Monreale

Chiostro di Santa Maria Nuova: Restauri, 150.

Montepulciano

Chiesa di Sant'Agostino: Lunetta della porta principale, scolpita da Michelozzo e finora attribuita a Pasquino da Montepulciano, 250 — Se la facciata della chiesa sia da attribuirsi a Michelozzo, 253.

Duomo: Frammenti del monumento sepolcrale di Bartolomeo Aragazzi, scolpito da Michelozzo, 242.

Montesantangelo

Battistero di San Giovanni, detto Tomba di Rotari: Lavori di conservazione, 74.

Montpellier

Museo: Ritratto di Vittorio Amedeo II, ascritto a Giovanni Battista Van Loo, 336.

Monza

Basilica di San Giovanni: Riparazioni alla cappella della regina Teodolinda, 227.

Napoli

Biblioteca: Codice di Pirro Ligorio, contenente riproduzioni d'antichità romane, 111.

Chiesa di Sant'Angelo a Nilo: Monumento Brancacci, scolpito da Donatello e da Michelozzo, 246.

Chiesa dei Gerolomini: Lavori di conservazione, 74.

Museo Nazionale: Ripetizione della tela del Velasquez rappresentante *I bevitori*, esistente nella Pinacoteca del Prado in Madrid, 192 — Copia con varianti dell'*Adamo ed Eva*, di Tiziano nella Galleria del Prado, 286 — La *Zingarella*, del Correggio, 312 — Ritratto di Antonello da Messina, 462.

Necrologie

Fassò Giuseppe, architetto, 152.

Rosa Ercole, scultore, 382.

Nîmes

Museo: Autoritratto di Carlo Andrea Van Loo, 366

Nuovi documenti

La facciata della chiesa della Madonna di Galliera in Bologna, 41.

Documenti intorno ai due Dossi, 48, 130, 219.

Contratti per opere di scultura di Luigi Capponi, milanese, 127.

Contratto per gli affreschi nelle pareti laterali della cappella Sistina, 128.

Testamento del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano, 129.

I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa, 211.

La lampada di Galileo, 215.

Castel Sant' Angelo, via Alessandrina e adiacenze, 290.

Intorno ad una scultura del Canova in Lovere, 369.

Gli angioli di Giovan Bologna nel duomo di Pisa, 372.

I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa, 450.

Orvieto

Duomo: Restauri, 74.

Oxford

Christ Church College: *Madonna con angeli*, di Piero della Francesca, attribuita a fra Carnevale, 415.

Padova

Basilica di Sant'Antonio: Il *Crocifisso* di Donatello, 194.

Chiesa degli Eremitani: Affreschi di Guariento da Arpo, 404.

Museo: Due cassoni dipinti da Giorgione, 412.

Palazzo della Ragione: Affreschi del principio del Quattrocento nel grande salone, 404.

Padula

Certosa di San Lorenzo: Sistemazione delle coverture, 150.

Paitone

Chiesa: *L'apparizione della Madonna al fanciullo sordomuto*, pala d'altare del Moretto, 462.

Palermo

Chiesa di San Domenico: Pala d'altare di Salvatore Loforte, 75.

Chiesa e chiostro di San Giovanni degli Eremiti, 74.

Museo Nazionale: *L'Addolorata*, di Salvatore Loforte, quadro di recente acquistato, 75 — Acquisto di 316 disegni del pittore Giuseppe Patania, 151.

Parigi

Biblioteca Nazionale: Incisione anonima fiorentina rappresentante i busti di Romolo e Remo — Il *Giudizio di Paride*, copia del maestro di Sant'Erasmo da un'incisione italiana, 104 — Codice contenente riproduzioni di monumenti della scultura romana, 112 n.

Casa Destailleur: Tre libri di schizzi di fra Giocondo, 108 — Taccuino di Jacques Androuet du Cerceau — Libro di schizzi attribuito a Gerardo de Jode, 109 — Taccuino dello scultore Pietro Jacques, 112.

Collezione Dreyfus: Busto in marmo di giovinetta, scolpito da Andrea Verrocchio, 77 n. — *Il Giudizio di Paride*, tavola in bronzo da attribuirsi allo stesso, 84.

Collezione Geymüller: Libro di studi di Antonio e di Francesco da San Gallo, 107.

Collezione Rothschild: *Davide e Golia*, antica incisione italiana, 392.

Gabinetto delle stampe: Taccuino di Jacques du Cerceau con schizzi dei monumenti di Roma, 109 — *La fontana d'amore*, antica incisione italiana — *Storie della vita della Vergine*, incisione id., 392.

Museo del Louvre: Disegno con la copia dell'*Assalto di Perugia*, di Raffaello, 67 — La *Cucina degli Angeli*, del Murillo, 271 — L'*Antiope*, di Tiziano, 282 — Il ritratto di Moña Lisa, di Leonardo da Vinci, 314 — Pitture di Carlo Amedeo Van Loo, 356 — Ritratti di Carlo Andrea Van Loo e di sua moglie, 366 — Storia del Museo, 374 — *Zingara* di Franz Hals — Quadri francesi del principio del nostro secolo — Il *Salon carré* — Ritratto d'Elisabetta d'Austria dipinto dal Clouet — Ritratto di Anna di Cleve dipinto dallo Holbein, 375 — Ritratto dell'uomo dal guanto, di Tiziano — Lo *Sposalizio di Santa Caterina*, del Correggio — Il *Concerto campestre*, di Giorgione — Ritratto di un cancelliere di Carlo VII e di Luigi IX, dipinto dal Fouquet — Ritratto del Bossuet dipinto dal Rigaud — La *Vierge au donateur*, del Van Eyck — La *Madonna di Francesco I* e la *Belle Jardinière*, di Raffaello — I *Pellegrini d'Emaus*, di Rembrandt — La *Madonna del cuscino verde*, del Solari — Ritratto di Carlo I d'Inghilterra dipinto da Van Dyck — La *Gioconda*, di Leonardo — Ritratto attribuito al Franciabigio — La *Visitazione*, del Ghirlandaio — Tela di Tiziano — Ritratto dell'infante Margherita dipinto dal Velasquez — *Apollo e Marsia*, quadretto attribuito a Raffaello e da attribuirsi al Perugino, 376 — L'*Antiope*, del Correggio — La *Deposizione*, dello stesso, 377 — Ritratto di Cecilia o di Margherita Gonzaga dipinto dal Pisanello, 377, 460 — Sala *Duchâtel* — Tavola di Giovanni Memling — *La Source*, dell'Ingres, 377 — Affreschi del Luini — *Sala dei sette metri* — Tavola di Filippo Lippi — *Annunciazione*, di Leonardo — Dipinti di Andrea Mantegna — Grande tavola del Boltraffio — La *Madonna delle roccie*, di Leonardo — La *Cena in Emaus*, di Paolo Veronese — Ritratto di Baldassarre Castiglione, dipinto da Raffaello — Presunto ritratto di Lucrezia Crivelli, attribuito a Leonardo — Ritratto d'ignoto, dipinto da Giovanni da Calcar, 378 — La *Carità*, di Andrea del Sarto — La *Nascita della Madonna*, di Murillo — *Deposizione*, di scuola francese della fine del XV secolo — Ritratto dipinto dallo Holbein — La *Dentellière*, di Jan van der Meer — Quadro di Pietro de Hooch — Quadro del Rubens — Due tele di Franz Hals — La *Predicazione di San Paolo*, del Lesueur — Dipinto di Nicolò Poussin — Quadri del Couture, del Troyon, del Delacroix, del David, della Le Brun, del Millet, ecc. — Dipinti di artisti francesi del secolo XVIII — Affreschi del Botticelli e di frate Angelico, 379.

Scuola di belle arti: Ritratto di Carlo Andrea Van Loo, dipinto da Pietro Lesueur, 366.

Parma

Pinacoteca: Restauro di due quadri, 151.

Pavia

Certosa: *L'Incoronazione della Vergine,* affresco del Bergognone, 26 n., 30.

Museo della Certosa: Bassorilievo del Bambaja, già nel monumento Birago in San Francesco Grande a Milano, 463.

Perugia

Edicola sotterranea di San Manno, ora riaperta ai visitatori, 228.

Galleria comunale: Tavolette di Fiorenzo di Lorenzo, già state attribuite al Pisanello, 458.

Sala del Cambio: Statua in terra cotta rappresentante la *Giustizia,* di Benedetto da Maiano, 5 n. — I dipinti della volta eseguiti dal Perugino, 404.

Pietrasanta

Chiesa di San Giovanni: Riparazione della tettoia, 227.

Pinacoteche

Loro conservazione: teoria del dott. Pettenkofer, 71.

Pisa

Camposanto: *Madonna* in marmo, già sulla guglia della chiesa della Spina, della maniera di Andrea Pisano, 326.

Chiesa di San Cassiano: È dichiarata monumento nazionale; suo restauro, 74.

Chiesa di San Martino: Riparazioni della croce bizantina, 150.

Chiesa di San Michele in Borgo: Riparazioni al rivestimento marmoreo della facciata, 150.

Duomo: Riparazioni a vari dipinti che ne adornano la tribuna, 150 — Gl'intarsi nel coro: lavori di Giuliano da Maiano, 155, 173 — Lavori di Domenico di Mariotto, 156 — Lavori di Guido Saravallino, 157, 176 — Lavori di Giuliano di Salvatore e di Michele Spagnuolo, 158 — Lavori di Antonio di Leonardo da Bologna, di Iacopo di Marco da Villa, di Valentino da Pietrasanta e di Giuliano di Papi, 159 — Lavori del Francione, 160, 175 — Lavori di Baccio e di Piero Pontelli, 163, 174 — Lavori di Michele Spagnuolo, 165, 177 — Lavori di Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni, 166 — Lavori di Giambattista Cervelliera, 167 — L'*Adorazione dei Magi,* dello stesso, 177 — Restauri di Agostino Giolli, 178 — Documenti che si riferiscono ai maestri d'intaglio e di tarsia in legno, che lavorarono nel duomo, 211 — La lampada di Galileo, lavoro di Vincenzo Possanti erroneamente attribuito a Vincenzo Possenti, 215 — *Madonna* in avorio, di Giovanni Pisano, nella sagrestia, 325 — Due angioli in bronzo di Giovan Bologna, 372 — Mosaico di Alessio Baldovinetti — Un'*Assunta* incompiuta del Botticelli, 420 — Lavoro perduto di Cosimo di Lorenzo — Avanzi di pitture di Domenico Ghirlandaio, 421 — Lavori di Matteo Civitali, 422 — Lavori dello Stagi, 424 — Altare di San Biagio, di Pandolfo Fancelli, 426 — L'angelo per il cero pasquale, di Stoldo Lorenzi — Cappella dei martiri, eseguita dallo Stagi, con il *Dio Padre* dell'Ammannati, 428 — Putti di Pierino del Vaga, nella cappella dell'Incoronata, 434 — *Madonna col bambino,* di Giov. Antonio Sogliani, generalmente attribuita a Pierino del Vaga — Quadro della cappella di San Giovanni e San Giorgio, pure del Sogliani, 436 — Altri quadri dello stesso, 438 — Pitture di Domenico Beccafumi, 442 — Pitture del Sodoma, 444 — Tavola del Bronzino, più tardi rimossa, 448 — Quadri di Andrea del Sarto, 449 — Documenti relativi ai pittori e scultori del Rinascimento che lavorarono nel duomo, 450.

Pinacoteca comunale: Stendardo dipinto su tavola, del XIV secolo, 151 — Resti di una tavola dipinta dal Sogliani per il duomo, 438.

Pistoia

Duomo: Altare d'argento con sculture di Filippo Brunelleschi, 137.

Palazzo Pretorio: Lavori di riparazione eseguiti di recente, 151.

Quirico d'Orcia

Chiesa di Santa Maria Assunta: Consolidamento della porta, 150.

Ragusa

Palazzo Rettorale: Sua costruzione e ricostruzione; artisti che vi lavorarono; parte che vi ebbe Michelozzo, 204 e seg.

Ravenna

Biblioteca Classense: La *Madonna lattante,* incisione del maestro alle Banderuole, 102.

Pinacoteca dell'Istituto di Belle Arti: *Madonna,* di Giovanni Battista Utili, 410.

Rimini

Chiesa di San Francesco: Bassorilievi dei pianeti, di Agostino di Duccio, 404.

Tempio Malatestiano: Sue sculture, 244.

Rivoli

Castello: Due soffitti dipinti da Giovanni Battista Van Loo, 340 — Quattro quadri di Cesare Van Loo, 357.

Roma

Archivio di Stato: Antiche incisioni italiane in legno, 402.

Basilica di San Clemente: Affreschi da attribuirsi a Masolino, 458.

Basilica di San Giovanni in Laterano: Tomba di papa Martino V, 254.

Basilica di San Pietro: Bronzo di Antonio Pollaiolo, 64 — Artisti che lavorarono a fresco nelle pareti laterali della cappella Sistina, 128 — Parte che vi prese Luca Signorelli, 307.

Battistero Lateranense: Tavola d'altare di Luigi Capponi nella cappella di San Giovanni Evangelista, 91.

Biblioteca Barberini: Libro di schizzi di Giuliano da San Gallo, 107 — Codice di Pirro Ligorio, contenente riproduzioni di antichi monumenti, 111.

Biblioteca Vaticana: Codice di Fulvio Orsini, con disegni di antichi monumenti romani copiati da Pirro Ligorio — Copia dell'opera manoscritta di Pirro Ligorio, 111.

Casa del principe Massimi: Codice contenente riproduzioni di antichi monumenti, 112 n.

Castel Sant'Angelo: Aggiunte e restauri fatti dal 1377 al 1503 (documenti relativi), 290.

Chiesa d'Aracoeli: Sepolcro di Giov. Battista de' Cavalieri, 98 — Monumento a Pietro da Vicenza, di Andrea Sansovino, 101.

Chiesa della Minerva: Monumenti di Benedetto Maffei e di Andrea Bregno, 98.

Chiesa di Monserrato: Ciborio scolpito da Luigi Capponi — Monumento del vescovo de Paradinas, della maniera dello stesso, 100.

Chiesa de' SS. Apostoli: Frammento del monumento del protonotario Lorenzo Colonna, da ascriversi a Luigi Capponi, 98.

Chiesa di San Clemente: Monumento del vescovo Giov. Francesco Brusati, scolpito da Luigi Capponi, 85.

Chiesa di San Gregorio al Monte Celio: Paliotto di altare scolpito da Luigi Capponi, 91 — Monumento dei fratelli Bonsi, dello stesso, 94.

Chiesa di Santa Maria della Pace: Restauro della cappella frescata da Baldassarre Peruzzi, 381.

Chiesa di Santa Maria del Popolo: Ornati della maniera di Luigi Capponi nel monumento Pallavicini, 100.

Chiesa de' SS. Quattro Coronati: Ciborio per l'olio santo scolpito da Luigi Capponi, 100.

Chiostro di Sant'Agostino (ora Ministero della marina): Monumento del cardinale Ammannati e di sua madre, di Luigi Capponi, 100.

Esposizione *In arte libertas*, 76.

Esposizione di pittura e scultura al palazzo delle Belle Arti, 152.

Galleria Barberini: Tavola di Melozzo da Forlì, 78.

Galleria Capitolina: Autoritratto di Diego Velasquez, 187 n.

Galleria Doria Panfili: Ritratti del Beazzano e del Navagero, dipinti da Raffaello, 317.

Galleria Nazionale d'arte moderna: Nuove opere entrate: *La cima del monte Rosa*, di Pietro Sassi — *Primavera*, di Serafino d'Avendano — *Alla fontana*, di Antonio Fontanesi — Disegni di Luigi Sabatelli — *Ecce homo*, del Cisari — Studi e bozzetti del Barabino — Tre quadri di Alfredo Ricci — Paesaggio di F. Petiti, 75 — Busto marmoreo di Gioacchino Rossini, scolpito da Salvino Salvini, 151.

Museo Cristiano del Vaticano: Avorio bizantino della fine dell'XI secolo, 304.

Ospedale della Consolazione: Rilievo in marmo di Luigi Capponi, rappresentante il *Crocefisso con la Madonna e San Giovanni*, 90 — Ciborio scolpito dallo stesso, 98 — Porta d'ingresso, dello stesso, 98.

Palazzo Barberini (appartamenti privati): Due tavole di fra Carnevale da Urbino, 416.

Pincio: Gruppo dei fratelli Cairoli scolpito da Ercole Rosa, 383.

Rovigo

Galleria: Il *Redentore*, attribuito a Giorgione, 413.

Sacile

Chiesa di San Tommaso: Conservazione di un quadro di Francesco da Milano, 150.

San Gimignano

Palazzo comunale: Riparazioni di pitture, 151.

Santa Maria Maggiore (Valle Vigezzo)

Chiesa di Santa Maria: Sua costruzione, ricostruzione e vicende, 197 — Frammenti d'architettura medievale, 199, 307.

Savona

Chiesa di Santa Maria di Castello: Conservazione di un polittico, 150.

Schleissheim

Galleria: Ritratto del duca Olivares dipinto dal Velasquez, 191.

Senigallia

Chiesa di Santa Maria delle Grazie: Riparazioni alla tavola del Perugino, 74 — Quadro votivo di Piero della Francesca, attribuito a fra Carnevale, 415.

Siena

Battistero: La *Cena di Erode*, di Donatello, 242.

Biblioteca comunale: Taccuino di Francesco di Giorgio Martini contenente dettagli di edifizi antichi di Roma — Libro di schizzi di Giuliano da San Gallo, 107 — Taccuino di Baldassarre Peruzzi, 109.

Palazzo pubblico: Rappresentazioni di pianeti dipinte da Taddeo di Bartolo, 404.

Sigmaringen

Galleria: Sua costruzione e disposizione, 385 — Trittico di un seguace di Giotto — Opere della scuola di Siena — Rappresentazioni della vita di Santa Caterina attribuite a Giovanni di Paolo — *Madonna,* della maniera di Stefano da Zevio — Quadretto detto di scuola fiorentina del secolo xv — *Incoronazione di Maria,* di Paolo Veneziano, 388 — Quadro attribuito a fra Giovanni Angelico — *Madonna,* da attribuirsi a Piero di Cosimo — Copia dell'*Incontro di Maria con Elisabetta,* di Mariotto Albertinelli — *Maddalena penitente,* del Guercino — *Santa conversazione,* di Jacopo da Valenza — *Madonna con santi,* di Andrea Previtali — *Madonna col bambino,* di Giovanni Bellini, 389 — *Madonna col bambino e santi,* del Garofalo — *San Gerolamo,* di Marco Palmezzano — *Incoronazione di Maria,* di Tiberio d'Assisi — *Madonna col bambino e Santa Elisabetta,* del Correggio, 390.

Siracusa

Museo archeologico: Oggetti rinvenuti negli ultimi scavi, 75.

Stuggarda

R. Gabinetto delle Stampe: Disegni contenuti nel libro di schizzi d'un pittore olandese del Cinquecento, che fa parte del « Grande volume miscellaneo » — Rilievi di paesaggi, città, monumenti di città italiane, 115.

Museo: Quadro di Paolo Veneziano, 389.

Stupinigi

Villa Reale: Soffitto con la rappresentazione del *Riposo di Diana,* dpinto da Carlo Andrea Van Loo, 348.

Toledo

Cattedrale: Pitture murali eseguite nello stile del Pinturicchio da Giovanni di Borgogna, 182.

Chiesa di San Tomè: Quadro di Domenico Teotocopuli, detto il Greco, 278.

Tolone

Cappella dell'Ospedale della marina: Il *San Domenico,* di Luigi Abramo Van Loo, 335.

Chiesa dei Penitenti grigi: *San Francesco,* dipinto attribuito a Luigi Abramo Van Loo, 335.

Torino

R. Biblioteca: Le *Contraffazioni,* di Battista Franco, 110 — Codice di Pirro Ligorio, contenente riproduzioni di antichità romane, 111.

Libreria Saluzziana: *Trattato di architettura* di Francesco di Giorgio Martini, e taccuino dello stesso con piante e alzati di vari monumenti, 107.

Ospedale militare: La *Moltiplicazione dei vini* e l'*Ultima cena,* di Carlo Andrea Van Loo, 350.

Palazzo reale: Due quadri di Giovanni Battista Van Loo, nella parrocchia di Corte, 339 — Quadri con episodii della *Gerusalemme,* dipinti da Carlo Andrea Van Loo, 348 — Ritratto di Adelaide di Savoia, dipinto da Pietro Gobert, 355.

R. Pinacoteca: Cinque quadri di Cesare Van Loo, 357 — Opere dei Van Loo, 362 — Ritratti di Carlo Andrea Van Loo e di sua moglie, dipinti da Carlo Antonio Coypel, 365.

Trieste

Collezione Franellich: Due quadri attribuiti al Carpaccio (venduti a Basilea), 404.

Urbino

Palazzo Ducale: Ritratto del duca Federigo d'Urbino, dipinto da Giusto di Ghent, 78.

Valenza

Cattedrale: Dodici quadri di maniera leonardesca, 183.

Galleria: *Madonna,* di Bernardino Pinturicchio, 182.

Varese

Villa Taccioli-Litta-Modignani: Statua della *Vergine col bambino,* del Bambaja, già nel monumento Birago in S. Francesco Grande a Milano, 463, 464.

Venezia

Accademia di belle arti: La *Deposizione,* di Rocco Marconi, 288.

Basilica di San Marco: Chiusura del « pozzo » nell'atrio, 150.

Biblioteca Marciana: Libro di disegni di architettura, 108.

Campo Sant'Andrea: Scoperta di un pavimento composto di sigilli sepolcrali veneziani, 151.

Casa Giovanelli: Grande quadro del Tintoretto, 278 — La *Famiglia di Giorgione,* 410, 414.

Chiesa del Carmine: Rilievo in bronzo rappresentante la *Deposizione,* da attribuirsi ad Andrea Verrocchio, 77.

Collezione Marius de Maria: Il *Redentore,* di Giorgione, 413.

Galleria Manfrin: Variante della *Deposizione* di Tiziano, esistente nel Museo del Louvre, 377.

Palazzo ducale: Lavori di riparazione e scavi ultimamente praticati, 151, 227.

Piazza San Marco: Scavi eseguiti per la sua ripavimentazione, 145.

Pinacoteca del Seminario: Collezione Manfredini: Dittico di Filippino Lippi — *Penelope,* del Beccafumi — *Sacra Famiglia,* del Boltraffio, attribuita a Leonardo da Vinci — *Madonna col bambino,* di fra Bartolomeo di San Marco — *Deposizione dalla Croce,* del Bacchiacca — Ritratto di fanciulletta, dipinto da Alessandro Allori, 410 — *Apollo e Dafne,* di Giorgione, 412 — *Madonna,* scolpita da Pietro Lombardi — Busto di Pietro Zeno, scolpito da Alessandro Vittoria, 414.

Venzone

Palazzo del comune: Lavori di restauro, 75.

Verona

Chiesa di Santa Anastasia: Tavola d'altare, dipinta nel 1518 da Nicolò Giolfino, 146 — *San Giorgio che libera una donzella,* del Pisanello, 458.

Chiesa di San Fermo: L'*Annunciazione,* del Pisanello, 458.

Chiesa di Santa Maria della Scala: Quadro dipinto nel 1486 da Nicolò Giolfino, 146.

Chiesa di Santa Maria in Organo: Conservazione di affreschi, 151.

Galleria comunale: Due quadri della maniera del Pisanello, 458.

Porta dei Borsari, 73.

Versailles

Museo: La famiglia di Carlo Van Loo, dipinta da Luigi Michele Van Loo, 365.

Vicenza

Quadreria Loschi: Il *Redentore,* attribuito a Giorgione, 412.

Vienna

I. R. Archivio di Stato: Documenti con notizie che riguardano artisti italiani, 406.

Collezione Albertina: Disegni di scuola romana — Disegni di uno scolaro del Pisanello, erroneamente attribuiti ad altri artisti, 63 — Due disegni falsamente detti di Cimabue, e uno detto erroneamente di Giotto — Disegno tedesco attribuito a Oderisi da Gubbio — Altro simile ascritto al Peruzzi — Disegno fiammingo attribuito a Taddeo Gaddi — Studio di Andrea Previtali ascritto all'Orcagna — Disegno detto di Francesco Traini, da attribuirsi a Francesco Quaini — Disegno fiammingo ascritto a Lippo Dalmasio — Disegno attribuito a Iacopo della Quercia — Studio detto di Masolino — Disegno originale di frate Angelico — Altro di Paolo Uccello — Studio originale di Andreino del Castagno — Due disegni attribuiti a Piero della Francesca, uno di mano dello Spagna — Due attribuiti a Masaccio, uno dei quali del Francia — Un disegno rappresentante *Maria col bambino,* falsamente ascritto allo Spinelli — Due disegni autentici di Giuliano da San Gallo — Disegni attribuiti al Perugino — Disegni del Pinturicchio — Schizzo originale di Domenico Ghirlandaio — Cinque disegni attribuiti a Lorenzo di Credi, due de' quali autentici — Disegni attribuiti al Pinturicchio, 64 — Tre disegni autentici di fra Bartolomeo — Altri erroneamente attribuiti allo stesso e a Timoteo Viti — Disegni attribuiti a Baldassarre Peruzzi — Trentadue disegni falsamente attribuiti ad Andrea del Sarto — Due disegni dello stesso attribuiti a Raffaello — Un disegno di Cesare da Sesto — Disegni tedeschi attribuiti al Beccafumi e al Bandinelli — Disegni di Giulio Romano — Altri attribuitigli, da restituirsi a Iacopo Strada — Disegni di Federico Zuccaro, del Cavalier d'Arpino, di Andrea Sacchi, di Stefanino della Bella, di Giovanni da San Giovanni del Bartolozzi e di altri — *Santa conversazione,* copia di un quadro di Pierin del Vaga, ora perduto — Disegni di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello, originali o attribuiti, 65-67 — Copia di un disegno di Gentile Bellini eseguita da Rembrandt, 401.

Gabinetto numismatico: Le medaglie eseguite da Leone Leoni per la famiglia imperiale, 405.

Galleria Imperiale: La Violante, del Palma, 280 — Tavola di Tiziano, 281.

Windsor

Biblioteca della regina: Disegni contenenti riproduzioni di antichi monumenti, 112.

IL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

NEL TRIENNIO 1889-1891

Le collezioni del Museo nazionale hanno avuto in questi ultimi tre anni notevoli aumenti: di alcuni si è già fatto cenno in questo periodico, di molti altri forse non s'è parlato, perchè per buona parte si tratta di cose già note, trasportate al Bargello da altri luoghi di Firenze. Però l'aver riunito questi oggetti d'arte agli altri che già esistevano nello storico palazzo, la esposizione loro più decorosa, l'opportunità di osservarli con agio, hanno fatto sì che su molti di essi i giudizi degli studiosi si sono andati modificando: ed io credo che una breve rassegna dei nuovi acquisti del Museo, non riuscirà sgradita ai lettori dell'*Archivio*.

La serie delle sculture è quella che più si è arricchita in confronto delle altre: il maggior numero è pervenuto dai magazzini della R. Galleria, dove molti anni fa, con poco savio consiglio, si accatastavano quadri e marmi, in parte tolti ai conventi soppressi, in parte frutto di successivi scarti fatti tra le opere esposte. Di molti non si può accertare la provenienza, causa le indicazioni sommarie degli inventari compilati senza cura e spesso privi perfino delle dimensioni.

Fra gli oggetti più antichi v'è un bassorilievo di marmo del secolo decimoterzo, rappresentante *San Frediano* in abiti episcopali: fu tolto dal già convento di Sant'Agata, oggi Ospedale militare, ed è interessante per il costume di cui si distinguono i più minuti particolari, persino nei guanti dove è ricamato l'*Agnus Dei*.

Più recenti sono sei teste di differente lavoro, che si possono riferire al secolo decimoquarto e qualcuna forse al principio del seguente: hanno appartenuto a grandi statue maggiori del vero, e non è improbabile che possano spettare a quelle, oggi in gran parte perdute, che adornavano un tempo la facciata del Duomo appena incominciata. È noto che quattro di esse, rappresentanti i dottori della Chiesa, furono decapitate e cangiate in poeti, e si trovano al principio dello stradone di Poggio Imperiale: altre hanno subìta la stessa sorte e occupano alcune delle nicchie nel cortile del Palazzo dei Medici. È difficile dar loro un'attribuzione, sia per rapporto al soggetto, sia per l'autore: le statue che decoravano la facciata barbaramente distrutta nel 1587 erano molte e lavorate da diversi artefici, e le

nostre teste mutilate e logore non presentano caratteri sufficienti per assegnarle a qualcuno fra i tanti che ci sono rammentati dai documenti.[1]

Un altorilievo di marmo, anch'esso assai danneggiato, rappresenta *un gregge che pascola;* vi sono due bovi, quattro pecore e tre capre, una delle quali nell'atto, reso con molta na-

Fig. 1ª - CANDELABRO CON PUTTI, di Benedetto da Maiano.

turalezza, di grattarsi la testa con una zampa: tutti gli animali sono modellati abbastanza bene, largamente, senza soverchia cura dei particolari. Questa scultura che passò in Galleria dall'Opera del Duomo nel 1823 e che fu sempre conservata nei magazzini, parmi possa essere un avanzo della lunetta che sovrastava alla porta minore sinistra della chiesa; nella quale, secondo il Rondinelli, cronista del cinquecento, « era scolpita la Natività di Nostro Signore con molte figure di pastori e di animali ».

[1] Ad alcune furono rifatti i nasi in gesso nel R. Opificio delle Pietre Dure, ove si eseguiscono ristauri con molta coscienza ed abilità.

Aumenti di maggiore importanza si sono avuti nella serie delle sculture del rinascimento, fra le quali va menzionata per prima una graziosa statuetta di *amorino,* in atteggiamento, dirò così, idraulico, che dovette ornare una fontana e che è ancora qua e là rivestito di incrostazioni calcaree.[1] È una piacevole creazione riferibile alla Scuola di Donatello, che forse ne ha dato l'idea e ne ha composto il bozzetto: posa su una basetta romboidale a sghembo, e questo farebbe supporre che esso fosse posto come decorazione laterale ad una grande fontana, ove erano altri putti consimili. Le ricerche fatte per tro-

Fig. 2ª - CANDELABRO CON PUTTI, di Benedetto da Maiano.

varne memoria non hanno approdato a nulla: però nel magazzino del R. Opificio delle Pietre Dure ho veduto un grande piedestallo a tronco di piramide quadra, della stessa epoca e di stile donatellesco, con piccoli stemmi medicei e colle stesse incrostazioni calcaree, molto deteriorato: esso potrebbe benissimo aver servito a sostenere una statua centrale, a cui facessero corona dei putti simili al nostro.[2]

Dalla sala delle iscrizioni agli Uffizi è stata tolta una base ovale con un fregio in bassorilievo di delicata fattura, posta là come cosa di arte classica e che il prof. Enrico Ri-

[1] Nella classificazione degli oggetti di magazzino fatta alcuni anni sono, l'amorino fu compreso fra le sculture romane e stette esposto per qualche tempo come cosa di decorazione nella Galleria degli Arazzi.

[2] Ambedue erano tempo fa nei magazzini delle Regie Fabbriche ed è quasi impossibile conoscerne la provenienza originale.

dolfi aveva già riconosciuto da tempo come lavoro del nostro rinascimento: trasportata al Museo, si vide che essa era la base di una *Giustizia,* conservata già da qualche anno qui e disgraziatamente in assai cattivo stato. Questa Giustizia è appunto quella che Benedetto da Maiano scolpì per la porta detta dell'Udienza in Palazzo Vecchio, rammentata così dal Vasari: « E perchè la detta porta di marmo fu da Benedetto fatta doppia, sopra l'arco della porta di dentro fece una Giustizia di marmo a sedere con la palla del mondo in una mano e nell'altra una spada.... la quale tutta opera fu condotta con maravigliosa diligenza ed

Fig. 3ª - LA VERGINE COL BAMBINO, Scuola del Verrocchio.

artifizio ».[1] La dignitosa figura ha i capelli ondulati, rialzati sulla fronte e riuniti in treccie, che le scendono dietro la nuca: porta una veste a piccole pieghe stretta alla vita, ed ha sulle spalle e ai gomiti dei rapporti d'armatura di foggia romana: dalla spalla sinistra le scende il manto a larghe pieghe sulle ginocchia, che sono assai divaricate, mentre in basso i piedi si toccano.[2] Tolta dal suo luogo fin dal tempo di Cosimo I, che di giustizia doveva essere poco tenero, se ne perdettero ben presto le traccie: forse servì prima ad ornamento di qualche giardino, poi in questo secolo passò nei magazzini e trascinata come cosa di

[1] Vasari, *Le Vite,* ed. Sansoni, III, 342.

[2] Una disposizione simile si osserva nella Madonna del monumento a Santa Fina in San Gemignano.

nessun conto dall'uno all'altro, vi perdette il naso, gli attributi e buona parte delle braccia e ne uscì malconcia in tutto il resto.[1]

Furono più fortunate le altre sculture levate al pari di essa dalla porta dell'Udienza, quantunque una, il *San Giovannino,* sia stato battezzato un pezzo come lavoro di Donatello

Fig. 4ª - TABERNACOLO PER L'EUCARISTIA.

e i due gruppi di putti non siano stati riconosciuti che ora. Il Vasari dice che a Benedetto « fu dato dai Signori a fare l'ornamento della porta della lor Udienza, dove fece alcuni fanciulli che con le braccia reggono certi festoni molto belli: ma sopratutto fu bellissima la figura che è nel mezzo d'un San Giovanni giovanetto di due braccia, la quale è tenuta

[1] La nostra statua ha molta analogia con l'altra dello stesso soggetto in terracotta che si trova nella sala del Cambio a Perugia e di cui parlò già in questo periodico il sig. Schmarsow, rivendicandola a Benedetto da Maiano: v'è lo stesso atteggiamento, gli stessi particolari del costume; solo il volto di quella ha minore impronta di nobiltà.

cosa singolare ».[1] Questa statua, destinata prima ad ornamento di una villa medicea, passò poi lunghi anni nella Guardaroba, e, concessa alla Galleria nel 1781, veniva creduta di Donatello, rimanendo con questa attribuzione parecchio tempo. I due gruppi di putti (fig. 1 e 2) servirono invece di sopramobile nei palazzi granducali e recentemente anche nella Galleria degli Uffizi: li dissero di varî autori e l'ultima *Guida del Museo nazionale* li assegnava a Jacopo della Quercia! E tuttavia quei bambini grassotti e vivaci sono evidentemente lavoro di Benedetto, e per convincerne il lettore basterà un'occhiata alle riproduzioni che ne offriamo, meglio di qualunque dimostrazione a parole.

Un bassorilievo di marmo, *la Vergine col Bambino* (fig. 3), ci pervenne dalla villa di

Fig. 5ª - LUNETTA DI SAN PIER BUONCONSIGLIO, di Luca della Robbia.

Poggio Imperiale: è cosa già nota, riferibile ad un valente scolaro del Verrocchio; e non ne sono rari gli stucchi.[2]

Va anche fatta menzione di un *tabernacolo per l' eucaristia* (fig. 4), già nel convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, prima monastero cisterciense: è un buon saggio di arte decorativa uscito forse dalla bottega del Rossellino, ma ha il difetto di avere sproporzionate le dimensioni.

L'ultima scultura del quattrocento, entrata a far parte delle nostre collezioni, è un busto maggiore del vero di Giuliano di Pietro de' Medici, il fratello di Lorenzo il Magnifico, trucidato nella congiura de' Pazzi. Era stato concesso come cosa di decorazione, quando Firenze era capitale, al Ministero dell'Interno che risiedeva nel Palazzo de' Medici, e successivamente lasciato insieme a molti quadri ed arazzi alla Prefettura e all'Amministrazione provinciale che oggi vi hanno sede: ma siccome le RR. Gallerie ne avevano conservata la

[1] Vasari, III, 335.

[2] Una replica di esso, pure in marmo, era in via della Spada, ma già da tempo fu tolta e sostituita con una copia di ferro fuso..

proprietà, si credette opportuno di ritirarlo. Non è lavoro di grande artista e nemmeno è di fine esecuzione: gli nuoce però assai l'aver perduto il naso che gli è stato rifatto malamente e di forma affatto diversa da quello che si vede in altri busti e medaglie di Giuliano.[1] Forse fu scolpito dopo la morte di lui per essere collocato sopra una porta, come lo erano parecchi altri descritti nell'inventario del Palazzo de' Medici: e probabilmente appunto per questo è di fattura grossolana e di dimensioni maggiori del vero.[2]

Dirò ora delle terrecotte invetriate, serie notevolmente cresciuta sopratutto per il tra-

Fig. 6ª - LA VERGINE COL BAMBINO, di Luca della Robbia.

sporto al Museo di quasi tutte quelle che stavano nel cortile dell'Accademia di Belle Arti.[3] Ciò ha dato opportunità ad un riordinamento per cui sono stati collocati in posizione più vantaggiosa alcuni rilievi che prima non si potevano veder bene.

Il più importante acquisto è stata la lunetta che stava già sulla porta della chiesa

[1] Il naso verrà quanto prima restaurato in gesso col sussidio di calchi presi da altri ritratti.

[2] Nel secolo scorso e anche in questo si è sempre creduto che rappresentasse Lorenzo il Magnifico: tantochè, malgrado fosse un busto tagliato orizzontalmente, gli fu applicato un peduccio col nome *Laurentius Medices,* che fu tolto poco tempo fa.

[3] I sessantasei busti di Santi, lavoro di Giovanni della Robbia, furono saviamente rimessi a posto nel grande chiostro della Certosa, da cui erano stati tolti all'epoca della soppressione napoleonica.

distrutta di San Pier Buonconsiglio, in Mercato Vecchio (fig. 5): è un'opera certa di Luca, rammentata dal Vasari e sulla quale è superfluo ragionare a lungo. [1]

Un piccolo bassorilievo, già all'Accademia, è pure, per quanto un po' sconservato, uno dei più gradevoli lavori di Luca: la Vergine, in mezza figura, tiene stretto a sè il bambino, verso cui inclina amorosamente la testa. [2] È modellato con grande finezza, sopratutto nelle estremità, e può considerarsi come una di quelle composizioni di genere, spoglie di ogni concetto di devozione e riproducenti solo la natura, di cui Luca ci ha lasciato parecchi esempi.

Ma la migliore delle opere dell'artista che noi abbiamo, e che era già da tempo nel

Fig. 7ª - LA VERGINE COL BAMBINO, di Benedetto da Maiano.

Museo, è un rilievo con lo stesso soggetto e con figure grandi quasi al vero (fig. 6): Maria sorregge sulle braccia il putto nudo che ha fra le mani una mela e rivolge indietro la testa lievemente sorridendo. [3] Il volto nobile e sereno della madre e le carni morbide e

[1] Bisogna però rettificare un'asserzione del dott. Bode, che in questo stesso periodico giudicava questo rilievo e quello di via dell'Agnolo anteriori al 1431. Egli si fondava su un preteso stemma di papa Martino V con le sue iniziali, che si vede su quest'ultima lunetta: ma esso non è altro che l'insegna della chiesa di San Pier Maggiore, a cui apparteneva la casa, già cappella, che serviva di scuola dei chierici. A Firenze era usanza, invalsa sopratutto nel secolo xvi e nel susseguente, che le chiese, i conventi, le confraternite, gli ospedali ponessero le loro armi sui fabbricati di loro proprietà: e ancor oggi non c'è via di Firenze in cui non si veda o il monogramma della Misericordia o quello d'Orsanmichele, o il cherubino del Capitolo del Duomo, o la graticola di San Lorenzo, o la gruccia di Santa Maria Nuova e tanti altri segni ed emblemi, fra cui anche le chiavi decussate con le lettere S-P-M, *Sanctus Petrus Maior* e non *Papa Martinus*.

[2] Cavallucci e Molinier, *Les Della Robbia*, n. 89. Alla Accademia pervenne dal Monastero di Santa Lucia.

[3] Non è compreso nel catalogo dei sigg. Cavallucci e Molinier forse perchè sino a un anno fa era quasi invisibile, collocato com'era fra due finestre. Il dottor Bode ne diede un cenno nel suo articolo già citato sui *Precursori di Luca*, senza però annettervi importanza. Lo credo uno dei pochi oggetti scampati alla disper-

Fig. 8ª - LA VERGINE COL BAMBINO, di A. Rossellino.

paffute del bambino, in cui si affondano le mani di lei, tutto è lavorato con cura amorosa: gli occhi, con la pupilla nera e l'iride di colore azzurro chiaro, brillano come se fossero vivi.

Un'altra terracotta di Luca, proveniente anch'essa dall'Accademia, rappresenta *la Vergine che adora il Bambino:* in alto una gloria di tre angeli che cantano, molto simili a quelli scolpiti dal maestro nella cantoria del Duomo.[1] Sebbene l'esecuzione ne sia molto fine e la vetrina ben riuscita, non è improbabile che questa sia una replica, eseguita posteriormente nell'officina di Andrea: è però da notarsi che non se ne conoscono altri esemplari.

Sotto un altro rapporto sono interessanti due rilievi della stessa collezione: il primo (fig. 7) non è altro che una riproduzione imbruttita della nota Madonna di Benedetto da Maiano che è sul monumento Strozzi in Santa Maria Novella;[2] l'altro (fig. 8) è una copia ridotta di quella di Antonio Rossellino in Santa Croce.[3] Si tratta, come ognun vede, di lavori di bottega che però non credo eseguiti nell'ultimo periodo dell'officina robbiana: accanto ai grandi lavori di commissione i Robbia, fin dal tempo d'Andrea, eseguivano dei piccoli bassorilievi, dei tabernacoli, degli stemmi e altri oggetti minuti, che con le forme ripetevano all'infinito. È difficile tuttavia trovarne due esemplari identici; vi è sempre qualche piccola variante negli accessori e i tabernacoli poi differiscono spesso anche solo per una diversa combinazione degli elementi architettonici.

Tutte le restanti terrecotte invetriate dell'Accademia debbono attribuirsi all'ultimo periodo di Andrea o a Giovanni. Non è del resto da credersi che siano di mediocre importanza: molte anzi sono di fine esecuzione e rappresentano onorevolmente questa forma d'arte tutta toscana, di cui oggi il Museo Nazionale può vantare la più grande e più scelta collezione che esista. Citerò fra queste due prove varianti di una Madonnina, di cui un bell'esemplare è al Museo di Berlino,[4] una piccola *Annunciazione*[5] e due bassorilievi che furono certo parte di un gradino, la *Flagellazione* e l'*Ascensione.*[6]

Non credo che una grande lunetta (fig. 9), in cui è effigiato Sant'Agostino, su fondo giallo,[7] debba ascriversi alla bottega dei Robbia: ha molta analogia con un grande rilievo rappresentante il *Noli me tangere,* già da parecchio tempo nel Museo e tolto dal convento di Santa Croce.[8] Oltre il fondo giallo che è comune ad ambidue, vi sono alcuni particolari, come le pieghe rigide e convenzionali, il modo con cui è trattata la barba a ricci piccoli e fitti, e un non so che di impacciato nei movimenti che mi fanno credere siano usciti dalla stessa bottega. Per l'epoca mi sembra che debbano riportarsi verso la metà del cinquecento: e se si considera che il Sant'Agostino proviene dall'Annunziata, e che in questo convento, come affermano gli annotatori del Vasari,[9] operò diverse cose Santi Buglioni, l'ultimo

sione delle collezioni medicee, sebbene non figuri nell'inventario di Lorenzo pubblicato dal Müntz: era però nella guardaroba granducale fino dal secolo decimosesto.

[1] Cavallucci e Molinier, n. 87. Dal Monastero di Santa Caterina.

[2] Cavallucci e Molinier, n. 88. Dal Monastero di Santa Felicita.

[3] Cavallucci e Molinier, n. 95. Dal Monastero di Santa Lucia. - I suddetti signori ne hanno pubblicato una riproduzione e la dicono di Andrea.

[4] Bode, *Bildwerke der christlichen epoche,* n. 124. - Cavallucci e Molinier, n. 92 e 93. Dai Monasteri di Santa Caterina e di Santa Lucia.

[5] Cavallucci e Molinier, n. 121. Dal Monastero di Santa Maria del Fiore di Lapo, presso Fiesole.

[6] Cavallucci e Molinier, n. 99 e 100. Dal Monastero di Santa Lucia. Il secondo bassorilievo rappresenta veramente l'*Ascensione di Gesù* e non la *Vergine assunta,* come la descrivono i suddetti signori.

[7] Cavallucci e Molinier, n. 103.

[8] Cavallucci e Molinier, n. 81.

[9] Vasari, III, 376. - Sarebbe interessante confrontarli con due tavole d'altare che si dicono del Buglioni e che sono nella chiesa di Gavinana presso San Marcello Pistoiese: la prima rappresenta un grande ciborio esagono in bassorilievo circondato da angeli volanti, sui tre lati del quale vi è Cristo fra San Pietro e San Paolo: ai lati del ciborio parte ritti e parte inginocchiati stanno San Giovanni Battista, San Giorgio, Sant'Antonio, San Giacomo (?), un santo frate e San Nicolò. Nella seconda v'è il Crocifisso circondato pure da angeli e in basso a sinistra un santo a cavallo, un

che lavorasse in terra invetriata secondo il metodo dei Robbia, si può ragionevolmente supporre che egli vi abbia posto mano o che almeno essi siano prodotti dalla sua fabbrica.

Tre altri bassorilievi ci vennero dall'Ospedale militare e sono un buon esemplare del tondo con *la Vergine che adora il Bambino* sorretto da un angelo, spettante alla bottega di Andrea, che si conserva nel Museo di Berlino:[1] e due piccoli ovali del periodo della decadenza con San Pietro e Sant'Agostino.

E finalmente una grande ghirlanda di fruttami ci fu lasciata per testamento da una egregia signora, la signora Anna Corsi vedova Insom: è bellissima e ottimamente conser-

Fig. 9ª - SANT'AGOSTINO.

vata, e siccome per le sue straordinarie dimensioni (m. 2.20 di diametro) non era possibile trovare una *robbia* da porvi al centro, vi fu adattato uno stemma in pietra della famiglia Rucellai, del quattrocento, che armonizza abbastanza bene con la cornice invetriata; tanto più che questa per la semplicità dei particolari architettonici e per la disposizione dei fruttami, fatta con molto gusto, deve ritenersi lavoro dei primi tempi d'Andrea e forse dello stesso Luca.

Non mi resta ora che a parlare delle sculture del cinquecento, che si sono aumentate

altro santo giovane, un santo vescovo inginocchiato, e a destra San Gregorio inginocchiato e San Michele. Queste due terrecotte invetriate policrome hanno qualche analogia con quelle che i commentatori del Vasari dànno come lavoro del Buglioni eseguito nel 1553 per la chiesa della Croce dell'Alpi presso Cutigliano, paese della montagna pistoiese vicinissimo a San Marcello: la descrizione pubblicata nell'ultima edizione del Vasari è forse desunta dal contratto di allogazione, e può darsi che in seguito si siano fatti dei cambiamenti. Intanto siccome non ne esistono fotografie, in attesa di fare una gita per esaminarle, mi limito a richiamare l'attenzione degli studiosi su queste due opere d'arte non prive d'interesse per la storia delle sculture invetriate.

[1] Bode, n. 122.

di parecchi interessanti esemplari: e prima di tutto citerò tre capitelli appartenenti al monumento a San Giovanni Gualberto, di Benedetto da Rovezzano. Essi furono depositati qui dall'Opera del Duomo e completano tre dei quattro grandi pilastri ornati che possedevamo già. [1]

Un piccolo busto di bambina paffuta fu tolto dai magazzini dove era stato posto fra gli scarti: una cuffietta di tela annodata sotto il mento le ricopre la testa, che è la sola

Fig. 10ª - DIANA E ATTEONE, di Francesco Moschino.

parte antica: il busto con una camicetta a pieghe, assai ben lavorata, è un buon ristauro del secolo decimosettimo. [2]

Sono anche stati esposti diversi medaglioni, alcuni dei quali sono pregevoli imitazioni dall'antico; e due ovali rappresentano *Cosimo de' Medici* giovane e suo padre *Giovanni delle Bande Nere.*

[1] Di questo monumento, che propriamente era una cappella e che non fu mai costruito, il museo ha il maggior numero di pezzi, fra cui cinque bassorilievi. Il grande arco è nella chiesa di Santa Trinita, ove serve di pala d'altare: molti frammenti architettonici sono presso un privato a Firenze: e finalmente altri pezzi e bassorilievi sono murati nella chiesa di San Salvi e in quella di Passignano, ambedue badie dei Vallombrosani: questi ultimi avanzi potrebbero benissimo esser riuniti a quelli che si conservano nel museo, evitando così anche il pericolo di vederli sparire un giorno o l'altro.

[2] Il busto fu acquistato nel 1778 insieme ad altri otto di personaggi imperiali, fra cui quelli di Britannico, di Massimino, di Massimo e di Salonino, da Gaspero Gaddi per il prezzo complessivo di scudi 2300. Dal Gaddi furono anche acquistati 1025 disegni, 7793 stampe e otto volumi di disegni d'architettura per 1200 scudi.

Tre terrecotte, copie ridotte delle statue di Michelangelo nella sagrestia di San Lorenzo, l'*Aurora,* il *Crepuscolo* e il *Giorno,* furono trasportate qui dalla Galleria dell'Accademia: una lunga permanenza sopra un tavolino a portata di mano le ha alquanto deteriorate; a tutte manca qualche frammento. Esse sono quelle che lavorò il Tribolo e di cui parla il Vasari: [1] modellate con molta cura e colorite dal tempo con una bellissima patina bruna,

Fig. 11ª - CONTESSINA DE' BARDI, di Donatello.

sembrano piccoli bronzi, anche perchè l'artista ha finito le teste e le altri parti che Michelangelo aveva lasciate imperfette.

Ma assai più importanti di queste sono due bozzetti per fontana, di cera con anima di stucco, e che sono senza dubbio di mano dello stesso Tribolo: [2] rappresentano due fiumi seduti a terra con le gambe piegate, che sorreggono un vaso da cui esce l'acqua. Anche qui

[1] Vasari, VI, 66. - « Ritrasse di terra nella sagrestia di San Lorenzo tutte le figure che aveva fatto Michelagnolo di marmo, cioè l'Aurora, il Crepuscolo, il Giorno e la Notte; e gli riuscirono così ben fatte che messer Giovanni Batista Figiovanni, priore di San Lorenzo, al quale donò la Notte perchè gli faceva aprir la sagrestia, giudicandola cosa rara, la donò al duca Alessandro, che poi la diede al detto Giorgio (Vasari) che stava con Sua Eccellenza, sapendo che egli attendeva a cotali studii; la qual figura è oggi in Arezzo nelle sue case con altre cose dell'arte ». - Forse questa Notte che appunto ci manca è quella che si conserva nel Museo di Kensington (n. 4119), proveniente dalla collezione Gherardini e lunga sedici pollici, misura che hanno approssimativamente anche le nostre statuette.

[2] Provengono come i precedenti dalla Galleria dell'Accademia.

la fattura è accuratissima: le mani, le braccia, i torsi sono studiati dal vero e resi con una perfezione sorprendente, senza essere per questo finiti, come si conviene ad un bozzetto.

Chiude la serie delle sculture toscane del cinquecento un grande rilievo di Francesco Moschino ricordato dal Vasari, [1] in cui è effigiata la favola di *Diana e Atteone* (fig. 10): quantunque non sia di grande valore artistico, meritava tuttavia di essere collocato nel Museo, tanto più che è opera certa e firmata. [2]

Di altre scuole non ho da notare che un piccolo altorilievo rappresentante un guerriero

Fig. 12ª - AMORINO, di Donatello.

in costume classico che può essere ragionevolmente attribuito ad Agostino Busti; è una cosa molto fine, lavorata minutamente, che deve aver fatto parte di qualche monumento.

I bronzi formano nel Museo una serie speciale che malagevolmente potrebbe essere incorporata con le altre sculture; il numero e l'importanza dei pezzi che possediamo giustifica questa divisione, che del resto è bene conservare anche per le diverse condizioni in cui i bronzi devono essere esposti. Prima però di parlare dei nuovi acquisti, esporrò alcune

[1] Vasari, VI, 309. - « Dopo, fatta una storia di figurine piccole, quasi di tondo rilievo nella quale è Diana che con le sue ninfe si bagna e converte Atteone in cervio, il quale è mangiato da' suoi proprii cani, se ne venne a Firenze e la diede al signor duca Cosimo, il quale molto desiderava di servire ».

[2] Sull'orlo inferiore si legge in caratteri minuti: OPUS FRANCISCI MOSCHINI FLORENTINI.

considerazioni su oggetti che già da tempo esistevano nel Museo e che sono stati giudicati variamente e attribuiti ad autori diversi.

Il Vasari nella vita di Donatello menziona una testa, ritratto della moglie di Cosimo il Vecchio, Contessina de' Bardi, che si trovava al tempo suo nella guardaroba del duca Cosimo, [1] e i commentatori aggiungono che è perduta: ora io credo di poter identificare l'opera di Donatello col busto del Museo (fig. 11) conosciuto comunemente sotto il nome di Annalena Malatesta e detto del Vecchietta. È una figura di vecchia dai lineamenti accen-

Fig. 13ª - TESTA DI FANCIULLO, di Desiderio.

tuati e dall'aspetto piacente: gli occhi chiusi ci dimostrano che la faccia non è altro che la riproduzione della maschera presa sul cadavere; ma le diverse parti del semplicissimo abbigliamento e sopratutto il panno che le copre il capo sono disposti con gusto squisito e incorniciano benissimo la faccia della vecchia matrona che sembra dormire placidamente.

Non ho trovato chi abbia messo fuori pel primo le due attribuzioni accennate di nome e d'artista: colui non doveva certo avere occhio acuto, che potè dire del Vecchietta questo

[1] Vasari, II, 416. « Fece il medesimo (Donatello) la testa della moglie del detto Cosimo dei Medici, di bronzo; la quale si serba nella guardaroba del signor duca Cosimo ».

busto, quando aveva prossima pel confronto la figura giacente di Mariano Socino, che è opera certa dello scultore senese e che è cosa di maniera affatto diversa. Nè so perchè parecchi scrittori lo abbiano detto e lo dicano tuttora un ritratto di monaca: l'acconciatura civile delle donne nel secolo decimoquarto e fin verso la metà del susseguente era appunto quale si vede qui rappresentata: e ne abbondano gli esempi nei dipinti di quell'epoca. [1]

Si potrebbe credere che questo busto rappresenti veramente una persona incognita e che quello rammentato dal Vasari sia perduto: ma bisogna riflettere che, contro l'opinione

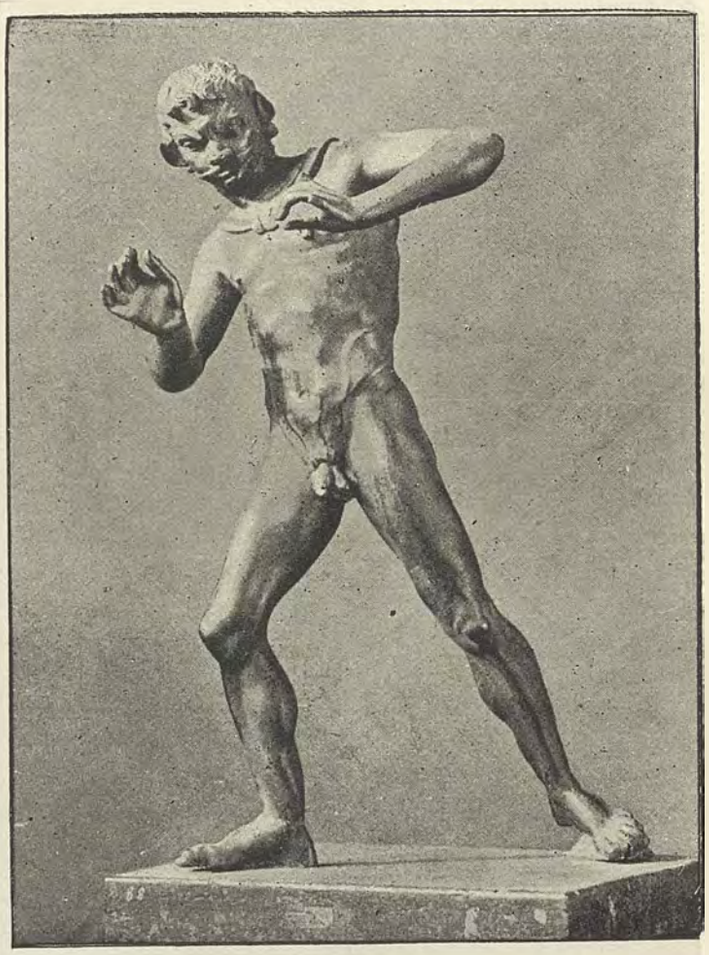


Fig. 14ª - MARSIA, di A. del Pollaiolo.

comune, le collezioni medicee di oggetti d'arte minuti, come sarebbero per esempio i bronzi e gli avori, sono giunte a noi quasi intatte: tutti i bronzi sì antichi che moderni descritti nel primo catalogo della Galleria del 1589 esistono anche oggi e se ne seguono le traccie e si identificano non solo colle descrizioni, ma anche coi numeri che sono segnati sugli oggetti stessi, o sulle basi in colore ad olio. Il busto di Contessina è detto nei diversi inventari una *donna velata incognita* o una *sacerdotessa velata;* [2] e non è da stupirsi che non vi riconoscessero più la moglie di Cosimo, quando vediamo anche in questo secolo

[1] Bisognerebbe piuttosto dire che molte delle monache d'oggi conservano la foggia di vestire d'allora.

[2] Il primo inventario di Galleria in cui è nominato è quello del 1704; per risalire fino al secolo decimosesto bisognerà ricorrere a quelli di guardaroba che potranno presto essere consultati nel R. Archivio di Stato, a cui furono testè trasferiti da Palazzo Pitti.

Fig. 15ª - ORFEO.

classificati fra gli incogniti due piccoli busti di Cosimo I e di Eleonora di Toledo, di cui dirò più oltre.

Un altro lavoro di Donatello ricordato dal Vasari è il grande bassorilievo con la *Crocifissione;* [1] spetta all'ultimo periodo della vita dell'artista e dopo la fusione fu rinettato troppo radicalmente: per questo da molti è stato posto fra le opere incerte e a torto, perchè, malgrado la spiacevole impressione che fanno i tocchi d'oro sparsi qua e là profusamente, nella maggior parte delle figure si riconosce la mano del maestro.

Anche una graziosa statuetta d'*amorino* (fig. 12) è opera sua; e la mossa e la conchiglia che gli serve di base e la corrispondenza delle dimensioni mi fanno credere che sia stato eseguito per il fonte battesimale di Siena, in cui sono altri putti simili di Donatello. Forse non fu messo in opera, perchè la fusione delle mani non è ben riuscita; ma non resta per questo dall'essere una gradevolissima figuretta e una delle buone cose del nostro Museo.

Dell'allievo e compagno di Donatello, Desiderio da Settignano, è forse una piccola testa di fanciullo dai capelli ricciuti egregiamente modellata (fig. 13) che meriterebbe un esame più accurato di quello che io possa fare in questa rapida rassegna. [2]

Fra gli altri bronzi del quattrocento esposti nella prima sala vi sono quattro esemplari diversi di un *fauno suonatore di tibia* (fig. 14) che oggi per comune consenso si crede di mano di Antonio del Pollaiolo: è una statuetta che deve essere stata notissima e ricercata a quei tempi, poichè se ne conoscono varie riproduzioni, fra cui una nella Galleria Estense e un'altra al Louvre. Ora si sa che essa rappresenta *Marsia* e che è copia di un originale antico, riprodotto in un bassorilievo scoperto a Mantinea: [3] ma quello che era sinora ignoto è il nome che essa aveva allora e che è giustificato sino ad un certo punto dall'atteggiamento in cui è posta. Il *Marsia* non è altro che l'*Ignudo della paura,* di cui un esemplare esisteva nelle collezioni di Lorenzo il Magnifico. [4]

Nell'inventario di Galleria del 1589 fatto per ordine del granduca Ferdinando, da poco salito al trono, sono descritte: « Una figurina di bronzo moderna detta *una paura,* alta soldi 11, posa sur una basa ornata di legname colorito di mistio »; e più oltre: « Una figura di bronzo antica intera ingniuda d'*una paura,* posa sur una basa di bronzo alta braccia $^5/_8$ ». L'inventario susseguente del 1634 descrive le due statuette così: « Una sta-

[1] Vasari, II, 417. « Nella medesima guardaroba è in un quadro di bronzo di bassorilievo la Passione di Nostro Signore con gran numero di figure ».

[2] Accade di frequente che i critici stranieri pongano in dubbio le cose nostre, esaltando invece, com'è naturale, quelle che si trovano all'estero; e gli esempi che se ne potrebbero riferire sono innumerevoli. Ma restringendomi a giudizi su oggetti del nostro museo o di Firenze, dirò che il grande bassorilievo in marmo di A. Rossellino, l'*Adorazione dei pastori*, che è da moltissimo tempo nelle collezioni fiorentine, è stimato dai critici tedeschi molto inferiore alla terracotta identica che è a Berlino. Così le terrecotte di Benedetto da Maiano pel pulpito di Santa Croce, valgono secondo essi assai più che non il pulpito stesso; e così si dice di molte delle nostre sculture che per i critici esteri sono lavori di bottega. Noi, però, non esponiamo col nome dell'autore, come se fossero originali, certe terrecotte e certi stucchi che novanta volte su cento sono calchi; antichi sì e solo degni di nota quando ci conservano il ricordo di un'opera perduta, ma pur sempre calchi, cioè riproduzioni meccaniche.

[3] Venne in Galleria dall'Accademia di Belle Arti nel 1823 quando il presidente di essa credette bene di vendere una discreta quantità di oggetti d'arte che secondo lui erano d'ingombro: e domandandone l'autorizzazione al Granduca, gli scriveva in questi termini: « Sono idoletti di bronzo di sospetta antichità, sculture in avorio di poco o nessun merito, busti in marmo di volgare artificio, varie medaglie comunissime, insomma diversi e molteplici oggetti che non formano serie e che hanno, a creder mio, poca importanza nell'antiquaria e meno ancora nell'arte ». Il Granduca credette bene di incaricare l'abate Zannoni, antiquario della Galleria, di vedere se vi fossero cose meritevoli di essere conservate, e infatti furono scelti, oltre a diversi frammenti di arte classica, questa testa, un busticino forse lavoro di Vittorio Ghiberti, un busto in maniera donatellesca, un altro piccolo busto di donna del Riccio, alcune statuette pregevoli, parecchie medaglie del Pisanello e un calice d'argento di Goro di Ser Neroccio, orafo di Siena. Il resto fu venduto per pochi scudi.

[4] *Chronique des arts*, 1889, pag. 5.

Fig. 16ª - SAN GIOVANNI BATTISTA, di Michelozzo.

tuetta di bronzo alta soldi undici di un giovane che ha intorno alla boccha una fascia e fa atti con le mani ». — « Una fiurina tutta di bronzo che fa atti con le mani e pare che abbia una fascia alla boccha e posa sopra una basa lunga pure di bronzo, il tutto alto $^2/_3$ in circha ». [1] Gli inventarî successivi hanno descrizioni sempre più esatte che servono ad identificare meglio l'oggetto: è da notare però che solo nel 1769 compariscono gli altri due esemplari. [2]

In tutte queste statuette si osserva la caratteristica che sono rotti l'indice e il mignolo della mano sinistra; una ha la superficie molto corrosa ed ossidata ed è quella che è sempre indicata come antica; le altre sono meglio conservate e con buona patina.

Una figura di *Orfeo* che suona il violino (fig. 15) deve riferirsi ad un artista del quattrocento che ha molta affinità con Antonio del Pollaiolo: le gambe e la testa soltanto sono finite e il resto è appena abbozzato; ma certi particolari di modellatura sono molto analoghi a quelli di altri bronzi del celebre artista: l'espressione del volto è quasi estatica e l'atteggiamento è di persona movente a danza: nell'assieme è una cosa interessante e senza dubbio di artefice molto valente.

I bronzi del cinquecento sono più numerosi e fra essi non mancano lavori di grande valore: credo di poter annoverare tra questi sette piccole figure di Baccio Bandinelli, che rappresentano *Venere* in due diverse pose, *Leda, Cleopatra, Mercurio, Ercole* e un giovane con una pelle di caprone sul braccio teso, forse *Bacco*. Una delle Veneri è firmata; le altre sono tanto simili di fattura e anche di patina, che, riunite insieme come ora sono, appaiono evidentemente opera dello stesso maestro. [3]

Baccio in queste statuette si rivela artista molto più simpatico di quel che non sia nelle sue colossali figure di marmo; e meritano anche lode due piccoli busti di Cosimo I giovane e di Eleonora di Toledo sua moglie, che un inventario di guardaroba del 1556 ci addita come lavoro suo e che già nel seicento non si sapeva più chi rappresentassero, sebbene siano somigliantissimi.

Gli aumenti alla serie dei bronzi non furono molti; vennero parecchie statuine poste fra gli scarti, fra le quali molte interessanti contraffazioni dall'antico eseguite nel cinquecento: e venne pure una figura di San Giovanni Battista, alta circa 60 centimetri (fig. 16), che è un'importantissima scultura donatellesca, probabilmente di Michelozzo.[4]

Si è accresciuta la serie dei bronzi d'arte decorativa con diverse lampade imitate dall'antico e un ottimo esemplare del noto calamaio triangolare con figurine di baccanti, che serviva di base a una statuetta etrusca.

E anche qui mi è caro notare un dono fatto dal sig. Giulio Magnani [5] di tre martelli da porta, che stettero un tempo nel suo palazzo in via de' Serragli, e che si credono, per tradizione, lavoro di Pietro Tacca. Due, quasi identici, sono formati da due leoni che scen-

[1] Muntz, *Les collections des Médicis au* XV^me^ *siècle*, 79. « Uno gnudo di bronzo di tutto rilievo tondo d'altezza di braccia $^3/_4$ in circha vochato lo gnudo della paura, f. 6 ».

[2] Le due descrizioni diverse si riferiscono senza dubbio alle stesse statuette poichè queste si trovano in ambedue gli inventari allo stesso posto e presso i medesimi oggetti. Di ciascun inventario si facevano due esemplari, in uno dei quali si notavano le variazioni avvenute in Galleria fino alla compilazione del nuovo: ora nelle variazioni dal 1589 al 1634 non v'è alcuna memoria relativa agli *ignudi della paura*.

[3] Le statuette sono descritte negli inventari del 1676, 1704, 1753, 1769, 1784 e 1825.

[4] Sono senza dubbio quelle di cui parla il Vasari: « Fece molte figurine alte due terzi e tonde, come Ercoli, Venere, Apollini, Lede altre e sue fantasie: e fattele gittar di bronzo a maestro Jacopo della Barba, fiorentino, riescirono ottimamente. Di poi le donò a Sua Santità ed a molti signori; delle quali ora ne sono alcune nello scrittoio del duca Cosimo », (VI, 153). Noterò che l'Ercole è molto somigliante, nel tipo, all'Adamo eseguito per Santa Maria del Fiore ed ora nel Museo Nazionale.

[5] Il sig. Magnani, prima di morire, esprimeva verbalmente il desiderio che i tre bronzi venissero donati al Museo, e il sig. comm. Temistocle Pampaloni che ne fu l'esecutore testamentario e l'erede dei beni mobili, fu sollecito ad adempire alla volontà del defunto: atto nobilissimo e degno di molta lode.

dono intorno a un mascherone di donna, con altri ornamenti; per questi l'attribuzione mi par giusta, e per la composizione veramente decorativa, e perchè il palazzo nei primi del seicento appartenne ai Botti, marchesi di Campiglia, uno dei quali, il marchese Matteo, vi avea radunato grande copia di oggetti d'arte. [1]

Per ultimo farò ricordo di due campane acquistate dalla chiesa di Santa Maria a Cardetole in Mugello: la prima è del 1317 e porta l'iscrizione: *Puccius florentinus me fecit:* la seconda è del 1440 ed ha il solito motto: *Mentem sanctam spontaneam, honorem deo et patrie liberationem. Thomas me fecit.* [2]

Gli avori, di cui oggi il Museo può vantare una delle più importanti collezioni, mercè il legato del signor Carrand, si sono arricchiti di due pregevoli oggetti: il primo è il riccio di pastorale della metropolitana di Acerenza, già nella collezione Castellani e di cui venne

Fig. 17ª - IL RE AGILULFO.

fatto cenno in questo periodico. [3] Nell'interno del riccio, la cui voluta esce, secondo l'uso, dalla gola aperta di un drago, è la Vergine seduta col bambino sulle ginocchia: dinanzi a lei l'arcivescovo inginocchiato, a cui San Pietro impone la destra sulla mitra, mentre un santo guerriero e un angioletto volante in alto gli reggono il pastorale. Intorno alla voluta entro foglie gotiche traforate vi sono Dio Padre e sette profeti; [4] del nodo esagonale restano quattro edicolette gotiche con figure di santi in bassorilievo, Sant'Antonio, San Giacomo Maggiore, San Pietro e Sant'Andrea. Sui due lati della voluta si leggono le iscrizioni: TU ES PETRVS E SVPER ANCC PETRA EDIFICABO ECLESIA MEA EGO TIBI — DABO CLAVE RE-

[1] È lo stesso che lasciò erede dei suoi quadri il granduca Cosimo II; fra essi v'era la *Velata*, che oggi è noto essere la donna amata da Raffaello.

[2] Il Museo possedeva già altre cinque campane, di cui una del 1184, una di Bartolomeo Pisano del 1249, una di Francesco di Puccio del 1352, e due, con molto ricchi ornamenti, di Giovanni Maria Cenni del 1670 e 1675.

[3] Anno II, pag. 43.

[4] Veramente i profeti sono quattordici, ossia sette per lato, variando ciascuno negli attributi e nei nomi, che sono scritti su brevi. È anche dubbio se la figura alla sommità della voluta rappresenti Dio Padre: ha la testa rifatta in bronzo dorato e sembra anch'esso un profeta.

GNOM CELOROM QVECONQVE LIGAVERIT SVPER TERAM. È lavoro di buona arte italiana riferibile alla prima metà del secolo decimoquarto. [1]

L'altro oggetto è un dittico d'arte francese della stessa epoca, in cui sotto archetti gotici sono rappresentate l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, l'Ingresso in Gerusalemme, il Bacio di Giuda, la Crocifissione, la Deposizione nel Sepolcro. Non è di esecuzione molto fine, ma le piccole scene sono disposte con molta naturalezza ed espressione. [2]

Anche le cere spettano alla scultura minore e alla piccola serie del Museo si sono aggiunti diversi bassirilievi. *Le Marie al Sepolcro* è il soggetto del più antico che è anche colorito; le tre sante donne indossano ricche vesti con grandiglie e ricami di perle, che sono pure profuse nell'acconciatura, secondo il costume della seconda metà del cinquecento. La rappresentazione non ha nulla di sacro e molto probabilmente sì le Marie che l'Angelo sono ritratti di gentildonne; ma è però lavorata con molta cura e può credersi di Mario Capocaccia o di Costantino de' Servi o di Rutilio Gaci, di cui una volta si conservavano assai cose di questo genere nella Galleria. In un altro bassorilievo minutissimo è raffigurata *la liberazione di Vienna dai Turchi;* due, circolari, sono piccoli paesaggi.

La collezione delle oreficerie non è molto ricca: è vero che la parte migliore si conserva nella Galleria nel gabinetto delle gemme, ove i vasi preziosi di Lorenzo il Magnifico sono riuniti alle geniali creazioni degli orafi fiorentini del secolo decimosesto: il Museo ha invece una discreta raccolta di arredi sacri, fra cui primeggiano le notissime paci di niello.

L'acquisto di maggior valore di questa serie è un bassorilievo in rame cesellato, ricoperto da una sottile laminetta d'oro, che rappresenta il re longobardo *Agilulfo* (fig. 17). Il sovrano a testa nuda, coi capelli lunghi divisi sulla fronte e con barba a punta, è seduto di faccia in un trono senza spalliera e solleva la destra in atto di benedire, mentre con la sinistra tiene la spada posata sulle ginocchia; [3] un lungo manto gli scende dalle spalle e si ripiega sulle gambe; sotto ai piedi ha uno sgabello. Ai lati del re stanno due guerrieri con elmo conico a guanciali, vestiti di una lunga cotta, che sembra di cuoio con rapporti di ferro, e armati di scudo rotondo e di lancia. Seguono, disposte simmetricamente, due Vittorie alate con una cornucopia e un labaro su cui è scritto VICTURIA; due uomini con tunica succinta a mani giunte; e due altri uomini similmente vestiti che portano una corona a foggia di tiara sormontata dalla croce; dietro questi ultimi sono due edifici circolari, forse due torri. Tutti i personaggi portano le brache ed hanno la testa rivolta di faccia: il nome del re è scritto in alto in cinque righe DN-AG-IL-VL-REGI [4] e le lettere sono formate per mezzo di puntini. È difficile il poter determinare di che cosa sia stato parte questo bassorilievo: se di un trono, o di una rilegatura di evangeliario, o di una cassetta da reliquie; [5] è però certo che noi abbiamo in esso uno dei più importanti monumenti dell'arte longobarda, tanto più prezioso oggi che è distrutta la corona votiva donata dallo stesso re Agilulfo alla basilica di Monza. [6]

[1] La chiesa di Acerenza è sotto l'invocazione di Santa Maria Assunta e di San Canione che ne fu vescovo nel terzo secolo. Il San Pietro che sta presso il prelato potrebbe quindi essere il suo santo protettore, e il pastorale avrebbe, in tal caso, appartenuto a Pietro da Monte Caveoso, trasferito da Venosa ad Acerenza nel 1334 da Giovanni XXII, e morto nel 1343. Nel secolo XIV e nel susseguente non vi furono altri arcivescovi col nome di Pietro, nè con quello di Giorgio, Maurizio, Teodoro o d'altri santi guerrieri.

[2] Fu acquistato dalla chiesa parrocchiale di Acquanegra sul Chiese, in provincia di Mantova, pel mite prezzo di settecento lire.

[3] La spada è simile, nell'impugnatura, a quella notissima di Childerico re dei Franchi.

[4] La lettura dell'ultima parola è incerta.

[5] La lamina di rame è foderata da una lastra di ferro tutta ossidata, di discreto spessore, che doveva servire a mantenerla rigida; da certe traccie nella parte posteriore sembrerebbe che il pezzo fosse stato applicato su una tavola di legno.

[6] Fu acquistato dal signor Guido Luigi Carrara di

Diversi ornamenti in bronzo longobardi, come anelli, orecchini e capi di cintura furono estratti dalla serie dei bronzi antichi di Galleria; con essi si inizia una piccola collezione di oreficerie di quei tempi, dei quali non possedevamo sinora che una croce di lamina d'oro; essa potrà poi essere accresciuta con altri oggetti di metallo prezioso, che ancora si conservano in Galleria nel gabinetto dei cammei.

Dai bronzi ci venne anche un'ampollina liturgica con smalti a incavo, pregevole e raro lavoro di Limoges del principio del secolo decimoterzo e alcuni fermagli e placchettine per bardature pure smaltate.[1]

Il bacino di porcellana medicea, comperato dagli eredi Castellani, colma un vuoto nella nostra raccolta di ceramiche, nella quale di quei rarissimi saggi non v'era che una medaglia del granduca Francesco I di Pastorino.[2] È sbaccellato ed ha nel centro a monocromato turchino l'evangelista San Marco, riproduzione di una stampa di Aldegrever da un disegno di Giorgio Pencz.[3]

Si sono acquistati diversi esemplari di maioliche primitive, che oggi si rendono sempre più interessanti per la storia di quest'arte; e un grande vaso da farmacia privo del fondo, di fattura un po' trascurata, ma che è notevole perchè sull'orlo, in tre medaglioni, porta le seguenti leggende: 1556 *in Favnza.* — 1556 *Fato in fauenza in botega di m.° Fran.* — 1556 *Io Ant. Romanino Cimatti pinsitti de Fauex.* Inoltre furono donati dal cav. Giulio Franchetti due alberelli, uno dei quali, molto grande, decorato a figure e a foglie digitate azzurre, è un prodotto di fabbrica toscana del principio del quattrocento; un bel boccale di poco posteriore si ebbe dal signor V. Ciampolini; e dal prof. Emilio Costantini diversi vasetti e parecchie mattonelle, molto sciupate, ma che portano la nota marca di Ca' Pirota.

Un altro oggetto di grandissimo valore, e che stava in magazzino nella terza categoria,[4] è un grande smalto dipinto di forma ovale, in cui è effigiato a mezzo busto un prelato francese: ha lunga barba, porta un berretto triangolare e un giustacuore nero e sulle spalle un giubbone di pelliccia; in basso vi sono le iniziali dell'artista e la data 1555. Questo ritratto, sia per l'ottima riuscita e la finezza dell'esecuzione, sia per le straordinarie dimensioni (cm. 45 × 32) è uno dei migliori che abbia dipinto il più grande degli smaltatori francesi, Léonard Limousin.

L'ultima serie, che è quella delle armi, non ha di nuovo che un piccolo cannone o più precisamente un *falcone,* fuso in bronzo da Cosimo Cenni nel 1620; esso è interessante perchè sulla culatta è riprodotto il pianeta Giove circondato dai quattro satelliti scoperti da Galileo e chiamati da lui *sidera medicea.* Noterò anche un bel fucile spagnuolo da caccia a due canne, con batteria a pietra, donato dalla già rammentata e benemerita signora Anna Corsi vedova Insom.

Lucca, figlio del celebre giureconsulto, ed era stato trovato presso le rovine di un castello nella Val di Nievole.

[1] Noterò, come curiosità, che nel secolo scorso e anche nel principio di questo, gli eruditi toscani non conoscevano come fossero fatti gli smalti ad incavo, e li credevano mosaici. Il Manni nella sua dissertazione sulle croci cavalleresche, che sono poi quasi tutte ornamenti da bardature, ne descrive parecchie come piccoli mosaici; così pure son qualificati nell'inventario di Galleria del 1825 alcuni di quelli entrati ora in Museo, fra cui uno che è all'arme di Francia antica, campo azzurro seminato di gigli d'oro.

[2] La medaglia di Pastorino fu conservata sino ai nostri giorni nel medagliere; non è però unica nel suo genere, giacchè se ne conoscono altre di Ercole III, duca di Modena, che devono esser state fatte nella fabbrica di Nove nel Veneto.

[3] Questi bacini con gli evangelisti dovevano essere quattro: quello col San Giovanni è nella collezione del re Don Fernando a Lisbona; un altro è nella ricchissima raccolta del cav. Vincenzo Funghini d'Arezzo; del quarto non si ha notizia.

[4] Gli oggetti di magazzino vennero molti anni fa divisi in quattro categorie, delle quali le due ultime dovevano contenere gli oggetti di nessun conto e indegni di essere esposti.

Così la rassegna è finita; molte cose restano ancora da studiare e altri potrà farlo meglio di me; molte attendono miglior collocamento e a questo, spero, si porrà mano quanto prima.

Oggi la direzione delle Gallerie è affidata al prof. Enrico Ridolfi, di cui tutti conoscono la dottrina e la competenza in cose artistiche; sotto la sua guida si continueranno i miglioramenti e le riforme che egli ha già intraprese a maggior decoro dei nostri istituti, fra i quali non è certo ultimo il Museo Nazionale, ricco di tesori d'arte che nessun altro può vantare.

Firenze, novembre 1892.

UMBERTO ROSSI.

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

NELL'ABSIDE DELLA BASILICA DI SAN SIMPLICIANO IN MILANO DIPINTA A FRESCO DA AMBROGIO FOSSANO DETTO IL BERGOGNONE.

GRUPPO CENTRALE DELLA INCORONAZIONE DELLA VERGINE

DIPINTA DAL BERGOGNONE.

GRUPPI DI ANGELI E SANTI NELLA INCORONAZIONE DELLA VERGINE

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

DIPINTA DA AMBROGIO FOSSANO, DETTO IL BERGOGNONE

NELL'ABSIDE DELLA BASILICA DI SAN SIMPLICIANO IN MILANO

POCHISSIMO nota, anche nel mondo degli studiosi dell'arte, rimase sino a quest'ultimi tempi la grandiosa pittura murale che adorna l'abside della basilica di San Simpliciano in Milano. La scarsa luce del coro, la posizione troppo elevata e remota del dipinto, mascherato in parte dal tempietto che si innalza sull'altare maggiore, fanno sì che quest'opera d'arte passi il più delle volte inosservata per coloro che, attirati a varcare la soglia della basilica dai resti di architettura lombarda della facciata, rimangono delusi davanti le manomissioni subìte dall'interno, fatte ancor più gravi da un sedicente restauro compiuto coi criteri troppo superficiali che vigevano cinquant'anni or sono.[1] Se a quelle cause si aggiunge che gli scrittori d'arte i quali hanno in questo secolo segnalata la importanza del dipinto, si trovarono d'accordo nel rilevare le cattive condizioni nelle quali si trova, si potrà spiegare come abbia potuto rimanere così a lungo dimenticata un'opera

[1] Questa chiesa è una fra le più antiche basiliche che sorsero fuori le mura di Milano: vi fu sepolto il vescovo Simpliciano, l'immediato successore di Sant'Ambrogio: molte dovettero essere le trasformazioni subìte, per cui non si può rilevare traccia alcuna della disposizione originaria: nel 1813, in occasione dei lavori per la erezione di un nuovo altare maggiore, si trovarono le fondazioni di un'abside che forse appartenne alla primitiva basilica, e che si vede indicata nella planimetria dato a p. 27. In alcuni restauri del 1841, e nelle opere di riordino del tetto compiute recentemente, si trovarono dei laterizi con bolli dell'epoca del re Agilulfo (590-615): così sopra uno dei tegoloni che erano ancora impiegati nella copertura della basilica, ho potuto leggere ancora questo frammento d'iscrizione:

† GL . DOMN . . . . . AGILVLF
ET ADIWALD . FIER . . . . AEC PR

Nel secolo IX vi presero stanza i Benedettini Cluniacensi, ai quali si deve assai probabilmente la maggiore estensione data all'edificio: ma deve esser stato solo verso il secolo XI, che la basilica a tetto si trasformò in basilica a volta, allorquando si ebbero in favore della chiesa i lasciti importanti dell'arcivescovo Ariberto d'Intimiano nel 1034, e di un nobile Azzone nel 1079, ricordato da una interessante iscrizione che ancora si conserva. L'abside che il Bergognone fu chiamato a decorare, fa certamente parte di altri lavori di ingrandimento della basilica, eseguiti nella seconda metà del secolo XV, all'epoca dell'abate Giov. Alimento Negri, o nei primi anni del secolo XVI, quando i benedettini ripresero possesso della basilica e dell'attiguo monastero. È dubbio se innanzi alla basilica abbia esistito l'atrio tradizionale: la facciata reca solo le traccie dell'attaccatura dell'atrio, del quale, nel 1783, vennero riscontrate altresì le fondazioni.

d'arte cui spetta invece uno dei primi posti fra la serie dei capolavori della pittura lombarda nel periodo suo più fiorente: un'opera dinanzi la quale non si sente menomamente la necessità di avere l'attestazione di una firma, o l'autorità di un documento, per pronunciare il nome dell'autore, giacchè i caratteri così spiccati ed originali del dipinto avvertono subito che ci troviamo davanti ad un'opera del pittore Ambrogio Fossano, la più importante forse fra le numerose dovute al pennello di questo singolare artista.

Il soggetto dell'affresco, l'Incoronazione della Vergine, è tra i preferiti dal pittore, che più di una volta si compiacque illustrarlo col pennello.[1] Nel centro della vasta superficie sferica, la quale misura un diametro di m. 8.90 — corrispondente a braccia milanesi 15 — e sviluppa mq. 70 circa, il pittore dipinse la figura colossale del Padre Eterno che accoglie fra le braccia la figura di Cristo nell'atto di porre la corona sul capo della Vergine, la quale verso di lui si china colle mani congiunte: a destra e a sinistra, nella zona inferiore del dipinto, stanno due schiere di santi rivolti verso il grandioso gruppo centrale, intorno al quale si dispongono varie schiere di angeli aggruppati tre a tre, alcuni dei quali in atto di suonare liuti, arpe, trombe, accompagnando così il canto di altri gruppi: tutte queste figure, in numero di 70 circa, sono dipinte al naturale, mentre la figura sedente del Padre Eterno misura in altezza più di quattro metri, e la larghezza del gruppo centrale è di m. 3.50.

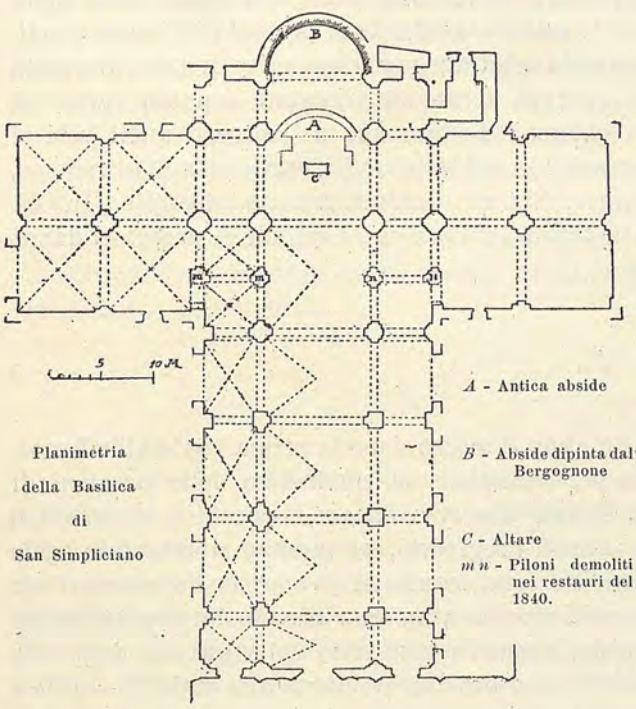
Già il Foerster, nella sua opera: *Denkmaler italienischer Malerei,* aveva constatato il grave deperimento del dipinto, prevedendone la totale rovina con queste parole: « Die Krönung Mariä in der Absis von S. Simpliciano ist wohl noch vorhanden geht aber unter Geringschätzung und durch Vernachlüssung ihres Zustandes dem unvermeidlichen untergangen entgegen ». Ma in quest'ultimo ventennio il danno del progressivo offuscamento, cui si trovava esposto, da quasi quattro secoli, il dipinto in causa del fumo, della polvere e delle emanazioni, si era aggravato colla apparizione di larghe macchie di efflorescenze nitrose, specialmente in corrispondenza alla mano sinistra del Padre Eterno, alla testa della Vergine, divenuta poco meno che irreconoscibile e, in forma più estesa, in corrispondenza alla zona inferiore di figure a destra del gruppo centrale. Il signor G. Frizzoni, nella sua qualità di membro della Commissione conservatrice dei monumenti, si sentì in dovere, tre anni or sono, di richiamare l'attenzione sopra questo progressivo deperimento, sollecitando gli opportuni provvedimenti per arrestare il danno, non senza indicare come fra questi provvedimenti potesse presentarsi la necessità del partito radicale di distaccare la pittura dal muro, per sottrarla all'azione della umidità. La urgenza di un provvedimento, e la gravità che questo poteva assumere di fronte alla importanza eccezionale del dipinto, mi indussero a proporre anzitutto al R. Ministero della Pubblica Istruzione la costruzione di un solido ponte di servizio, il quale permettesse di compiere una ispezione minuta di tutto l'affresco: costrutto questo ponte di servizio nell'estate del 1890, mi accinsi allo studio delle cause dei danni, e alla ricerca dei rimedi, coll'assistenza di una Commissione speciale, scelta nel seno della Commissione conservatrice dei monumenti di Milano, nelle persone dei signori nobile Fausto Bagatti-Valsecchi, cav. Gustavo Frizzoni, prof. Luigi Archinti, ai quali venne pure aggiunto, per la competenza nella tecnica dell'affresco, il prof. Luigi Cavenaghi.

L'esame minuto dell'affresco, ed alcune piccole prove di pulitura parziale persuasero ben presto la Commissione come sotto le efflorescenze nitrose — le quali si potevano togliere senza grande difficoltà — sussistesse ancora, in condizioni abbastanza buone, il colore; cosicchè la gravità del danno dipendeva, più che altro, dalla maggiore o minore facilità colla quale la efflorescenza avrebbe potuto ripresentarsi, dopo che fosse stata accuratamente rimossa.

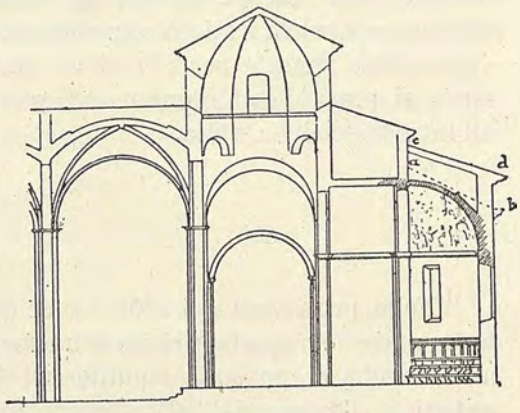
Per decidere su questo punto non vi era che un metodo sperimentale da adottare:

[1] Vedi l'affresco nell'abside di sinistra della navata trasversale nella Certosa di Pavia, e la tavola proveniente dalla chiesa di Nerviano, ora alla Pinacoteca di Brera.

ripulire determinate parti dell'affresco dalle efflorescenze nitrose, e quindi lasciar trascorrere un tempo abbastanza lungo, per modo da poter riscontrare se, ed in quale misura, il danno si rinnovava. Così la Commissione deliberò di pulire alcune parti delle figure più danneggiate dal nitro, tenendo esatta nota di queste parti sopra un disegno del dipinto e di lasciar trascorrere un periodo di tempo maggiore di un anno, prima di adottare qualsiasi provvedimento. Nell'intervallo mi occupai di ricercare quali potessero essere le cause delle efflorescenze nitrose: l'esame doveva naturalmente portarsi innanzi tutto sulla copertura dell'abside; ho potuto in quella circostanza constatare facilmente come la copertura attuale dell'abside non sia la originaria, poichè, penetrando nel vano sotto il tetto a tegole ordinarie che ripara l'abside, trovai le traccie del tetto primitivo, il quale si appoggiava direttamente sull'estradosso della volta sferica; queste traccie consistevano nell'impronta nettamente lasciata dai tegoloni piani nel letto di malta che aveva servito a fissarli; così pure



Planimetria della Basilica di San Simpliciano



SEZIONE DELL'ABSIDE.

rilevai l'espediente col quale la forma piana e regolare dei tegoloni era stata adattata alla superficie conica del tetto che doveva coprire l'abside, poichè questa superficie conica si presenta suddivisa in tre spicchi mediante due muri, in direzione radiale, sopraelevati sulla copertura per modo da rendere indipendenti fra loro le tre porzioni di questa copertura, e quindi più facile l'adattare a queste porzioni la forma dei tegoloni piani. Ma in epoca molto posteriore — e che per alcuni dati particolari, cui accennerò più avanti, mi pare debba essere stata verso il principio di questo secolo — questa copertura originaria, forse per le difficoltà che presentava alle riparazioni ordinarie, venne sostituita o piuttosto completata con un'altra copertura, sopraelevando il muro perimetrale dell'abside al disopra della cornice, ed appoggiando a questo sopralzo un tetto a tegole ordinarie diviso in tre falde, per modo da non avere alcun bisogno di seguire la forma conica primitiva.[1] Sarebbe stato troppo difficile e troppo incerto il constatare se tale modificazione della copertura era stata adottata allo scopo di riparare meglio la pittura, oppure col semplice intento di avere una copertura di manuten-

[1] La linea punteggiata *ab* nella figura rappresentante la sezione dell'abside, indica la copertura originaria: la linea *cd* la copertura aggiunta posteriormente.

zione più economica; così pure non sarebbe stato possibile precisare se il danno delle efflorescenze fosse da attribuire a infiltrazioni d'acqua avvenute al tempo della copertura originaria, oppure dopo la trasformazione di questa. Quello che si doveva accertare era che la copertura attuale fosse in condizione tale, da non presentare alcun pericolo di nuove infiltrazioni, e che la struttura muraria della volta si trovasse in condizione di liberarsi, quanto più era possibile, dalla umidità di cui era imbevuta; per il che provvidi anzitutto ad un riordino del tetto attuale, procedendo altresì allo sgombro di tutto l'estradosso della volta dalle macerie che nel corso dei secoli vi si erano accumulate e che, oltre al gravare inutilmente la volta dell' abside, offrivano materia per assorbire la umidità dell' atmosfera nella stagione invernale, trasmettendola alla volta; per maggiore precauzione, e per assicurarmi meglio delle condizioni della volta, feci praticare sull'estradosso, in corrispondenza alle parti dell'intradosso più guaste dal nitro, alcuni tasti, togliendo la massa di muratura che aveva servito a trasformare la superficie sferica dell' estradosso della volta nella superficie conica necessaria per la copertura; il materiale estratto si presentò in buone condizioni, e mise in rilievo la caratteristica struttura adottata per alleggerire il peso di questa muratura, la quale è formata con cilindri cavi in terracotta, foggiati a punta verso un estremo, come piccole anfore, per modo da potersi innestare uno nell'altro, i quali tubi si trovano cementati fra loro con calce molto grassa; le suddette cavità praticate nell'estradosso, dopo essere rimaste per più di un anno aperte, vennero accuratamente riempite. In tal modo si provvide ad allontanare il pericolo di future infiltrazioni, e quindi di maggiori danni all'introdosso della volta.

***

Nella primavera del 1892, e cioè quasi un anno e mezzo dopo la prima visita all'affresco, la Commissione speciale si riunì nuovamente per constatare la condizione delle porzioni di affresco che erano state ripulite nel 1890. Erano trascorse da quell'epoca due invernate, e quindi, se l'azione dell'efflorescenza nitrosa avesse progredito, si sarebbe ripresentata nelle parti ripulite. La Commissione potè, con soddisfazione, constatare come l'efflorescenza non presentasse un sensibile progresso, perchè le parti ripulite vennero ritrovate ancora in buone condizioni. Tale fatto, abbastanza rassicurante, messo a confronto colla gravità della sola operazione che poteva sottrarre l'affresco ad ogni ulteriore danno dovuto alla umidità — vale a dire l'operazione del distacco dal muro — consigliava per sè stesso a sospendere ogni misura radicale di restauro del dipinto. Non mancai in quella circostanza di far rilevare come l'operazione del distacco degli affreschi dal muro — così efficace e provvidenziale in molti casi estremi, quali possono essere forniti o da inevitabili demolizioni, o dal troppo rapido propagarsi dell' umidità — presentasse sempre dei gravi pericoli per la integrità degli affreschi per modo da consigliare a ricorrere a tale partito con grande prudenza, il che non sempre avviene. Nel caso particolare l'operazione del distacco presentava una difficoltà eccezionale, dipendente dalla superficie sferica del dipinto, e dal fatto che nelle parziali ripuliture fatte nel 1890, già si aveva avuto campo di constatare come non tutte le colorazioni del dipinto si potessero ritenere a vero affresco, perchè mentre le carnagioni e le altre tinte ottenute colle varie terre presentavano alla ripulitura la resistenza dell'affresco, i toni azzurri e verdi non resistevano neppure alla più prudente opera di ripulimento. Era quindi evidente come l'operazione del distacco del tenuissimo strato dipinto dall' intonaco, lasciasse molto dubbia la integrità di queste tinte non date ad affresco. In considerazione di ciò la Commissione convenne nella proposta di rinunciare al partito del distacco dell'affresco, limitando l'opera di restauro ad una semplice pulitura, nella quale doveva essere esclusa, non solo l'azione di qualsiasi sostanza liquida, ma anche l'azione dell'acqua, perchè alcune colorazioni non vi avrebbero potuto resistere.

Si convenne quindi di affidare al signor Steffanoni di Bergamo, già noto alla Commissione per molti lavori congeneri, l'operazione di togliere, colla semplice mollica di pane, l'efflorescenza di nitro e l'annerimento prodotto dalla polvere e dal fumo fissato sulla superficie del dipinto a mezzo dell'umidità causata dalle emanazioni nell'interno della chiesa; tale operazione, compiuta sotto la sorveglianza diretta della speciale Commissione, esercitata in particolar modo da un membro di questa, il prof. L. Cavenaghi, diede ben presto il risultato soddisfacente di ripresentare il capolavoro del Bergognone, se non nella originaria vigoria di colorito, in una tonalità ancora fresca ed armonica, quale non era dato sperare. Questo lavoro, condotto a termine nella scorsa estate, ha permesso agli studiosi d'arte di esaminare minutamente, grazie al ponte di servizio, e di ammirare da vicino l'opera magistrale del Bergognone; e traendo appunto partito dall'opportunità del ponte, pensando come una volta che questo fosse stato rimosso, non sarebbe stato più possibile gustare tutte le finezze dell'opera alla distanza non minore di metri dodici dalla quale l'osservatore deve riguardare ora l'affresco, pensai di far ricavare la copia fotografica dei gruppi del dipinto, valendomi dell'opera intelligente del fotografo milanese Achille Ferrario, il quale, vincendo le gravi difficoltà prodotte dalla scarsa luce e dalla limitata distanza concessa dai ponti di servizio, ha saputo assicurarci la riproduzione delle più minute particolarità di questo capolavoro dell'arte lombarda; ed è appunto col sussidio delle tavole eseguite dal sig. A. Ferrario che possiamo illustrare questo scritto.

Narrate così le circostanze che condussero a rimettere in onore quest'opera di Ambrogio da Fossano, non credo inutile aggiungere qualche notizia sulla importanza storica ed artistica del dipinto.

***

Precisare a quale anno risalga la esecuzione del dipinto in questione, è cómpito troppo difficile, di fronte alla scarsità delle notizie che sulla vita del Bergognone giunsero fino a noi: di questo artista infatti, che il Vasari non stimò neppur degno di menzione, ignoriamo perfino le date della nascita e della morte. In mezzo a tanta lacuna di notizie biografiche, e dopo la incertezza che a lungo regnò sullo stesso nome, al punto che molti scrittori d'arte ritennero che Ambrogio Fossano e Ambrogio Bergognone fossero due diversi artisti, possiamo ancora ritenerci fortunati, se un documento ci è rimasto a rettificare la credenza già messa in vigore dal Lomazzo verso la metà del secolo XVI, che Ambrogio fosse nativo di Fossano in Piemonte: il documento è un atto rogato in Pavia, ai 3 di agosto del 1512, dal notaio Antonio Gabbi, nel quale il pittore si firma *Magister Ambrosius de Fossano pictor, filius Domini Stephani Mediolanensis, dictus Bergognonis.*

La vita dell'artista assai più che nei pochissimi documenti che lo ricordano, si ricostituisce nettamente nelle numerose opere che di lui ci pervennero.

Vi è un gruppo abbastanza notevole di queste opere, il quale appartiene a un determinato e ristretto periodo di tempo, ed è quello costituito dalle pale d'altare e dalle pitture murali che il Bergognone dipinse, dal 1487 al 1495, alla Certosa di Pavia. Questo gruppo offre gli elementi sufficienti, non solo per ricostituire la evoluzione pittorica dell'artista, ma per fissare l'ordine cronologico delle sue opere. Nei dipinti su tavola, eseguiti per la Certosa di Pavia, il Bergognone ebbe campo, più che nell'affresco, di abbandonarsi a quella ricerca minuziosa di particolari che caratterizza i suoi primi lavori: egli ricorre ancora, benchè con sempre maggior parsimonia, al sussidio delle dorature e delle ricche ornamentazioni, per accrescere l'effetto pittorico dell'opera sua, ma gradatamente arriva a quella intensità di colorazione e di sentimento così severa ed efficace, quale noi vediamo nel frammento di tavola, rappresentante Cristo colla croce sulle spalle, seguìto da certosini, frammento che pochi anni or sono sfuggì quasi per miracolo ad una totale rovina, per diventare l'opera

principale della Raccolta civica di Pavia. Ma nelle pitture murali condotte a termine nello stesso periodo di tempo alla Certosa, il Bergognone non poteva, col procedimento tecnico speciale dell'affresco, effettuare la stessa evoluzione: e pur mantenendo una castigatezza di disegno e una composizione calma, egli spiega una fattura larga, di carattere decorativo, alla quale non corrisponde più quella intensità di espressione e quella delicatezza di tonalità che già aveva potuto ottenere nei dipinti su tavola. Si noti come le due grandi composizioni frescate dal Bergognone alla Certosa — e che più di ogni altro dipinto si possono raffrontare alla composizione di S. Simpliciano — debbono essere fra gli ultimi lavori da lui compiuti alla Certosa: infatti nell'affresco dell'incoronazione della Vergine, dipinto nell'abside sinistra della navata trasversale, assieme a Francesco Sforza troviamo Lodovico il Moro rappresentato come duca di Milano, il che ci può indicare che l'affresco venne condotto a termine dopo la morte del duca Galeazzo Maria, e prima della caduta di Lodovico il Moro. La data dell'affresco si trova quindi limitata fra gli anni 1494 e 1499.

L'affresco di S. Simpliciano, per la sua esecuzione più larga, più grandiosa, per l'accentuazione del sentimento nelle figure, non può a meno di essere ritenuto come opera sensibilmente posteriore agli affreschi della Certosa di Pavia, eseguita quindi nel primo quarto del secolo XVI: trattandosi di opera la quale, per la stessa sua importanza, deve riferirsi ad una data storica di qualche rilievo per la basilica di S. Simpliciano, noi possiamo sperare di trovar nelle vicende di questa qualche elemento per meglio precisare l'epoca dell'affresco. Più di uno studioso delle memorie milanesi, ricercando appunto nella storia della basilica un fatto cui potesse collegarsi la decorazione dell'abside, inclinò ad assegnare quest'opera al periodo nel quale Giovanni Maria Alimento Negri, cugino della duchessa Bianca Maria, ed abate del Monastero di S. Simpliciano dal 1449 al 1468, anno della morte della duchessa, fu commendatario del monastero stesso; ma per attribuire l'opera del Bergognone all'iniziativa dell'Alimento, occorrerebbe assegnare l'esecuzione ai primissimi anni del secolo XVI, il che non lascierebbe fra questa opera e gli affreschi della Certosa di Pavia quell'intervallo di tempo che ci sembra necessario allo svolgimento della evoluzione pittorica che è compresa fra questi lavori: vedendo invece che nell'anno 1517 la basilica di S. Simpliciano e l'annesso convento vennero restituiti all'ordine dei Benedettini, che vi avevano avuto stanza fin dal secolo VIII, ci pare supposizione più fondata collegare la decorazione dell'abside a questa instaurazione di Benedettini nella vecchia basilica, col che la grandiosa composizione dell'abside di S. Simpliciano trova posto dopo i lavori compiuti dal Bergognone a Bergamo, e qualche anno prima della grande tavola dipinta per la chiesa di Nerviano — ora alla Pinacoteca di Brera — nella quale ritroviamo il soggetto della incoronazione della Vergine, rappresentato con molta analogia di disegno e di colorazione. E la supposizione fatta si trova avvalorata dalla possibilità di collegare in tal modo la decorazione dell'abside colle pitture che lo stesso Ambrogio da Fossano ebbe ad eseguire nel vasto monastero attiguo alla basilica, riordinato dopo il 1517 dai Benedettini, pitture che, menzionate già nello scorso secolo come molto deperite, sono oggidì quasi interamente scomparse.

*
* *

Fu singolare ventura se l'affresco dell'abside non subì l'uguale sorte: i barocchi, in mezzo alle grandi trasformazioni fatte subire alla vecchia basilica lombarda, rispettarono l'affresco, preservandolo perfino da quella imbiancatura che fu il destino e al tempo stesso la salvezza di tanti dipinti murali: al principio di questo secolo, allorquando si eresse l'edicola dell'altar maggiore, che toglie in parte la visuale di chi dalla navata della basilica osserva la vôlta dell'abside, si rispettò o piuttosto si tollerò l'opera del Bergognone, sebbene il gusto dell'epoca non inclinasse a riconoscervi particolare valore; lo prova il fatto che per riparare la sporgenza della cornice d'imposta della vôlta sferica, mediante una copertura fatta

con tavole di legno, non si esitò a mutilare i piedi delle figure disposte nella zona inferiore dell'affresco. Verso il 1840, allorquando si condusse a termine quella nuova trasformazione dell'interno della basilica, che aspirava a ripristinare le forme originarie, e — per la deficienza ancora notevole a quell'epoca, degli studi archeologici — fu in realtà una manomissione ancor più deplorevole delle deturpazioni dell'epoca barocca, l'affresco del Bergognone riuscì ancora a sfuggire a danni sensibili. Già qualche studioso, portandovi l'attenzione, ne aveva messo in rilievo la importanza,[1] promovendo così qualche cura per la sua conservazione: il Malvezzi, a quell'epoca, segnala l'interessamento del parroco « per aver conservato, mercè il buon tetto onde difese l'abside, il preziosissimo affresco del Bergognone, che avremo tra non molto inciso da valente artista » alludendo forse all'incisione che il Rosini poco dopo pubblicava nell'opera sua sulla pittura italiana;[2] d'altra parte un documento all'Archivio di Stato di Milano (Fondo di religione) ci ricorda che tale affresco, dietro voto e collaudo della R. Accademia, fu restaurato nel 1840 dal pittore Knoller collo sborso di L. 250.[3] Tale restauro, che per l'epoca nella quale venne compiuto avrebbe potuto riuscire esiziale per il capolavoro del Fossano, dovette limitarsi ad una semplice pulitura, non avendo lasciato nel dipinto alcuna traccia di quei deplorevoli ritocchi coi quali a quell'epoca si rovinarono tante opere d'arte di sommo pregio. Le opere di restauro ora compiute ci dànno affidamento che la maggiore opera del Bergognone abbia, per lungo tempo ancora, a rappresentare degnamente l'arte lombarda nella storia della pittura in Italia.

LUCA BELTRAMI.

[1] Charles Blanc fu il primo a dare una descrizione ed un giudizio del dipinto che crediamo interessante di riportare:

« Mais c'est à Milan, dans le cœur de San Simpliciano que Borgognone donna enfin la mesure de sa force, en peignant sous la demicoupole dans des vastes proportions, un couronnement de la Vierge qui est, non seulement son chef d'œuvre, mais encore l'un des chefs d'œuvres de l'art chrétien. Ce n'est pas une médiocre surprise de retrouver au seuil du XVI^e^ siècle, dans une fresque décorative, toute la ferveur à la fois hautaine et douce qu'on respirait autrefois dans les œuvres pieuses du XIV^e^ siècle, et de voir s'allier, dans une composition imposante, la grâce du naturalisme florentin avec la majesté de l'idéalisme byzantin. Le Père éternel, de grandeur colossale, portant le Saint-Esprit dans sa poitrine sous forme de colombe, se tient au milieu de la voûte, comme il se dressait autrefois dans les graves mosaïques de Rome: de ses bras ouverts il bénit la Vierge, agenouillée devant lui et Jesus-Christ, déjà ceint du diadème, qui couronne sa mère a son tour. Autour et au-dessus de ce groupe divin voltigent d'abord sur trois rangs des cherubins ailés, puis sur trois rangs encore s'avancents des anges en adoration, puis enfin sur trois rangs d'autres anges chantent et jouent de divers instruments ».

Più recentemente, un altro critico d'arte, francese, il Lafenestre, così scriveva: « Le couronnement de la Vierge dans l'église San Simpliciano à Milan, marque l'apogée de ce talent noble et élevé, qui doit ses plus grands effets à sa tranquille simplicité » (*Le peinture italienne,* p. 352): giudizio che a noi sembra più conforme a verità che non l'altro in questi giorni pubblicato nell'ultima edizione francese del Cicerone di Burkhardt, nella quale a p. 627 della 2^a^ parte si legge a proposito del Bergognone: « il ne faut chercher en lui ni l'expression ni la vie: dans les scènes mouvementées il est comme paralysé il ne produit que des caricatures ».

[2] Vedi P. ROTTA. *Le basiliche di Milano - San Simpliciano,* Milano, 1883.

[3] Vedi tavola 101 dell'Atlante del Rosini: *Storia della Pittura in Italia.*

LA CHIESA DELLA MADONNA DI GALLIERA

IN BOLOGNA

RA i monumenti più ricchi che l'arte gentile del Rinascimento ha lasciato in Bologna è da annoverarsi la facciata dell'oratorio di Santa Maria di Galliera dei padri Filippini. Il tempo a poco a poco ha sfaldate le splendide sculture che le servono d'ornamento, e ha fatto deperire la base elegante che l'architetto vi costruì; ma da quanto rimane se n'ha d'avanzo perchè si lamentasse l'assoluta mancanza, in cui si rimase fino ad ora, di notizie sulla costruzione di questo monumento. Sono lieto quindi di poter qui raccogliere il frutto delle mie ricerche sull'argomento, venendo a colmare in gran parte la lacuna che si lamentava; lacuna tanto più sentita in quanto che non manca chi, all'elegante facciata dell'oratorio dei Filippini, collega per somiglianza d'esecuzione, qualche altro importante monumento bolognese.

Le prime notizie sull'oratorio rimontano al XIV secolo. Nel 1304 venivano da Piacenza a Bologna certi frati detti di Santo Spirito, prendendo sede nella località ove poi sorse la chiesa attuale, loro concessa dal vescovo, che li incaricò di raccogliere e distribuire le elemosine ai poveri vergognosi. Si fabbricarono quindi i detti frati un oratorio sotto l'invocazione dello Spirito Santo, rimasto aperto al culto fino a quando, venute meno le elemosine, fu soppressa la chiesa.

Nel 1495 una Compagnia detta dei Procuratori dei poveri vergognosi, favorita dai domenicani, si riuniva, sotto l'invocazione di San Nicolò di Mira, in un locale sopra la Compagnia di Santa Croce e in seguito trasportava la propria residenza nel locale della Madonna di Galliera. [1]

Al 1479 rimonta la ricostruzione dell'oratorio attuale, meno la facciata che, come noterò, fu ornata parecchi anni dopo.

Così racconta il Nadi nel suo *Diario bolognese* sotto quell'anno: « De una madona. Rechordo chome chomenzò a fare miracholi una fegura de la madona la chontrada de galiera in susso el chanton de la piaza de la chiessia de sant'andrea de l'ano 1478 del messe de novembre e de l'ano 1479 fo chomenzado la soa chiessia a la soa rivirenzia de l'ano 1479

[1] G. GUIDICINI, *Cose notabili di Bologna.*

del messe de marzo e a questo tempo vi era un grandissimo chonchorso e grandissima divozione e andavave de molto pouolo per li miracholi la fassia e idio sia sempre laudato e rengraziato de questo dono e d'on'altra chossa e la soa gloriosa madre M.ª santa maria e tuta la chorte de paradisso e in questo tempo yera la tera amorbada in asa' luogi e asae guarivano per li suo' priegi. la quale fegura si è al muro del portego de la chiessia la quale antigamente se chiamava la chiessia de li frati vergogniussi, vestivano de negro a modo de priete. se fenì la chiessia de l'ano 1492 ».

Notizie abbastanza importanti mi fu dato rinvenire relativamente alla ricostruzione della chiesa iniziata nel 1479.

Ne ebbe la direzione e probabilmente ne fu architetto M.ro Zillio di Battista ricordato spesso nelle carte del monastero de' Filippini di quell'epoca. [1] Insieme con lui lavorò M.ro Giacomo Pagani scultore, il lavoro del quale però viene di raro specificato nei mandati di pagamento in suo favore. A lui forse sono da attribuirsi le stupende terre cotte che restano tuttora nel fianco della chiesa. [2]

Qualche anno dopo, nel 1486, i frati deliberavano di far dipingere l'interno della loro chiesa, ormai finita dopo i lunghi lavori murarî, e ne davano l'incarico ad Antonio di Bartolomeo Maineri, pittore bolognese. È questi uno de' tanti di quella famiglia di pittori della quale un ramo trapiantossi a Reggio: Giacomo e Bartolomeo dipinsero in questa città nel 1461 palazzi del Comune e del Capitano. [3] Ad Antonio fu dato l'incarico di dipingere la volta della chiesa di Galliera *in fresco ad oleo et ad oro cum figure et colori fini de tutta bontà et perfectione* entro il termine di 18 mesi, con compenso di cinquecento lire bolognesi; delle quali gli furono sborsati subito quaranta ducati, promettendo i fabbricieri di sostenere le spese pei ponti necessari al lavoro, e di assegnare al pittore una stanza per racchiudervi le cose sue. Il lavoro fu dal Maineri incominciato subito, poichè trovai note di somme sborsategli nello stesso mese in cui si fece il contratto. [4] Tre anni dopo gli *operarii della fabbrica* (com'eran chiamati i deputati alla costruzione) incaricavano M.ro Giacomo di Antonio Cabrini *maestro da le finestre* di comporre e dipingere parecchie vetrate per la chiesa, rappresentandovi le figure di San Girolamo, San Giovanni Evangelista, la Resurrezione, San Pe-

[1] Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini $\frac{112}{5995}$, che contiene tutte le notizie riferentisi alla costruzione dell'oratorio.

[2] 1481-1482. Libretto di conti, ecc., c. 1, t. « 1481. De hauere M.ro Zilio muradore de la fabrica de la madona... de galiera da li homini de la fabrica libre sei d. quatro e questi sono per overe nove de magistro et overe 16 de manualj ecc. ».

1482. « De hauer M° Zilio comenzando adi 7 januarij et finiendo per tuto d. 15 dicto ecc. L. 2 », ecc. In un foglietto volante: « Adi 12 de dexembre 1481. Sei zirchomspetti homini deputadi a la fabbrica de Madonna santa maria de Ghaliera fano amesurare lo muro fatto per M.° Zillio di batista Muradore solo la fazada per la lunghezza de la ghiexia con li fondamenti ecc. ». Seguono le misure della facciata, del fondamento, dei pilastri esterni, delle finestre. Firmato: « Amesurado per mi pelegrin di Monastrixi (?) ». Il lavoro andò in lungo per molti anni. Da altro foglietto volante: « Adi 1491. adi (?) XI de marzo..... A m^ro Iacopo Pagano L. 8. d. 8. — ... A m^ro Iacopo taiapreda b. 14.. — E per 4 ali da anzoli e 3 diademi a meso a li anzoli che portano la nostra dona... L. IJ. b. X. — ... Id. M.ro Iacopo taiapreda b. 2. d. 8 ». Seguono molti altri mandati allo stesso, e ad altri. Tra questi è m.ro Cornelio, m.ro di legname che potrebbe aver eseguito o aver preso parte al lavoro d'intaglio dello stupendo uscio a due battenti dell'oratorio e di quello intarsiato che conduce alla sagrestia.

[3] Francesco Malaguzzi, *Notizie di artisti reggiani* 1300-1600. Reggio, Degani, 1892, p. 21 e seg. Riporto in appendice i patti relativi a questa pittura per accrescere il materiale che possa servire alla illustrazione di quella famiglia d'artisti. V. doc. I.

[4] 1486. « La fabricha de nostra dona de Vergognosi de dar.... adi XXIIJ (de Ginaro) a M.ro Antonio depintore L. 9.

« Adi IJ (Febbraio) a m.ro Antonio depintore L. 3 ».

Segue:

« Adi XVJ... a m.ro Iacopo L. 3.10 ».

(Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini $\frac{112}{5995}$).

Inoltre sono registrati alcuni pagamenti a m.ro Domenego dalle vetrate che aiutò probabilmente m.ro Antonio Cabrini nell'esecuzione delle vetrate a colori di cui la chiesa dei Filippini era ricca.

tronio, San Domenico, San Benedetto, San Giovanni Battista, l'Annunziata e la figura di San Francesco. Da una nota del 29 aprile 1449 risulta che le prime otto figure furono pagate L. 348, s. 1, d. 3; l'ultima fu pagata L. 67, s. 2, d. 4, come da altra nota anteriore 25 febbraio dello stesso anno.

Ed ora veniamo alla parte che ha dato luogo alle mie ricerche, la facciata dell'oratorio.

Questo splendido esempio d'architettura e scultura è posteriore di qualche poco all'epoca cui si ascrisse comunemente, poichè non mancò chi credette che rimontasse agli anni della ricostruzione della chiesa. Lo eseguì M.ro Donato di Gaio da Cernobbio, un nome nuovo nella storia dell'arte, il che dimostra anche una volta quanta strada gli studiosi debbano ancor fare, per arrivare a una completa illustrazione dell'arte nostra. Da una preziosissima lettera sua, ci è dato conoscere i particolari del lavoro che egli lasciò incompleto e la parte, che è la maggiore, che gli si deve attribuire. Altri documenti ci metteranno sulla strada per indagare chi fosse il continuatore dell'opera di maestro Donato.

Nelle mie ricerche mi fu dato trovare notizie di Donato anteriori al lavoro di cui parliamo. Nel 1493 ferveva l'opera di costruzione della torre dell'orologio che, a giudicare dalle somme spese, dovette certamente essere innalzata senza risparmi, e il nostro artista vi eseguiva lavori di scultura intorno alle finestre superiori verso la piazza.

Nel 1495 era ancora al servizio del Comune e riceveva L. 447.12.9 per avere erette alcune colonne e fregiati i capitelli e le basi *pro pergolariis viridarij positi in palatio residentie R.mi D. Legati M.corum Dominorum Antianorum.* [1]

È probabile finalmente sia una persona sola col nostro artista quel M.ro Donato milanese che riceveva nel 1508 alcune somme per certi lavori architettonici tra porta Mascarella e porta Galliera e per altri di porta San Felice. [2]

Donato da Cernobbio incominciò il lavoro della facciata dell'oratorio dei padri Filippini nel 1510. Se egli seguisse un disegno proprio o d'altri, nella finissima esecuzione, non è veramente dato conoscere; ma parmi che il merito del nostro artista non abbia a scapitarne, nel dubbio. Nell'elegante monumento di cui parliamo, si ammira sopratutto la parte ornamentale che ne è del resto la caratteristica; questa ben di raro veniva stabilita *a priori* dall'architetto, ma si eseguiva invece interamente dallo scultore che in ciò seguiva la propria fantasia e il proprio gusto. E gli ornati dell'oratorio dei Filippini ci rivelano appunto lo scultore eccellente che sa ricavare dalla pietra effetti meravigliosi di elegante finezza. A precisare poi le parti eseguite dal nostro artista, meglio varrà la sua lettera che riporto più sotto.

M.ro Donato eseguiva contemporaneamente al detto lavoro altre opere per gli stessi frati di San Filippo; tali i capitelli del cortile *et altre opere che lì sono;* una seconda porta intagliata, più alcune mensole e pietre da fuoco. Per messer Battista dal Pozzo, mandatario della confraternita, intagliava *doi camini, fatti in caxa sua, uno francescho et laltro grande in la sala,* il suo stemma sulla sua bottega e altre pietre da fuoco.

Con tanti lavori per le mani non fa meraviglia che la facciata proseguisse lentamente: e quando, dopo due anni, l'artista cadde ammalato di un'infermità che doveva costringerlo all'inazione per lunghi anni, lasciando imperfetta quel lavoro al cui compimento teneva tanto, egli dovette provare doppio dolore. Non avendo la sua lettera datazione di luogo, non possiam dire con sicurezza dov'egli si ritirasse a passare i sei lunghi anni d'infermità che lo aveva tormentato e lo tormentava tuttora quando la scriveva, ma è assai probabile che fosse a Cernobbio.

Dopo otto anni da che l'oratorio dei Filippini aveva incominciato ad arricchirsi delle fine sculture di M.ro Donato, questi, non ancor del tutto ricompensato dell'opera eseguita,

[1] Arch. di Stato di Bologna. - Comunale. Mandati 1489-97 a carte 285 t., c. 292 r., c. 333 t.

[2] Id. id. 1508, c. 238 r. e t., e 243 r.

PORTA DELLA CHIESA DELLA MADONNA DI GALLIERA IN BOLOGNA.

povero ed infermo, scriveva ai frati addetti alla fabbrica, questa lettera tanto semplice quanto commovente:

« Spectabili deputati. Dio vi guardi da male, per parte mia milia salute a la anima et a lo corpo. fazo noto ale vostre Specta.te qualmente da quelle ho receputo doe vostre. a le quale vi respondo per essere mi infirmo et non podere venire a dire la mia raxone vi scrivo il tutto, prima per lamentarve voi de li fati mei. Unde me pare che non habiate cauxa alcuna verso de mi. Ma io più presto de voi; imprimamente quando fessemo merchato de la fazada per che voi non hauevi alcuno depositario li primi dinari me dete misser Baptista dal pozo in più volte, secundo il mandato vostro et lui me dete dinari che non se spendeuano in Bologna et mi li bisogno spendere apiegandoli in carexi (sic) et comenzando la dita fazada, voi me facesti fare li capiteli che sono in el primo cortile et altre opere che li sono, e poi me facesti fare una porta grande tutta intaiata e che la facesse bella che voi me pagaresti secundo che la facesse e fo remissa a misser Bartholomei gislardo et misser Bernardo faxanino e mi lo fata, como se po vedere, la quale non e in el conto de la fazada e poi me facesti fare uno archo in la capella noua indrito ala madona e mi voleva fornire la fazada e voi dicesti che più era necessario lo larcho (sic) che la fazada, per aprire la capella, el quale archo fu merchato L. 200 25 de bolognini. et voi me acressesti L. 25 per fare la cornixe intorno a larcho che non era de pato a fare dicta cornixe. quanto ali capiteli che sono in lo cortino (sic) zoe doi capiteli grossi fossemo dacordo in L. 20 luno bassa et capitelo che sono in tuto L. 40. Item per 5 capiteli de sopra a L. 9 luno dacordo fato presente Zuanne broaldo che sono L. 45 et per le mexole fate ascontro li capiteli a computo de s. 30 luna che sono in somma L. 6 e per 15 gozole fate sopra li capiteli a s. 13 luno che sono L. 9 s. 15 et per uno segiaro fato per la cuxina e prede da fogo et altre prede L. 3 et per la dicta porta grande intrando in lo cortino como vi ho dicto di sopra a mi me pare de meterla L. 50 per che li vale per la dicta fazada che hauiva principiada con la sua bancha e soi cantoneri quali sono verso misser Danielo de sancto Piedro et con uno uschio intaiado dentro e con le roxe e modioni che vano in la cornixe de sopra el quale lauore era depoxo la porta de landino. le quale prede vano in lo concto de la fazada metendola mi a rata per rata L. 200 60 et lo mercato de la dicta fazada fu L. 700 senza le figure, quale vi disse che non le voleva fare, et tuti questi lauori me li hauiti a fare boni. So bene che voi non li negariti. per che mi non posso venire da voi, so bene che non me li toleriti a mi per darli ala madona per non hauendo lei bixogno et per essere mi pouero de roba et piu assay de sanitade. pensati essere stato infirmo anni 6, come sapiti et se voi voliti che faza boni li dinari e robe a misser Baptista dal pozo, et voglio che me fazati boni doy camini fati in caxa sua, uno francescho et laltro grande in la sala et una preda con la sua arma suxo luschio de la botiga, et altre prede da fogo, li quali lauori si pono vedere in caxa sua se non sono stati guasti et luy disse che non me voleva dar piu che L. 25 in tuto. Io me acontentai per non li podere contradire, et più volte ve ho pregato che volesti fornire la fazada, et sempre me hauiti risposto che che (sic) non hauivi dinari. per tanto vi prego vogliate vedere el mio concto e lauoro che ho fato, che sapiti bene che non me haueristi dato uno dinaro senza il mandato, et anchora sapiti bene che lo depoxitario che hauidi fato de poi era misser Andrea dal zio, et voi cercharìti li mei mandati et crediti che per non podere mi venire a Bologna perdo più de 20 ducati doro lassati a francesco mio garzone per el cuncto de la botiga che li dete a lui quando me partite infirmo como apare per una carta tradada per misser Baptista broaldo presente magistro Simone taiapreda, et altri testimonij. donde vi prego per lo amore de dio vogliate fare che li habij. Io non vedo altra via de hauerli senza lo vostro adiutorio. et li lassai uno capitelo grosso de precio di ducati 5 et una colona da scala stabilita con la basse et capitelo di valore de ducati 3 doro et altre cosse che magistro Symone sa bene il tuto, domandati a lui. Sapiate anchora che sono anni 8 che ho principiato dicta fazada che mai non me hauiti dato risposta et de presente che sono in

FACCIATA DELLA CHIESA DELLA MADONNA DI GALLIERA IN BOLOGNA.

firmo et non podere me astringiti (sic). non altro al presente. sempre sono vostro, me recomando per milia volte a le vostre specta.te dato adi 1° de zenaro 1518.

« Il vostro in tuto magistro Donato di Gaio taiapreda
da Cernobio ».

(*Fuori:*) « Ali prestantissimi et honorandi operarij de Sancta Maria de Galiera sia presentata questa presente soi intimi amici. In Bologna ». [1]

Mandarono i frati al nostro artista il danaro dovutogli da tanto tempo? I documenti sono muti a questo riguardo, come su tutto ciò che possa anche indirettamente riguardare più oltre l'artista di Cernobbio. A me, nonostante accurate ricerche, non fu dato trovare altre notizie su questo artista, apparso improvvisamente, come una meteora, nel campo dell'arte del Rinascimento, per un lavoro così geniale, che forse fu il coronamento di altre opere che agli studiosi degli archivi ed alla critica restano a ricercarsi.

Certamente la facciata della chiesa di Santa Maria di Galliera non fu condotta a termine da Donato di Gaio. Ma, e perchè le parti più caratteristiche furono opera del suo scalpello, e perchè delle restanti lasciò il principio e il modello (e si rileva dai preventivi degli artisti chiamati a finire il monumento, che ricorrono sempre nelle varie parti a quanto è già in opera), può senz'altro dirsi che la ricca facciata della chiesa di via Manzoni è da attribuirsi al nostro artista.

Questa è per certo una delle più splendide cose che l'arte di quel tempo abbia lasciato in Bologna. L'eleganza, la finezza dei fregi che circondano la porta, salgono per le candeliere, e girano attorno alle finestre e ai cornicioni fin sotto il tetto, fanno di questa facciata, cui il tempo coprì quasi di uno strato di veli, un vero gioiello.

Scomparsa del tutto è la *banca,* o gradino della base, ricordata dall'artista nella sua lettera, come quella che era più alla portata delle mani vandaliche: ma possiamo di leggeri figurarcela, pensando all'altra del palazzo Bevilacqua, che (sia detto di passaggio) tanti punti di contatto nella tecnica ha col monumento fin qui esaminato.

Il tempo danneggiò non poco le parti sporgenti dell'edifizio, le quali, di fragile calcare, poco potevano resistere alle intemperie e alla corrosione dell'aria: l'aspetto severo ed elegante dell'insieme fu poi alterato, quando si alzò la chiesa, e, per darle un aspetto adatto ai gusti depravati della decadenza, si chiusero le finestre e l'occhio sulla porta, coll'attuale strato di mattoni sporgenti, per servire di attacco alle nuove costruzioni. Per fortuna, il progetto rimase tale, ed i restauri e i lavori si limitarono all'interno, che nulla conserva dell'antico.

Rimasta incompleta, per la malattia di maestro Donato, la facciata dell'oratorio, i frati pensarono a farla ultimare secondo il disegno della parte compiuta, e invitarono parecchi artisti a presentare un preventivo. A ciò corrisposero: Battista Francesco di Simone, fiorentino, Bernardino da Milano, Paolo Fiorini e Giacomo Ulma.

Il nome di Bernardino da Milano non s'incontra qui per la prima volta nei documenti bolognesi. Esso nel 1523 s'impegnava di costruire, insieme con Giacomo da Firenze, la porta della chiesa di San Michele in Bosco, nella quale è notevole il fregio in marmo che le è sovrapposto. Ciò rilevo dai registri della chiesa stessa. [2]

Fra questi artisti non può dirsi con sicurezza qual fosse il prescelto per proseguire la facciata dell'oratorio dei padri Filippini. Oltrechè mancano i dati dei preventivi loro (per cui non può stabilirsi se il compimento dell'opera di Donato da Cernobbio avvenisse con ritardo o no), questi non partono nemmeno da un unico punto di vista nei loro progetti. [3] Vi sono alcune parti che maestro Donato aveva lasciate incompiute, che vengono ricordate solo in qualcuno dei preventivi, non negli altri; oltrechè qualche volta, accanto alle misure

[1] Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini $\frac{112}{5995}$.

[2] Archivio di Stato di Bologna - Fabbrica, 1522, c. 61, r.

[3] V. doc. II, III, IV, V, VI.

delle parti da finire, manca il relativo prezzo chiesto dall'artista il quale forse, volendosi riserbare all'ultimo di metterlo, dimenticò poi di farlo. Per ciò mancano gli elementi per affermare con sicurezza quale fosse il progetto più completo ed economico nello stesso tempo. I padri Filippini, che, come vedemmo dalla lettera di Donato da Cernobbio, accusavano la mancanza di danaro, avranno probabilmente scelto quello dei progetti che presentava minore spesa. Tuttavia, così come ci rimangono i preventivi, parrebbe che, nell'insieme, il più completo, e nello stesso tempo il meno costoso, fosse quello di Battista Francesco di Simone.

A niuno degli artisti ricordati credo possa alludere la notizia che trovo nella cronaca Rainieri della Biblioteca Universitaria di Bologna al 1° giugno 1540: « Adi detto mori..... scoltore, il quale faceva l'ornamento de la nostra Dona de Ghaliera, il quale ornamento era de marmore ». Il nome che il cronista dimenticò è probabilmente quello di uno dei parecchi scultori che, come ora ricorderò, lavorarono lungamente all'altare maggiore della stessa chiesa, che moltissimi altri documenti ricordano coll'appellativo di *ornamento della Madonna,* e che era appunto in marmo.

Di questo altare e degli artisti che vi lavoravano darò qui qualche notizia, sebbene lo interno della chiesa, siccome dissi, più nulla abbia conservato di quel tempo.

Nel 1509 [1] Paolo Fiorini, già ricordato, aveva promesso agli operai della Confraternita di Santa Maria di Galliera di costruire un parapetto in marmo intorno all'altar maggiore. A questo lavoro si pose mano anche parecchi anni dopo, il che lascia credere che o il Fiorini non lo eseguisse, o lo eseguisse solo in parte.

Al 15 giugno del 1534 Battista e Pietro di Bernardino. del Porto si obbligavano di eseguire, dietro compenso di mille scudi d'oro, l'altare in marmo nel mezzo della chiesa, sul disegno dell'architetto Sebastiano Serlio. La somma promessa agli artisti e le molte menzioni che i documenti fanno di quell'altare e dell'ornamento che lo fregiava ci lasciano ritenere che l'opera fosse ricca ed importante.

Qualche tempo dopo Niccolò di Raffaello, detto *Tribolo,* scultore fiorentino, vi scolpiva in marmo un'*Assunzione,* ricevendone in varie volte una somma di 170 scudi. [2]

Nel 1538, con rogito del 15 luglio, [3] lo scultore Giacomo di Venturino Fantoni, detto *Colonna,* di Venezia, prometteva a sua volta di eseguire, sul modello in legno di Sebastiano Serlio, l'ornamento in marmo con figure per l'altare della Beata Vergine. Questa volta il lavoro fu condotto a termine dal Fantoni, come si trae da alcune lettere importanti del Serlio, che era in quel tempo a Venezia, e da alcune note di spese. [4] Il Serlio, in una sua

[1] Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini - Istrumenti.

[2] V. in appendice doc. VII.

[3] V. in appendice doc. VIII.

[4] « Spese fatte per la madona di galiera.

« Prima per tre colonne di marmo greco de prima compra schudi sedici e tre e soldi 3 cioe Δ 16 L. 3 - 3

« Per l'antipetto a tutte spese de m. jacomo eccetuando alcuni telari di marmo li quali fara poi a bologna lo quale antipetto monta scudi venticinqui di oro cio è . . . . . Δ 25 L. 0 - 0

« E per dua colonelle di marmo greco per fare le dua colonne minori scudi quatro e soldi disdotto cio è . . . Δ 4 L. 0 - 18

« Per quatro pezzi di marmo fino per fare quatro capitelli schudi setti e lire una e soldi quindici cio è . . Δ 7 L. 1 - 15

« Per diverse spese cioe per portatura di dette robe da loco a loco e per segare li pilastri e per la sega di ferro et per tauole e corde et stuore e ferri et altre spese scudi cinqui e lire una . . . . . Δ 5 L. 1 - 0

« Ho avuto dalla fabbrica della madonna scudi cinquanta per spendere ne le cose che fara m. jacomo scultore, li quali ho dati et pagati in più volte a esso m. jacomo cio e scudi cinquanta . . . . . Δ 50 L. 0 - 0

« Di maniera che m. jacomo viene ad haver speso de li suoi otto scudi di oro come apare qui dietro . . Δ 8 L. 0 - 0

« La boletta del uscita e montata scudi tredici e due lire e cinque soldi. Δ 13 L. 2 - 5

« Il nolo della barca de primo mercato monta lire dieci di moneta ferrarese cioè. . . . . L. 1 - 0 - 0

« Alli fachini che ano caricate le robe in barca dete m. jacomo lire tre e soldi quindici . . . . . L. 3 - 15

Δ 24 L. 5 - 15

« Tutti questi danari dalla riga ingiu havete a rim-

lettera [1] 6 luglio 1538, scriveva da quella città, dalla quale il Colonna partiva per recarsi a Bologna col modello, promettendo ai confratelli di recarsi sul luogo del lavoro, se le esigenze lo avessero richiesto. Di nuovo, l'anno dopo, il Colonna, che prima era ritornato a Venezia, si portava a Bologna con una lettera dell'architetto, che rendeva conto dei denari spesi pel trasporto dei marmi, e lamentavasi del dazio, che gli era parso *molto disonesto:* nello stesso tempo dava ampie assicurazioni sull'onestà del Colonna e sulla veridicità dei conti che questi avrebbe presentato. Da questa lettera risulta che il modello in legno progettato dal Serlio fu eseguito da un maestro Marco intagliatore.

Ma in questo tempo, essendo l'esecuzione dell'altare a buon punto, qualcuno dovette muovere dei dubbi sulla correttezza di alcuni particolari del disegno della parte restante, e i fabbricieri ne scrivevano al Serlio, sempre a Venezia. L'architetto il 25 settembre 1539 rispondeva, un po' risentito, assicurando che il proprio disegno era il più adatto nell'insieme, ma che però, se i fabbricieri lo esigevano, avrebbe lasciato Venezia, dove altri lavori importanti lo trattenevano, e che desiderava ultimare prima di partire per la Francia, e sarebbe venuto a Bologna. Qui, cessando i documenti, non è dato sapere come finisse la questione, e se il Serlio modificasse il suo disegno.

In questo tempo trovo ricordato, come pittore nella chiesa di Galliera, un maestro Giacomo, del quale non è possibile precisare il cognome, nè il lavoro eseguito. [2]

Nel 1543 Niccolò di Corsino, da Salvari, scultore, s'impegnava di costrurre il parapetto in marmo dell'altare della Madonna, disfacendo la parte antica, probabilmente quella eseguito, come vedemmo, da Paolo Fiorini. Fu aiutato nel lavoro da Pietro Bernardo da Como, del quale si ha una lista di marmi coi prezzi relativi.

E per finire la serie degli artisti [3] che, a tutto il Cinquecento, per quanto rilevasi dai documenti, lavorarono per l'oratorio dei padri Filippini, ricorderò ancora Girolamo Coltellini, che nel 1552 aveva eseguito un bassorilievo con un angelo per un'ancona; Teodoro Brocoli, che nel 1554 ne scolpiva altri due, e che molti anni dopo, con rogito 5 novembre 1573, prometteva scolpire due statue rappresentanti san Pietro e san Paolo. [4] Nello stesso 1573, finalmente, Giovanni Terribilia eseguiva per la chiesa alcuni lavori d'intaglio, come rilevo da una nota da lui sottoscritta. [5]

Tutti questi ultimi lavori nell'interno della chiesa, che volli ricordare in breve per completarne la storia artistica, scomparvero probabilmente quando G. A. Torri, nel 1684, la rinnovò, non lasciandone che l'esterno.

E fu veramente fortuna se i secoli vicini a noi, che troppo spesso sostituirono fatalmente ai fregi eleganti e corretti del buon tempo antico i cartocci della decadenza, parvero quasi di non accorgersi della piccola quanto splendida facciata dell'oratorio dei Filippini.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

borsare a m. jacomo per che ha speso di sua bursa, oltra queli che spendera in diverse angarie da vinetia a ferrara et nel datio di ferrara et carri e fachini et altre spese da ferrara a bologna.

« Io Sebastiano Serlio Architetto scrissi di mia mano ».

(Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini).

[1] V. doc. IX, X, XI.

[2] Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini $\frac{112}{5995}$, 17 aprile 1540.

[3] V. doc. XII, XIII, XIV.

[4] Archivio di Stato di Bologna - Demaniale - Padri Filippini.

[5] Id. id., $\frac{112}{5995}$.

NUOVI DOCUMENTI

La facciata

della Chiesa della Madonna di Galliera in Bologna.[1]

I.

Convenzione tra Antonio Maineri, pittore, e la fabbrica di S. Maria di Galliera.

MccccLxxxvj Die quarto Januarii Indic. tertie.

L'infrascripti pacti et conventioni sono quelli che hano concluso questo di soprascrito li operarij della fabbrica dela Ghiesia de M.ª Sante Maria de Galiera de Vergognosi cum M.ro Antonio de M. Bartholomeo di Mayneri da Bologna depinctore della capella de San Barbaciano sopra la pictura della Truna (così) de M.ª Sacta Maria predicta: como appresso.

Prima dicto M.° Antonio promette alli dicti Operarij depingere dicta Truna in fresco ad oleo et ad oro cum figure et colori fini de tutte bontà et perfectione segondo li designj per luj dati et mettere tutto ad oro fino quelle parte che nelli designi sono depincte de zallo et in tutti li altri lochi necessarij.

Item promette comenzare tale lavoriero in Kl. de marzo proximo a venire et quello continuare ad arbitrio de bono homo.

Item promette dicto M.° Antonio infra desdotto mesi proximi a venire comenzando in Kl. del predicto mese de marzo proximo avenire dare finita compita et stabilita ad arbitrio de bono homo dicta Truna.

Item promette che se caso venisse: che Dio ne guardi: che dicto M.° Antonio morisse o per altra rasone urgente non potesse finire dicta Truna, farla finire nel modo forma et cum li capituli presenti a soe spese per el pretio convenuto et cussi insino adesso vole siano in tale caso obligati lj soi heredi et per loro promette per tenore del presente capitolo volendo cussi lj dicti operarij: Ma quando de questo non se contentasseno dicti Operarij insino adesso esso M.° Antonio per se et soi heredi se contenta che per li prefati Operarj sia solo satisfacto et pagato a luj o a soi heredi quanto sia l'opera che haueva facto a rasone del pretio infrascripto convenuto tra le predette.

Et quando luj havesse recevuto piu che non havesse meritato per non havere facto tanto lavoro, dicto M.° Antonio et soi heredi siano obligati et cussi promette restituirlo.

Item promette dicto M.° Antonio dare a dicti Operarij per loro cautione bone securtade.

Le quale cose tutte dicto M.° Antonio per se et soi heredi promette allj dicti Operarij adimpire observare et exeguire fidelemente integratmente et in perfectione ad arbitrio de bono homo.

Et questo fa el prefato M.° Antonio perche da laltra parte lj dicti operarij promettono ad esso M.° Antonio mantenere et darlj tutti lj ponti necessarj a dicto lavoro per tutto et tempo che durara tale opera et pictura insino per tutto lj desdocto mesi predicti al più a tutte spese della fabrica della Ghiesia predicta. Delli qualj ponti dicto M.° Antonio non habia ad haverne spesa alcuna.

Item promettono dare dicti operarij al prefato M.° Antonio una stantia de quelle della dicta Ghiesia de nostra Donna da potere tenere serrato et chiavato le cose et robbe sue che stiano a salvamento.

[1] Vedi articolo a pag. 32.

Item dicti Operarij prometteno a dicto M.° Antonio dare per pretio et Integro pagamento de tutta l'opera libre Cinquecento de bolognini de moneta corrente: Del quale pretio al presente dicti Operarij farano pagare ad esso M^ro^ Antonio Ducati Quaranta doro per el bancho de Ambroso dal Serafino et Compagni et cussi se chiama el dicto M° Antonio havere havuto et recevuto da dicti Operarij contanti dicti Quaranta Ducati doro per la dicta casone et nel modo che e soprascripto. El resto prometteno dicti Operarij pagare ad esso M.° Antonio nel modo infrascripto zoe. Da primo di de Marzo proximo a venire ad uno anno zoe a primo di de Marzo del 1487, proximo che vira darli et pagarlj ducati sexanta doro se a tale tempo dicto M.° Antonio havera facto tanto lavoriero in dicta Truna, che meriti, oltra lj dicti quaranta Ducati recevuti, Ducati Sexanta. In quanto non li havesse meritati per non havere facto tanta opera, in quello caso prometteno dargliene solo tanti quanto meritara lo lavorero che luj havera facto. El resto insino al compimento delle Cinquecento libre prometteno dicti operarij a dicto M° Antonio finita et stabilita che havera nel modo predicto tutta l'opera, farglielo dare et pagare manualemente et Integralmente: como è conveniente et debito.

Per observatione delle quale cose tutte el dicto M.° Antonio obliga per se et soi heredi tutti lj soi beni presenti et che hano à venire et lj dicti Operarij obligano tutti lj benj della dicta fabrica presenti et che hano a venire.

Preterea promette ancora de dare a dicti operarij aniballe gozadin et Ioanne da Rezo alias delli Acursij drappiero Bolognese per prometteduri li quali obligarano sè et loro bienj tutti in solido generalmente per el modo et forma segondo che se obligara adesso qui de sotto sr. ludovigo di garganelli nodaro per dicto M.° Antonio in questo presente instrumento. ecc.

Notaio Nicolò qd. Giacomo Fasanini.

(Arch. Notarile di Bologna. Filza 5. N. 27).

II.

Preventivi presentati da alcuni artisti per finire la facciata della Chiesa della Madonna di Galliera.

A.

« Lista de la fabbrica dela madona de galiera. In prima;

Itt. el scalin sotta la banchetta che liga intorno la fazada a b. 5 el pe . . . . . L.

Itt. la banchetta a pe andante a b. 4 el pe. piza (?) che sono doe cioe una dicta et una.... (?) L.

Itt. la bassa de la ditta fazada a b. 5 el pe andante . . . . . L.

Itt. la invistixo zoe le prede piane de onze 3 et onze 6 computando luna con laltra. zoe a pe quadro a b. 4 el pe . . . . . L.

Itt. la prima Cornixe, zoe architrauo intagliato et frixi intagliato et la Cornixe in forma et modo chome sta quella che in opera a b. 40 el pe andante . . . . . L.

Itt. la finestra grande come e quelle che sono in la fazada intagliato chome sta le sopraditte L. 20. b. —

Itt. per lochio intagliato come sta quello che e in la fazada dinanzi de la ghiexia L. 8. b. —

Itt. la finestrela picula che se a a fare L. 7. b. —

Itt. el Cornixon di sopra zoe con larchitravo intagliatto Come sta quello che è in opera con la sua Cornixe con denteli et ovoli et modionj et roxe et guzulatoglij et gozza: in quello modo chome sta quelle de la fazada de la ghiexia a L. 7 el pe andante.

E questo laurero se fara de la preda de santa malgarita de la migliore che se posa havere ben lavorata.

Io Batista francesco Simone e compagni taiapredi che stano dal salario et dalla simia.

III.

B.

Lista de la fabrica de santa maria de galiera:

Itt. per la bancha desotta con el suo scalino sotto la ditta bancha a b. 16 el pe andante per 21 L.

Itt. per la bassa sopra della ditta bancha pie 27 a b. 7 . . . . . L.

Itt. per la invistixon de la fazada de onze 3 de onze 6 grosse fine in 7 de lunghezza pie 4 amesurate a pe quadre a b. 5 il pe . L.

Itt. li architravj et fixi et Cornixe intagliatj chome sta quelli che sono in opera pie 40 a b. 30 il pe andante.

Itt. le finestre grande in la fazada come sta quelle che sono in la fazada sono doi finestre a L. 18 l'una . . . . . L.

Itt. lo architravo grande di sopra intagliatto come sta quello che sono in opera pie 40 a b. 20 il pie andante . . . . . L.

Itt. la cornixe grande de sopra con lj soj modiunij et roxe intagliatte chome sta quelle che sono in opera a L. 2. b. 15 el pe andante pie 40 L.

Itt. per l'ochio dinanzi in la fazada chome quello che e in opera . . . . . L. 7. — —

Notta che tuti questi lavoreri van fatti de prede de masegne dj quella de santa malgarita de la bona.

Io Bernardino et m.° Iacomo buracho(?) e compagni taiapredi che stano dal pavaglion.

IV.

C.

Mesure de li lavorerj de maxegne dati per m.° Bernardino da milan tagliaprede e compagni a la fazada de la madonna . . . . . cioe:

El cornixon desopra pie . . . . (?) a el pe andante monta in tuto . . .	L.	2.	b. 15 113. b. 5. d.
La bancha desotto cum li schalinj cioe pie 30 a b. 16 lo pe andante monta in tuto	L.	24.	0. 0
Pie 6 de scalini denanzi ala porta pichola de la fazada	L.	1.	10. 0
Una maxegne sopra la porta grande lunga pie 10	L.	2.	5. 0
Per dui banchalittj sotto le finestre lunghi in tutto pie x j. d. 6 a b. 5 lo pe monta in tuto	L.	2.	17. 6
Per doe fenestre grande in tuto dacordo	L.	36.	0. 0
Per lochio de la fazada . . .	L.	7.	0. 0
Per la porta pigola de la capella dacordo	L.	7.	0. 0
Per due fenestre cioe una mezana et una pichola in tuto da cordo . . .	L.	7.	10. 0
Per una doza de pie 4 dacordo .	L.	2.	5. 0
	L.	203.	12. 6

V.

D.

A voi honorevoli operarij de la fabrica di la madona di galiera,

Questi sono li precij de li lavorerij li quali vano in la fazada de la madona di galiera et in prima

La bancha di sotto, per precio di soldi dieci el piede andante tolendomi la vechia.

It. el piano che e sovra la bancha di groseza d onze sei soldi sette el piede andante.

It. la bassa per soldi quattro el piede togliendomi quella che ce.

It. el piano di quello che e in opera fino alarchitrave dui soldi al piedi togliendo quel che in opera et dicto piano sara di groseza donce tre.

It. l'architravo, el friso intagliato et la Cornice como quella che e in opera soldi vinti al piede andante togliendo in dreto quel che gli e.

It. el resto del piano di groseza donce tre, soldi quatro al piede quadro et dinari sei et di groseza donce sei soldi sette al piedj.

It. l'architravo di sopra soldi vinte el piede andante.

It. el Cornisono di sopra soldi lire quattro el piede andante togliendo mi indreto quel che facto a soldi quaranta

Et questi lavoreri tutti saranno di preda bona, ad arbitrio di bono homo, et quando qualche prede non fusseno recipienti (sic) ale volunta uostre se cambiarano, secundo el nostro uolere.

Io polo di fiorinj da bologna.

VI.

E.

La lista di pricie de le masegne che vano a la faciata de la madona.

Puo eser circa pia 6 — E in prima per la cornice che va sota el quoverto con la sua gola drita e roversa e gocolatora e modilione e rose tra li modilione e lovele e denteso tutta intaliata come e quela che se ritrova in opera al presento vale in tuto L. cinque e B dece el piedi Cioue L. 5.10

Puo eser circa pia 6 (?) — E piu per larchitrave intaiato come quelo che si ritrova in opera vale L. doi Cioue . . . . . L. 2 - 0

E piu per refare la nichia che e in el Cantone de versa el torfanino monta L. vintequatre Cioue . . . . . L. 24 - 0

E piu per refare la nichia che e in ele cantono de versa S.to Pietro cione qu(e)la che serve per friso vale . . . . . L. 7 - 10

E piu per le colon de copilini L. quatro de luna sono in tutto ghe montane in tuto L. 32 -

Io iacome di ume (?) s.s.

(Arch. di Stato di Bologna - Demaniale - PP. Filippini $\frac{112}{5995}$).

VII.

Adi 6 de octobre 1537.

Io nicholo di rafaelo alia tribolo schultore fiorentino questo di deto o ricevuto dali operari delo oratorio de le nostra dona di galera schudi venticinque doro del sole chontati. E più chonfeso avere auto dale diti operari in diverse volte schudi ottanta doro del sole. E più o ricevuto da maestro batista E maestro pero da chomo et alia pietro (?) schudi deci doro del sole li queli sono stato schudi cento quindici doro del sole questi sono per parte de la manifatura de la storia de la suta (dell'assunta) de la madona quale li o promeso schupire (sic) in marmo chome apare per u(n) co(n)tratto rogatto più mesi sono per sere gonani (Giovanni) de machotti (?) notaro bolognese. . . . . ▲. 115. - -

Io nicholo di rafaelo soprascrito a fato questo schrito di mia propria mano a di dieto.

E adi 5 di genero 1538 io nicholo sopradeto tribolo o riceuto da li detti operare schudi venticinque doro in oro di sole. E deti danari per la sopra deta chausa o riceuti. . . . . ▲. 25.

Io nicholo sopradetto schrisi.

E adi 8 di febraro 1538 i nicholo deto tribolo sopradeto questo di deto o riceuto da deti operari schudi 30 trenta doro in oro di sole italiani. E questo per uno resto de la sopradeta opera.

E chosi mi chiamo chontento e sodisfatto da loro operari queste di dete cioè schudi . ▲. 30 -

io nicholo sopradeto schrisi.

(Arch. di Stato di Bologna - Demaniale - PP. Filippini $\frac{112}{5995}$).

VIII.

Convenzioni fra gli operai di S. Maria di Galliera e Giacomo Fantoni.

Al nome de Dio adi xv di luglio 1538. In Bologna.

Noto sia a chi legira lo presente come questo di sopradetto li Infrascritti operarij della Fabriche dell'oratorio della Beata Vergine Maria di Galiera di Bologna cioè Ser Antonio di Bucchi, Philipo dalla Fava, Camillo da Raigoxia Galeazo di pasello, Pier Maria di Scappi et Carlo di Ardizoni la magior parte de' detti operarij sono restati dacordo con m. Iacomo già de' Venturino di Fantoni scultore da Vinegia, altramente nominato m. Iacomo Colona sopra lo ornamento di Marmore quale si ha da fare allo altare della Beata Vergine sopradetta secondo uno modello di legname fatto per m. Sebastiano di Serli da Bologna Architetto in Vinegia existente nella Audientia delli predetti operarij. Alli quali esso m. Iacomo promette a tutte sue spese far et far fare in Bologna detto ornamento con le doe figure di sotto nelli Nicchi bene et diligentemente ad arbitrio di Homini periti in al arte per li Infrascritti pretij cioè: Tutto lo sopradetto ornamento senza le figure per pretio de Scuti quatrocento doro o la valuta a lire tre et soldi quindese per scuto con patto che finito tal lavoriero quello che meritasse di più delli scuti quatrocento fino alla somma de scuti quatrocentotrenta et non più oltra sia remesso in m. Sebastiano di Serli sopradetto: et le doe figure per pretio de scuti otanta alla medesima valuta con conditione che finite dette doe figure quello meritassero di più delli scuti otanta fino a scuti novanta et non piu oltra sia remesso al predetto m. Sebastiano: Decchiarandosi che tutti li marmorj quali si trovano nella casa dell'antedetta Vergine Maria et cosi quelli mancasseno alla sopradetta opera spese di far fondamenti Murare: ferrementi et segar marmori si aspettino alli sopradetti operarij con conseglio pero di detto m. Iacomo il quale possa continuare pel detto lavoriero per uno anno, cominciando adì primo di ottobre proximo a venire et seguendo fino adì primo di ottobre M. D. xxxviiij.

Non sminuendo pero il detto tempo et in detto caso li antedetti operarij prometteno a detto m. Iacomo pagargli la sopradetta somma de denari mensualmente, talmente che compito detto lavoriero et figure esso ne sia intieramente sodisfatto al fine di detto tempo di uno anno et non prima, ecc.

Io Sebastiano Ardizzoni ecc.

(Arch. di Stato di Bologna - Demaniale - PP. Filippini. Istrumenti).

IX.

La pace del nostro Signore sia con tuti voi.

Signori fabbricieri. il presente aportator di questa sarà M. Iacomo Colonna scultore lo quale porta il modello dell'ornamento del laltare di la madonna et viene per fare il mercato di detto ornamento se adio piacerà et non dubito punto di lui. si del fare a piacere come etiandio del ben servire. V. Sig.rie parlaranno con lui et se ne l'accordarvi sara alcuna defferentia che in tutta l'opera non passi 100. ▲. a me basta l'animo di accordarla

nel fine dell'opera, per che in vero jo amo l'una et l'altra parte parimente, et così l'ho exortato per più respetti a far piacere di questa opera: perchè dell'altre ne socederanno non sarà finita questa. Esso ha fatto l'antipetto del'altare: ma non lo porta al presente per che con le colonne lo portara, le quale ad honor della madonna ho trovato et ne ho avuto bonissimo mercato, et lui le ha vedute. piacia alla madonna che facciati el mercato come io spero accio che ispidito da voi ritorni per la maestranza et per le colonne. io spero che pagato l'antipetto et le colonne et li dua pilastri mi avanzara qualchi denari nelle mano: sel caricare le robe non mi torà quegli et degli altri. Degli meriti miei delle fatiche et del modello e dissegni, non aspetati ch io adimandi il quanto per cio che con tutti ch io ho a fare tale imprese la rimeto a loro, e perho tanto magiormente la debbo rimettere in voi tutti che sedete in cosi pio loco, et certo se le cose di qua mi andassero così prospere come contrarie e non solamente a me, ma a tutti gli altri, per causa delle guerre, io haveria voluto servir gratis la madonna, e per tanto al tutto me rimetto nelle vostre cortesie offerendomi venire costì quando farà bisogno ben che il maestro è così bene informato, et li disegni grandi fatti con tanta diligentia che da ognuno potrebbon esser intesi et ben guidati. esso vedera li marmi se i sono boni et della grandezza al disegno, et quando non fussero, accommodarò li disegni alle pietre, ne si meraviglia V. Sig.rie della cima così trasmutata per che così mi è parso per più respetti.

Sel sopradetto m. jacomo saldara il mercato come io spero. esso sarà venuto et ritornato a sue spese, ma si per caso non si facesse il mercato, esso sara venuto alle spese della fabbrica: che cosi e costume in tale imprese. Altro non mi par di scriver per hora per che piu minutamente scriverò poi quando el vera con la maestranze, et così umilmente faccio reverentia a Vostre Signorie. Di Vinetia alli 6 luglio 1538.

D. V. Sig.rie molto affeti.to
Sebastiano Serlio.

(Fuori) Alli Magnifici Signori Fabricieri della Madonna di Galiera in Bologna.

(Arch. di Stato di Bologna - Demaniale - PP. Filippini $\frac{112}{5995}$).

X.

M. Carlo mio sempre ho.to

Col nome di iddio, m. jacomo se ne viene a bologna dove lassa ogni pensiero adietro con animo solamente di far l'opera della madonna, jo ho ridotto sotto brevita tutti li danari spesi per conto della fabbrica, delli quali esso m. jacomo ve ne dava bon conto de mia mano, et altra li Δ. 50 ch io hebbi et che in più volte ho speso: esso ne ha speso fin ad ora delli suoi come voi di mia mano ne vederete il confesso, et anco ne spendera degli altri per lo viagio, dove li potrete prestar piena fede: per che è huomo leale et viridico et cosi gli ne sarete buon venditore in nome dei Sig.ri operarij. jo come per altre mie vi ho scritto si pur andaro in franza che iddio faccia sortire il meglio jo non andarò prima che alla fine di Agosto, et faro ogni opera per passare di costì, et in tanto disponete di me come solete. et vi piacera salutare a nome mio tutti quei Signori fabricieri. li danari che havete a rendere a m. jacomo sarano qui sotto notati li quali ha speso di sua borsa, anci li notaro alincontro de le altre spese per me fatte mettendole tutte in un conto per non fare intrigo, ma vi so dire chel dacio de i marmori e molto disonesto per cio che paga cinquanta per cento di costo, et sio non era avertito e che havesse detto il costo di tutte le pietre ce andava più di ventisetti scudi di boletta. ma mi sono aiutato senza carico di coscientia per che non mi hanno astretto al giuramento e nondimeno la mi e parsa aspera et disonesta et piacia a dio che la madonna non faccia qualche vendetta sopra di questo. Rimborsarete adonca tutto quello a m. jacomo che havera speso si come per un conto breve sarete chiaridi. Di Vinetia alli xviii magio MDXXXIX.

Alli comandi vostri sebastiano serlio.

A presso darete a m. jacomo sopra detto un di quei miei libri di architetura et anco due e tre se tanti ne volesse et anco li darete tutti quei disegni che havete che furno fatti per quel maestro marco intagliatore.

(Fuori) Al mio sempre ho.to m. carlo ardizzoni, jn Bologna.

(Arch. di Stato di Bologna - Demaniale - PP. Filippini $\frac{112}{5995}$).

XI.

Sig.ri fabricieri mie oss.di

Piu giorni fa ch io hebbi una lettera da m. Carlo ardizoni nella quale mi faceva intendere per parte di v. sig.rie; che per alcuno disordine acorso nella fabrica del Altare della Madonna chio dovesse ad ogni modo venir fin a bologna et cosi medesimamente m. jacomo scultore et esequitore di detta fabrica mi scrisse et me significo in disegno et in parole il disordine acaduto, del qual disordine mi accenò anco ad un rimedio lo quale e veramente bonissimo; et io lo afermai dandogli il modo in disegno: Hora di nuovo dal prefato m. Carlo sono avisato che lo rimedio chio ho afermato et mandato non satisfa a V. S.rie quantunque li antiqui Architetti habbino usato et anco che li boni moderni lusino, è percio che rimossa ogni cagi(o)ne jo debba venire ad ogni modo fin costi per difensione del carico del honor mio; in questo risponde a quelle che essendo già posto in opera parte del lavoro sopra li fondamenti fatti a tal misura, et anco lavorata tutta l'opera nella quale le finestre non posson venire al perpendicolo de i nicchi: che jo non ci veggo altro rimedio, ne migliore a voler concordare di fuori et dentro; eben son sforzato a dir questo, o che quegli che dannano el rimedio, non han cognitione della bona Architettura: o veramente che son pieni di malignita che se cosi è Dio gliel perdoni e perho signori miei fabricieri fati questa conclusione: che stando la cosa come me significo m. jacono colonna cioè che le finestre non venggon sopra li nicchi, chel rimedio sopradetto et mandatovi in disegno è lo mégliore et il più efficace di tutti quegli chio se pensare, per che jo ho sempre davanti gli occhi la cosa come sta, si che per tal caso quelle si debbon quietare che non è di tanta necessità la presentia mia, ma si fusse esempio gratia una cosa che minacciasse ruvina, ò veramente che qualche colonne fussero troppo corte agli altri membri o che altri membri fussero troppo corti al restante del opera, in tali accidenti saria di bisogno la presentia mia; ma in questo caso chiaro, non fa di bisogno chio pigli tal discommodo a tento ch io ho nelle mano cose le quali non posso abbandonare: che ogni giorno non gli habbia le man dentro, et sono importantissime a me, ma ben gli dico che se jo conoscesse la cosa di tal natura che non si potesse fare senza la mia presentia jo lassato da banda ogni impresa vegniria subito. Ma jo me immagino che V. Sig.rie siano da diverse persone et per diverse vie informate male: et vorebbon che la presentia mia gli levasse tal carico et si pur questo vorete, vadasi pur seguitando il lavorare le pietre sopra le misure incominciate et sopra stiasi il metterle in opera fin a febraro: che a tal tempo sono espidito: Alhora piacendo a Dio verò personalmente per satisfatione di V. Sig.rie ne per questo perho penso si possi trovar nuovo rimedio: che contorcere le finestre, il qual rimedio anchora che sia per necesita, sarà piu favorevole al' opera, che se le finestre fossero per diritto, per che porgera la luce per condutto nel fianco del'opera. Non di meno V. Sig.rie pigliaranno quel partito che gli parera alle quali molto mi racomando. Di Vinetia alli 25 di Settembre 1539

D. V. Sig.rie molto Affe.to
Sebastiano Serlio.

XII.

Architatori.

Jacomo san savino, firentino proto de san marcho
Sebastiano di serli da bologna sta da san thomau
Angelo dal Cortina
Alesandro di strozzi
Gabrielo vendranino
Victore fausto

Capi maestri che lavorano de sua mano

Martino dal vitello che consulto l'opera del saracino
Guglielmino da san Cassano
Matheo da santo angelo
Zanetto da santo apolinaro

Maestri da figura

Jacomo de M.° Venturino sta a san barnaba
Danese suo compagnio
Silino da pisa

Maestro de Intaglii, che non tieno botecha

Nicola de franc.° de chola sta a santa malgarita

Precii delli desegni

Lo desegnio de Alfonso com la figura in tutu come dimostra facto, de marmi da charara excepto lo bassamento quale se presupone de preda istriana da roigno non ponendo lo altare in tuto . A 1450

Lo disegnio magiore de sebastiano, facto de marmi du charara com architravo friso et cornisa intagliata com li inchassi da basso de marmi machiato zoè in li pedistali corendo tuto lordine com

lo bassamento de preda da roignio della figura istoria de chapitelli intagliati secondo lo disegnio presuponendo le colone quatro volte quelle 2 de sopra tondo non ponendo lo altare in tuto . Δ 2500

Lo disegnio minore de sebastiano, com figure nove tonde computato doe figure davanti alli pilastri de sopra et più uno dio padre in uno trono de anzoli nelo archo con doe victorie in li angoli com lo archi. = travo friso et cornisa intagliato et sopra del nichio in la marcha uno festone intagliato com aquila hovero seraphino. et In li piedistali li inchassi de marmi machiadi com li bassamenti de preda da roignio intendendosi doe colone tonde adornate secondo lo desingnio Non ponendo lo altare In tuto . . . . . Δ 2300

Volendo vedere la prospectiva da basso relivuo secondo che se dimostra in li quadri dove ha la madonna in li disegni de sebastiano. Conviene andar alli servi in uno pilastro apresso lo altare grande a man destra. Item a san francesco in uno pilastro allo incontro del pergolo. Item a san proculo alla capela del corpo de christo. Item parendo alli homini de volere atendere allo disegnio grande de sebastiano et fare la istoria della asoncione converia observare lo nichio picolo et volendo fare lo archivolto secondo lo desingnio picolo converia observare deto desegnio, ma portare le colone fora della fenestra secondo che apare nelo desegnio grande ponendoli una figura sopra.

Lo disegnio de sebastiano senza le ali fatto de marmi da charara com figure cinque longhe piedi 3 luna com uno dio padre nel archo come nel desegnio minore com architrauo friso et cornise intagliato secondo lo desagnio grande com lo bassamento, de preda da roignio non ponendo lo altare In tuto . . . . . Δ 1500

Li condutori chararini domandano in ultimo Δ 6 $^1/_2$ del migliaro grosso de venetia delli marmi da charara posti in bolognia non ponendo la gabella de ferara, ma si pensa che lo dariano per li Δ 6 et li maestri fano conto che in lo desegnio grande de sebastiano li andaria migliara 150. In quello de Alfonso migliara 50. In lo minore de sebastiano migliara 140. In lo (sic) senza le ali del ditto migliara 70 Intendendosi el dicto peso del tuto non (?)

Nota come 4 piedi quadri de marmoro pesano generalmente uno migliaro grosso de venecia che dano d. 250 per piede el quale piede ha de venecia che sono d. 11 de bologna.

Volendo fare lo desegnio magiore de sebastiano parte de marmoro zoè le colone basse chapiteli et figure et lo resto de preda veronese nominata bronzo li andaria intorno a migliara 80 le deta preda che costaria posta in bolognia. (sic) Volendo fare lo desegnio minore del detto come desopra li andaria intorno a migliara 70 de deta preda che costaria posta in bolognia. (sic)

Item se fa conto che volendo fare ciaschuno delli desegni una parte de preda viva li andaria intorno alla meta dela preda.

Item pigliando li marmi in venecia costariano lo migliaro duch. 4 $^1/_2$ de xpto (?) le colone quale volendole della longheza de piedi 6 $^1/_2$ luna et bellissimo costariano duch. 15 e de mancho alla

e volendola non così in tuta belleza costariano duch. 10 de deta longheza de piedi 6 $^1/_2$ et de mancho alla

Per porto de marmi et prede da venecia a ferara b. 20 de marchitti per m.° grosso.

Item sebastiano offerise fare lo modello alto piedi 2 $^1/_2$ de legname o saguma com lo disegnio della prospectiva et abrazare l'opera o di quela traverne bona chura e diligentia in tutto per ducati 25 computandoli li 3 avuti.

Item lo dacio delli marmi paghano in venecia la mita del chosto niente di meno se fa conto, che com lo megio de amici sendo per opera de ghiesia pagariano al mancho lo $^1/_4$.

Item lo dacio de ferara delli marmi paghano al più bolognini 10 per migliaro grosso.

(Arch. di Stato di Bologna, Id.)

XIII.

Item per dare al marmoro condutto a tute sue spese secondo la mostra de positata apreso el R.^{do} vicario, et quello consignarlo ali operaij.

Habiano a fare lo altare cum lo ornamento tuto de detto marmoro concordante secondo lo disegno in fra tri anni per Δ 1575 de arbiteio dicti exceptuate le 7 figure.

Cum pacto che li opperaii siano obligati finir detto lavoro excepto le dette 7 figure per detti Δ 1575. 1000 li quali oltra li Δ 1575; 400 se abiano a pagare mensualmente tanto che lo resto sia pagato in capo deli tri anni essendo finito el lavoro.

La soma di detto lavoro finito cum le sette statue (t.) Δ 1575.

Se abia a comenzare ali bassamenti de lo altare cum li pedestalli..... sanato delo altare concordato al detto ornamento tuto de detto marmoro.

(Arch. di Stato di Bologna, Id.).

XIV.

1573

M. guilio gilio per conto della madona de galiera de dare 25 de zugno per pia 19 d 8 de asse de abede elette a b. 24 il pe. levo M. Barth.° dalla mirandola m.^tro^ de legname de sua comissione per fare banche per detta mad.^na^ . . . . . L. 23.12

E adì 6 de luio per pede uno $^1/_2$ de una assa de abede a tajo da porta elette levo il detto per fare le Testade a dette banche per detta mad.^na^ 3.10

E adì 10 detto per pia otto $^1/_2$ de asse de abede elette a b. 24 il pe levo il detto per formare dette banche. 10. 4

E adì 3 de agosto per pia 89 de quad.^to^ de abede de 4 elette a b. dui il pe per fare le cornise per dette banche levo il detto . 8.28

L. 46: 4

Gio. Tribilia

a m.° Stefano depintor . . . . . L. 13–10
a m.° pietro magnau 7– 0
a m.° Bart.° mirandola per 34 qua a 31 luno 102– 0
al dito per 6 cassoni 5– 0
a Zoane tribilia per più piedi dasse. . . 42– 0
a m. Gulio Gilii per più portature dasse . 2–14

L. 172– 4

(Arch. di Stato di Bologna, Id.).

Francesco Malaguzzi Valeri.

I due Dossi.

Documenti – Prima Serie.[1]

XXXIX. Memoriale della Munizione, 1524, a c. LXV. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de fare dui quadri de fiuri al S. N. L. 2. 0. 0 ».

6 Agosto 1524.

XL. Memoriale della Munizione, 1324, a c. 66. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Cocci per fare negro il carro del S. et libre una de vernixe, et mastexe one et colla L. 1. 18. 0 ».

13 Agosto 1524.

[1] Continuazione, vedi fascicolo precedente, p. 440.

XLI. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 68. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare L. desenove marchesine per luj se fanno buoni alla Ducale camara per tanti li ha facto pagare per compto de depingere ferrara ».

20 Agosto 1524.

XLII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 69. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de fari quadri al S.^re^ L. 2. 0. 0 ».

27 Agosto 1524.

XLIII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. LXXV. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de fare vno quadro de fiori L. 2. 0. 0 ».

3 Settembre 1524.

XLIV. Memoriale della Munizione, 1524. a c. 72. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore debe dare L. trenta marchesine per luj se fanno buoni alla Ducale Camara per tanti ha facto pagare per compto de fare uno Tondo in la suffitta della via coperta videlicet L. XXX ».

3 Settembre 1524.

XLV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 74. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de fare quadri per il S. L. 2. 0. 0 ».

10 Settembre 1524.

XLVI. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 75. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de Depingere quadri L. 1. 5. 0 ».

17 Settembre 1524.

XLVII. Memoriale della Munizione, 1524. a c. LXXVIIIJ. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de depingere quadri per il S. N. L. 1. 15. 0 ».

24 Settembre 1524.

XLVIII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 80. – Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de m. Dosso. Spexa della Munitione delle Artellarie.

« per hauere facto foie de terra, et designate opere 2 L. 1. 0. 0 ».

1 Ottobre 1524.

XLIX. Memoriale della Munizione, 1524, a c. LXXXIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de depingere quadrj del S. N. L. 1. 0. 0 ».

8 Ottobre 1524.

L. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 85. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere, j^{a} de luj et due de Jacomo suo garzon, et due (*sic*) a fare maxenare colluri; et per onze .j.^{a} de Azuro: et mezza de lacha: et per orpimento, biacha terra zalla, colla, e, negro per depingere una tella per la lettiera della Camara del S. per coprire la suffitta dara L. 3. 11. 0 ».

15 Ottobre 1524.

LI. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 18. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Jac. de m. Dosso. Spexa de Corte per opere una datta a fare le gambe a una figura suxo lo camino della camara del S. verso lo Castello L. 0. 10. 0 ».

22 Ottobre 1524.

LII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. LXXXXJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Jac. de m. Dosso. Spexa de Castello per opere una a fare foie suxo una Tella del S. N. L. 0. 10. 0 ».

29 Ottobre 1524.

LIII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 93. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spexa de Castello per Resto de opere due datte adi passati a fare foie de terra per il S.^{e} che non li fu pagatto se non s. 10 lopera et ne dovea avere s. 15 on S. Jac. L. 0. 10. 0 ».

5 Novembre 1524.

LIV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. LXXXXVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa de uno retracto de bressa debe dare adi dicto L. doe s. cinque marchesini per lei pagatti a Jac. de m. Dosso per opere 5 datte a retrare una bressa: et poi principia a metterla su tella L. 2. 5. 0 ».

12 Novembre 1524.

LV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. c°. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa de uno retracto de bressa debe dare adi dicto L. doe denari 6 marchesini per lei pagatti a m. Jac. de m. Dosso per opere 4 $^{1}/_{2}$ datte a fare una bressa per il S. N. videlicet L. 2. 0. 6 ».

19 Novembre 1524.

LVI. Libro della Munizione, 1526, a c. 1. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per onze $^{1}/_{2}$ de Azuro ultramarino messo a campezare il Tondo del suffito novo in la camera del pozuollo a ragione de ducati 6 la onza a s. 62 per ducato L. 9. 6. 0 ».

5 Gennaio 1526.

LVII. Libro della Munizione, 1526, a c. 1. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista di Dosso. Spexa de Castello per opere 7 de lui, et quatro de Jacomo et quatro de camillo garzon de m. Dosso a fare Animalli suxo una tella del S. N. L. 10. 4. 0 ».

5 Gennaio 1526.

LVIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 1. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per opere 5 a fare lo disegno delli frixi del tappé L. 5. 0. 0. Spexa de Castello ».

5 Gennaio 1526.

LIX. Libro della Munizione, 1526, a c. 3 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spexa de Castello per opere 6 a fare una Tella per il S. nostro cum certi animalli suxo L. 6. 0. 0 ».

13 Gennaro 1526.

LX. Libro della Munizione, 1526, a c. 3 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere due a fare certi disegni de uno tapedo per il S. N. L. 2. 0. 0 ».

13 Gennaio 1526.

LXI. Libro della Munizione, 1526, a c. 4 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A. m. Dosso. Spexa de Corte per opere 4 de J.° suo m.^{ro} datte a recunzare in la stua, et per onze quattro de smalto a soldi quattro la onza, et soldi 4 spixi in colluri, et recunzare dove se guasto, et dove se astrapa uno usso L. 3. 0. 0 ».

19 Gennaio 1526.

LXII. Libro della Munizione, 1526, a c. 7. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare adj ditto L. octo s. diexe marchesine per conto de dopinzere il Tribunalle de la Comedia in Corte L. 8. 10. 0 ».

3 Febbraio 1526.

LXIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 8. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare adj ditto L. quattro soldi diexe per conto del tribunale dala Comedia L. 4. 10. 0 ».

3 Febbraio 1526.

LXIV. Autentico della Munizione, a c. II. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Jacomo de m. Dosso per onze una dazuro ultra mare per depinzere animali suso una tella per il S. N. ».

28 Febbraio 1526.

LXV. Libro della Munizione, 1526, a c. 14 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso per opere due datte adi passati a fare uno disegno da fare monede per il S. N. L. 2. 0. 0 ».

3 Marzo 1526.

LXVI. Libro della Munizione, 1526, a c. 15. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa del boschetto per opere due a fare certi disegni per fare cornixotti per Il boschetto L. 2. 0. 0 ».

10 Marzo 1526.

LXVII. Libro della Munizione, 1526, a c. 16 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore per conto de dopinzere li Cornixoti de la camera L. 6. 0. 0 ».

10 Marzo 1526.

LXVIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 18. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso dopintore de dare adi XXIIIJ° ditto L. ventisette soldi quattro marchesini per lui faziam bonj ala Camera Ducale per tanti la ge ha fatto pagare per comptto de dopinzere lj cornixotti de le stanzie dal boschetto L. XXVIJ s. IIIJ ».

17 Marzo 1526.

LXIX. Libro della Munizione, 1526, a c. 19 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Cochij per avere dopinto duj chochij di zenaprio e inverniga con mastexe L. 15. 0. 0 ».

21 Marzo 1526.

LXX. Libro della Munizione, 1526, a c. 22. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa dj chochij dopintore per avere dopinto duj chochij de zenaprio con la vernixe del mastize L. 15. 0. 0 ».

ult.° Marzo 1526.

LXXI. Libro della Munizione, 1526, a c. 21. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso dopintore per conto dj dopinzere cornixotti L. 7. 0. 0 ».

ult.° Marzo 1526.

LXXII. Libro della Munizione, 1526, a c. 23. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare per conto de cornixotti luj fa per le stanzie al boschetto L. 18. 0. 0 ».

7 Aprile 1526.

LXXIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 25. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare per conto de dopinzere li cornixotti al boschetto L. 20. 0. 0 ».

14 Aprile 1526.

LXXIV. Libro della Munizione, 1526, a c. 27. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare L. quaranta sette s.di quatordexe d.ri sie marchesini per luj faziam bonj ala Camara Ducale per tanti la ge ha fatto pagare per conto de dopinzere li cornixotti de le stanzie del S. n. al boschetto L. XLVIJ s. XIIIJ d. [VI] ».

20 Aprile 1526.

LXXV. Libro della Munizione, 1526, a c. 27. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa dj la fabricha del boschetto de dare L. novanta doe s. quatordexe d. sie marchesini per lej faziam bonj a m.ro Dosso dopintore per avere dopinto li cornixotti de lanti Camara e Camara suxo in le stanzie del S. che sono insieme p. 162 monta dacordo L. XXXXIJ s. XIIIJ° d. [VJ] ».

20 Aprile 1526.

LXXVI. Libro della Munizione, 1526, a c. 28. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista dj Dosso. Spexa del Castello per opere 6 a fare uno bracho de tera per lo Illu.mo S. n. L. 3. 0. 0 ».

21 Aprile 1526.

LXXVII. Libro della Munizione, 1526, a c. 28 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare per conto de lj cornixotti a boschetto L. 56. 13. 0 ».

21 Aprile 1526.

LXXVIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 31 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista dj m. Dosso per Resto de opere sie a fare uno bracho dj tera L. 3. 0. 0 ».

5 Maggio 1526.

LXXIX. Libro della Munizione, 1526, a c. 33. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare per conto de dopingere cornixotti al boschetto L. 40. 10. 0 ».

12 Maggio 1526.

LXXX. Libro della Munizione, 1526, a c. 32 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa de la fabricha del boschetto a m. Dosso dopintore per sua merzede de avere fatto pedi septanta uno di cornixotti in le stanzie del S. a soldi ondexe d.ri cinque marchesini il pede computa oro e colorj L. XL s. X ».

12 Maggio 1526.

LXXXI. Libro della Munizione, 1526, a c. 34 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso dopintore per conto de dopinzere lj cornixotti de la Camara e Guarde Camare e camarin al boschetto et per tanti fatti pagare per suo conto alj balarinj per più robe a lui date per li ditti L. 61. 8. 0 ».

19 Maggio 1526.

LXXXII. Libro della Munizione, 1526, a c. 36 *b* - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa del boschetto per havere depinto il cornixon supra la scholla che è pedi 36. L. 13. 11. 0 ».

19 Maggio 1526.

LXXXIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 36 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della fabricha del boschetto per havere datto de bixo, à, tellari 38 de tella fiamenga a s. 1 d. 6 marchesini lunno L. 2. 17. 0 ».

2 Giugno 1526.

LXXXIV. Libro della Munizione, 1526, a c. 40 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per opere 6 de lui et 6 de Jacomo a depingere una armatta per il S. N. L. 9. 0 ».

9 Giugno 1526.

LXXXV. Libro della Munizione, 1526, a c. 43. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 6 de lui, et 6 dj Jac.° a depingere una Armatta L. 9. 0. 0 ».

16 Giugno 1526.

LXXXVI. Libro della Munizione, 1526, a c. 46. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per opere tre a lauorare suxo telle del S.re et opere 5 de Jac.° suo garzon L. 5. 10. 0. Spexa de Castello ».

23 Giugno 1526.

LXXXVII. Libro della Munizione, 1526, a c. 48 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 3 de lui et 3 de Jac.° a depingere certe telle del S.° L. 4. 10. 0 ».

30 Giugno 1526.

LXXXVIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 39. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Corte per opere 7 de lui, et quatro de Jac.° a dopingere una Armada suxo una Tella per lo Illu.mo S. N. 9. 0. 0 ».

2 Luglio 1526.

LXXXIX. Libro della Munizione, 1526, a c. 50. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 3 de lui, et cinque de Jac.° per havere depinto una testierra da cauallo et doratta del S. Don Hyppolito et per colluri et altre spexe che lui dice havere messo in una tella che lui ha depinto ad Animalli per il S. N. L. 7. 10. 0 ».

7 Luglio 1526.

XC. Libro della Munizione, 1526, a c. 54. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 5 a lauorare a fare una mostra delli quadri del suffitto novo, et a fare una Tella L. 5. 0. 0 ».

« A Jac.° suo garzone per opere 6 aiutarli L. 3. 0. 0 ».

« A m. baptista de dosso per opere 2 al dicto quadro L. 2. 0. 0 ».

21 Luglio 1526.

XCI. Libro della Munizione, 1526, a c. 56 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opera Ja de lui, et Ja de Jac.° a fare una tella per il S. N. dove sono suxo Animalli, et per havere facto uno rabescho, et messo de oro, supra una testiera da cavallo, per il S. Don Hyppolito s. 20. L. 2. 10. 0 ».

28 Luglio 1526.

XCII. Libro della Munizione, 1526, a c. 63. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa dj Castello per opere una $^1/_2$ dj luj e 1 $^1/_2$ dj Jac.° suo garzon a tore in disegno la forteza dj Castelo nouo per farlo suxo il disegno di ferara L. 2. 5. 0 ».

18 Agosto 1526.

XCIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 64 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A. m. Dosso. Spexa de Castello per opere 5 de conzare ferrarra L. 5. 0. 0.

« A Jac.° suo garzone per opere 5 a depingere Animalli suxo una tella L. 2. 10. 0 ».

25 Agosto 1526.

XCIV. Libro della Munizione, 1526, a c. 66. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 5 de conzare la ferrara L. 5. 0. 0.

« A Jac.° de m. Dosso per opere 4 a lauorare suxo una tella dal S.r L. 2. 0. 0 ».

1° Settembre 1526.

XCV. Libro della Munizione, 1526, a c. 69. *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere j^a^ a lauorare suxo la tella de ferrara L. 1. 0. 0 ».

7 Settembre 1526.

XCVI. Libro della Munizione, 1526, a c. 71 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Corte per onze 2 de Azurro, datto, a sansone, per darlo auno quadro del S.re et per havere... depingere la cornixe, che, è, la tella depinto ferrara L. 1. 12. 0 ».

15 Settembre 1526.

XCVII. Libro della Munizione, 1526, a c. 74 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Corte per colluri et altre spexe L. 0. 15. 0 ».

20 Settembre 1526.

XCVIII. Libro della Munizione, 1526, a c. 80 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa de Castello a m. Dosso per opere 9 de lui: 10 de baptista suo fratello al Ciello della camera L. 19. 0. 0.

« A Jac.° de messer dosso per opere II al dicto ciello L. 5. 10. 0.

« A Jullio suo garzone per opere II: 10 del giaran, et felippo a maxenare colluri L. 7. 16. 0.

« A m. dosso per tanti spixi in L. 1^a^ de verde Azzurro, et una de smalto et onze 6 de Azurro: onze 10 de Lacha L. 8 de biaca. s.di 4 in terra de fiandra, s.di 10 in Zenaprio: S.di 5 Jn Zanollino: Jn Colla one negro: terra zalla bursa s.di 6: Tutto L. 9. 4. 4 ».

10 Ottobre 1526.

XCIX. Libro della Munizione, 1526, a c. 83. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa de Castello a m. Dosso depintore per opere 6 de lui. j^a^ de baptista suo fratello al ciello della camera del pozuollo et per libre j^a^ di smalto: L. 2 de biacha: onze 4 de Zenaprio, et Colla in tutto L. 2. 14. 0. L. 9. 14. 0.

« A Jac.° suo garzon opere 6: Jullio opere 3: giara opere 2 $^1/_2$, et fellippo 3 L. 5. 11° ».

14 Ottobre 1526.

C. Libro della Munizione, 1527, a c. v. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. trentasie marchesine per luj faziam bonj ala Camera Ducale per tantti lage ha fatto pagare per conto de fare lauorj per il Camarin del S. Don Erchulle ».

19 Gennaio 1527.

CI. Libro della Munizione, 1527, a c. v. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spexa de Castello per opere tre a conzare uno Tondo de figure da basso relievo de lo Ill.mo nostro Signore L. 3. 0. 0.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere una aretrare una certa testa e per libre doe de cira noua e onze sie de trementina e pegola spagna per ditto tondo L. 1. 16. 0 ».

19 Gennaio 1527.

CII. Libro della Munizione, 1527, a c. 6. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso per opere una datta aconzare uno tondo de basso relievo delo Ill.mo nostro Signore L. 1. 0. 0 ».

24 Gennaio 1527.

« Spexe de Castello ».

CIII. Libro della Munizione, 1527, a c. vj. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopentore de dare adi ditto L. quaranta marchesine per luj faziam bonj ala Camera Ducale per tanti lage ha fatto pagare per conto de dipinzere lj Camarin del S. Don Erchulle L. xl ».

26 Gennaio 1527.

CIV. Libro della Munizione, 1527, a c. 9. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Dopintore de dare adj ditto L. trenta marchesine per luj faziam bonj ala Camara Ducale per tanti lage ha fatto pagare per conto de lauorj luj fa in lj Camarin del S. don Erchulle L. xxx ».

9 Febbraio 1527.

CV. Libro della Munizione, 1527, a c. xi. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Dopintore de dare adj xxiij feberaro L. trenta quattro marchesine per luj faziam bonj ala Camera Ducale per tanti la ge ha fatto pagare

per conto de dopinzere il Camarin del S. don Erchulle ».

23 Febbraio 1527.

CVI. Libro della Munizione, 1527, a c. XIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere quattro datte a depingere uno Tinpano per coprire uno tondo de basso relieuo quale ha fatto dorare il S. n. e per la spexa de colorj che li e andatto per onze una de smalto per fare il frixo in ditto tondo datto a m.ro sanson e onze doe de azuro per fare lj frixi de tri quadri de Certi retratti a soldi 10 lonza e lo smalto soldi 3 L. 5. 13. 0 ».

23 Febbraio 1527.

CVII. Libro della Munizione, 1527, a c. 16. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare adj ditto L. vinte cinque marchesine per luj faziam bonj ala Camara Ducale per tanti la ge ha fatto pagare per conto de lauorj luj a fatto per il S. Don Erchule ».

16 Marzo 1527.

CVIII. Libro della Munizione, 1527, a c. 17. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore. Spexa Extra hordinaria per opere noue de luj e noue de Jacopo suo garzon .....[1] ..... a tuore in disegno et misura carpi et la ..... L. 13. 10. 0 ».

23 marzo 1527.

CIX. Libro della Munizione, 1527, a c. 22. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere quattro a fare uno retratto de m. libo per il S. n. L. 4. 0. 0 ».

20 Aprile 1527.

CX. Libro della Munizione, 1527, a c. XXXI. - Camera Ducale, Munizioni.

« M. Dosso depintore de dare adj ditto per conto dj duj retrati del S. don erchule L. 24. 0. 0 ».

8 Giugno 1527.

CXI. Libro della Munizione, 1527, a c. 35. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso dopintore. Spexa de Castello per onze doe de azuro datto a m.° sanson per darlo auno frixo de 1° quadro de una tella del S. n. a s.di 6 lonza L. 0. 12. 0 ».

6 Luglio 1527.

[1] Lacune nel testo per guasti prodotti da incendio.

CXII. Libro della Munizione, 1527, a c. 37. - Camera Ducale, Munizioni.

« M. Dosso dopintore de dare per conto de fare cornixotti in Castello per la camera apresso la tore marchexana L. 10. 0. 0 ».

13 Luglio 1527.

CXIII. Libro della Munizione, 1527, a c. 38, XL. - Camera Ducale, Munizioni.

« M. Dosso dopintore de dare adì ditto per compto de fare cornixotti in Castello

« 20 Luglio 1527 — L. 18. 0. 0.

« 27 Luglio 1527 — L. 24. 0. 0 ».

CXIV. Libro della Munizione, 1527, a c. 63. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso dopintore. Spexa de Castello per piu spexe a depingere una camarino Jn spetiaria doue sono li vaxi de terra L. 5. 4. 0 ».

9 Novembre 1527.

CXV. Libro della Munizione, 1527, a c. LXVII. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore. Spexa de Castello per havere facto finire lo camerino da tenire vaxi de dipingere L. 4. 18. 0 ».

23 Novembre 1527.

CXVI. Libro della Munizione, 1527, a c. LXVIII. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 17 de m.ro et garzon alli cornixotti della camera noua computj pecce 400 doro et altre robe L. 18. 17. 10 ».

29 Novembre 1527.

CXVII. Libro della Munizione, 1527, a c. LXX. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore. Spexa de castello per opere 11 de m.ro et 13 de garzon datte a depingere li cornixotj della camara noua del S. nostro computj L. 2. 14. 0. de oro et Colluri L. 12. 9. 0 ».

7 Dicembre 1527.

CXVIII. Libro della Munizione, 1527, a c. 71. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere 2 a fare disegni, et L. 4. 12. 0. per Cornixotti della Camera L. 6. 4. 0 ».

14 Dicembre 1527.

CXIX. Libro della Munizione, 1527, a c. 72. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore per computo de quatro quadri chel fa per Jl S.r nostro Jn castello L. 18. 0. 0 ».

20 Dicembre 1527.

CXX. Memoriale della Munizione, 1528, a c. VIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Corte per opere 31 datta ala sena e per colorj carton stagnolj e altre robe per la ditta L. 22. 0. 4 ».

15 Febbraio 1528.

CXXI. Memoriale della Munizione, 1528, a c. VIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Corte per opere sie a liuerare de dopinzere il tribunale de la comedia e per stagnolli e cartton L. 3. 11. 8 ».

22 Febbraio 1528.

CXXII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 10. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare adj ditto per conto de quadrj luj fa per il S. L. 18. 0. 0 ».

Ultimo Febbraio 1528.

CXXIII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 10. - Camera Ducale, Munizioni.

« M. Dosso. Spexa di quadrj de dare soldi octo marchesini pagati per lej a m.ro Dosso dopintore per tanti luj a spixj in smalto per metere suxo il tempano luj fa per uno quadro del S. n. L. 0. 8 0 ».

Ultimo Febbraio 1528.

CXXIV. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 13. - Camera Ducale, Munizioni.

A m. Dosso. Spexa de Castello per opere una a fare uno santo maurelio e una arma Ducale con lo zimiero che e una aquilla per fare doe stampe da monetta ha fatto fare il S. n. L. 1. 0. 0 ».

14 Marzo 1528.

CXXV. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 13. - Camera Ducale, Munizioni.

« M. Dosso depintore de dare adj ditto per conto de fare quadri per il S. nostro L. 12. 0. 0 ».

14 Marzo 1528.

CXXVI. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 16. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere una de luj e doe de m.ro baptista suo fratello a fare certi disegnj per una impressa da bretta per il S. Don erchule e per azuro oltra mare compratto per campezare una altra impressa de sua signoria L. 4. 10. 0 ».

28 Marzo 1528.

CXXVII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. xx. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso e compagnj ..... Spexa de la fabricha del boschetto ».

17 Aprile 1528.

CXXVIII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. XXIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de la fabricha del boschetto per opere 3 de luj e 5 $^1/_2$ de mastri e sete de garzon L. 7. 16. 0 ».

25 Aprile 1528.

CXXIX. Memoriale della Munizione, 1528, a c. XXIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso e compagni. Spexa de la fabricha del boschetto per opere 24 de mastro e 10 de garzon e per libre 14 de smalto e libre 2 de uerdetto s. 18 de le quale opere ge ne 5 de luj a s. 20 luna e 10 de Jacomo e m.° tomaso a s. 12 l'una e 9 a s. 10 luna L. 33. 13. 0 ».

2 Maggio 1528.

CXXX. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 25. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de la fabricha del boschetto per opere octo a soldi 20 luna e 12 a s. 12 luna e 20 a s. 10 s. 7 e s. 4 luna a dopinzere merli e s. 32 per colorj e L. 10 per smalto che Jntuto sono L. 34. 11. 0 ».

9 maggio 1528.

CXXXI. Memoriale della Munizione, 1528, a c. XXVIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa del boscheto per opere 6 de luj e 35 de altrj m.ri e 6 $^1/_2$ de garzon a dopinzere merli al boschetto e s. 23 spinxi in tera negra e zalla e rosa se lj da per smalto L. 14 che in tutto L. 40. 7. 0 ».

16 Maggio 1528.

CXXXII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. XXVIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa del boscheto per comprare orpimento e darlo al burchielo dentro via ».

16 Maggio 1528.

CXXXIII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. XXXIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de la fabricha del boschetto per opere 5 de luj e 33 de altrj m.ri dopintorj e opere 17 de garzon a dopinzere lj merlj al boschetto e per smalto L. 14 e per colori L. 1.1.0 L. 39. 19. 0 ».

23 Maggio 1528.

CXXXIV. Memoriale della Munizione, 1528, a c. XXXIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de la fabricha del boschetto per opere 28 de mastro e 13 de garzon e per smalto L. 4 a dopinzere L. 23. 6. 0 ».

30 Maggio 1528.

CXXXV. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 74. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Doso per conto de de pinzere più cose in corte L. 27. 0. 0 ».

21 Novembre 1528.

CXXXVI. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 76 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Doso per conto de de pinzere le fenestre dela salla et altre cose L. 72. 0. 0 ».

28 Novembre 1528.

CXXXVII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 81. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de pintore de dare L. sesanta sette s.^{di} nove d.^{ri} 9 marchesini li qualli per lui se fa bone ala ducale Camara per tanti se li son pagatti per conto de depinzere L. LXVIJ s. VIIIJ d. 9. ».

9 Dicembre 1528.

CXXXVIII. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 84 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per opere 14, 2 de m. Baptista, 4 de m. Tomaso da carpi, 6 de Zenesse L. 10. 2. 0 ».

19 Dicembre 1528.

CXXXIX. Memoriale della Munizione, 1528, a c. 87 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de corte per opere 23. Cira, Cartone, stagnoli et altre Cose in sala L. 19. II. 9 ».

24 Dicembre 1528.

CXL. Autentico della Munizione, 1529. a c. LXXXVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso de pintore 11 7bre 1529 per conto de de pinzere tella de la coperta de le Camare del Signore in la via coperta L. x.

« 18 7bre 1529, per conto de depinzere tella per sollari per il Signore nostro L. x.

« 25 7bre 1529, per conto de depinzere la tela dele coperte deli solari dele Camare L. x.

« 20 9bre 1529, per conto de quadri che lui fa per la sufita dela via coperta L. xxx ».

CXLI. Autentico della Munizione, 1529, a c. CVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso de pintore 4 Xbre 1529 per conto de depinzere le telle dela coperta del sufito L. x ».

CXLII. Vacchetta della Munizione, 1530. - Camera Ducale, Munizioni.

« Depintori che hanno lauorato a depingere la navesella del giardinecto de castello

m. Dosso . . . . per opere |||||
m. Battista . . . . per opere |||||
Camillo . . . . per opere |||||
Jacomo . . . . per opere |||||
Thomaso . . . copre case |||||
il Perinato . . . per opere |||||
Zanfrancesco . . per opere |||||
Lazaro . . . . per opere |||||

« Item per tanti dice havere speso in colori de più parte L. 0. 16. 6.

« Item per giorni 5 che hanno lauorati a s: 8 il di che si gli paga per la Colatione de ditti mastri L. 2. 0. 0.

« Item racordatevi de m. Dosso de la settimana passata et il fattore dice che mandati carlo da lui che gliel dirà ».

10 Settembre 1530.

CXLIII. Vacchetta della Munizione, 1530. - Camera Ducale, Munizioni.

« Dipintori che lauorano a depinzere la Navesella del giardinetto del castello

m. Dosso . . . . . per opere |
m. Battista . . . . . per opere ||||||
Jacomo . . . . . per opere ||||| ½
Camillo . . . . . per opere ||| ½
Thomaso copri case . per opere |||||
Zanfrancesco . . . per opere ||||| } garzoni
Lazaro . . . . . per opere |||||| }

« Item per tanti spesi in li infrascripti Colori videlicet

Verde azuro . . . . . L. 0. 4. 0
Zanolino 0. 5. 0
Azuro grosso onze 8 . . . . 2. 8. 0
Azuro più fino onze 11 . . . 4. 8. 0
L. 7. 5. 0 ».

Sabato, 17 Settembre 1530.

CXLIV. Vacchetta della Munizione, 1530. - Camera Ducale, Munizioni.

« Depintori che lauorano a depingere il giardinetto suso in Castello

m. Dosso . . . . . per opere ||
Battista . . . . . per opere |||||
Jacomo . . . . . per opere |||||
Camillo . . . . . per opere |||||
Thomaso . . . . . per opere |||
Felipo . . . . . per opere ||||| } garzoni
Hercule perinato . . per opere ||| }
Lazaro . . . . . per opere ||||| }

« Item per la Colatione di ditti mastri per questa et per laltra settimana a soldi 8 il di per di ondese lauorenti L. 4. 8. 0.

« Item per tanti si sono spesi in colori fedi di penelli et scudelle L. 0. 6. 0 ».

Sabato, 24 Settembre 1530.

CXLV. Vacchetta della Munizione, 1530 - Camera Ducale, Munizioni.

« Depintori che hanno lauorato a depingere suso el giardino de Castello videlicet

m. Battista . . . per opere ||||||
Jacomo . . . per opere ||||
Camillo . . . per opere ||||
Perinato . . . per opere ||
Felippo . . . per opere ||||
} garzoni
Zanfrancesco . per opere ||||
Lazaro . . . per opere ||||
} garzoni a macinare et fare altri seritj

« Item per tanti spesi in colori L. 0. 9. 0.

« Item per Colatione per giorni 4 a soldi 8 il giorno L. 1. 12. 0 ».

Sabato, 1° Ottobre 1530.

CXLVI. Vacchetta della Munizione. - Camera Ducale, Munizioni.

« Depintori alla Navesella del giardineto

m. Battista de m. Dosso . . . per opere —
Jacomo . . . . . per opere —
Camillo . . . . . per opere —
Lazaro garzon . . . . . per opere —
Zanfrancesco che dicono che macina . . . . . per opere —

« m. battista mi ha detto che vi ha mandato la notta ».

Sabato, 22 Ottobre 1530.

CXLVII. Autentico della Munizione, 1531, a c. XXXVIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso de Pintore, 1531 Aprile 1, per conto de quatro quadri duc.ti . . . . . L. XXIJ

« 1531 Luglio 29, per conto de dopinzere in la Capeleta de madama . . . . . L. XV

« 1531 Agosto 5, idem XV

« 1531 » 12, idem XV

CXLVIII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 6. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Castello per hauere depinto una letiera per uno et uno lezillo del S. n. ».

21 Gennaio 1531.

CXLIX. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. x. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Corte per Tante spese in 4 dozene de stagnoli a s.di 12 la dozena et s.di sei in negro et s.di cinque in zesso doro in terra rosa terra zalla e cola s. 12. 6 e per opere 3 de m. dosso et sei de gargion a masinare L. 8. 13. 6 ».

4 Febbraio 1531.

CL. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, c. XIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa dela Corte per opere 3 de lui E sedice de m.ro E gargion ala salla et in Castello per smalto E colori L. una s.di sei L. 11. 2. 0 ».

11 Febbraio 1531.

CLI. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, c. XVIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso e a m. Battista. Spesa de la fabriga de Castello per opere 5 de luj et de Baptista opere 4 ½ de mastro 16 de lauorente ouero gargionj a depinzere et per verde ramo et armoniago s. 24 d. 6 L. 15. 6. 6 ».

25 Febbraio 1531.

CLII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 19. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per opere 47 datte a depinzere il Zardinetto et parte de li cornizotti de la Camara computa L. 3. 9. 0 marchesine de biacha smalto sede et altre robbe L. 31. 9. 0 ».

4 Marzo 1531.

CLIII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 21. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Castello per opere 37 ½ ale stantie nove L. 20. 10. 0 ».

11 Marzo 1531.

CLIV. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. XXIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa del Castello per opere 3 de luj, 5 ½ de m.ro, 18 de gargion L. 2. 9. 6. et in cola zesso et altre robbe datte a depinzere li ussi fenistre dele stantie apreso lo Zardinetto L. 15. 19. 6 ».

18 Marzo 1531.

CLV. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. XXVIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Castello per in vernigare usi e fenestre L. 1. 4. 0 — 1° Aprile 1531 ».

CLVI. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 28. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso de pintore per conto de quatro quadri L. 22. 0. 0 ».

1° Aprile 1531.

CLVII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 43. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Castello per opere 4

de m.ro 5 de gargion a reconzare lo disegno di Ferrara L. 6. 6. 0 ».

20 Maggio 1531.

CLVIII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 45. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Castello per depinzere suso la Ferrara certe cose li fa fare il S. s. 13 et opere 6 L. 6. 13. 0 ».

27 Maggio 1531.

CLIX. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. L. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa de Castello per opere 21 de suoi m.ri L. 1. 8. 10 marchesine de più colori L. 11. 0. 10 ».

17 Giugno 1531.

CLX. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 55. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spesa del Castello per opere 28, computa L. 3. 0. 10 de più coluri L. 18. 4. 10 ».

1° Luglio 1531.

CLXI. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. 57. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per opere, 25, $^1/_2$ sdi 13 per biacha smalto et altre cose L. 14. 17. 0. seli tiene L. 7. 18. 0. marchesine per la settimana passa L. 6. 19. 0 ».

8 Luglio 1531.

CLXII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. LX. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de Castello per opere, 20, s. 7. d. 6. in zallo et negro L. 9. 17. 6 ».

15 Luglio 1531.

CLXIII. Memoriale della Munizione delle Fabbriche, a c. LXVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per conto de depinzere la cap.ta de madama de dare adi L. 15. 0. 0 ».

30 Luglio 1531.

CLXIV. Memoriale della Munizione, 1534, M. M. M. a c. 1. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa di Castello. A m. Francesco Taiapreda per stara doe e quarta una de zesso per formare una testa per il S. n. L. 0. 13. 6.

« A m. Baptista de Dosso per opere doe a fare dita forma e per libre doe de olio L. 2. 4. 9 ».

3 Gennaio 1534.

CLXV. Memoriale della Munizione, 1534, M. M. M., a c. 9. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de la monizion de l'artelaria per auere dato de zenaprio a la Caretina del S. n. e verniga de Mastice e dato de roso al Caro de dita Careta L. 5. 0. 0 ».

21 Febbraio 1534.

CLXVI. Memoriale della Munizione M. M. M., 1534, a c. 65*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. cento s. diexe marchesini per conto de depinzere dui quadri che lui fa per lo Ill.mo S. nostro L. c° s. x ».

1534, Agosto 29.

CLXVII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. ij. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. setanta quattro soldi sedexe denari 6 marchesini per conto de depinzere ala fabricha del zardin de corte L. 4. 16. 6 ».

1536, Gennaio 8.

CLXVIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0. a c. 4. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. due marchesine per conto de depinzere computa pezi 25 de oro L. 2. 0 ».

1536, Gennaio 15.

CLXIX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 27. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. vinti una marchesine che per lei se fan boni a la ducale camera per tanti che son pagatti per conto de depinzere la capeletta del palazo de belreguardo come al suo zornale de usitta a c. 40 e posto che la ducale camera debia hauere L. XXJ ».

1536, Marzo 24.

CLXX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. XXXIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa de la municione schudi desidotto per fare li cimieri sopra li elmi de fuochi artificiatti che se adoperorno sino la sira del carnevale per fare el bagordo L. 54. 0. 0 ».

1536, Aprile 8.

CLXXI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. XXXVI. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. trentasei marchesine per conto de depinzere ala fabricha de belreguardo L. 36. 0. 0 ».

1536, Aprile 22.

CLXXII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. XXXVIIIJ. - Camera ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. vinti quattro marchesini per conto de depinzere ala ditta fabricha (di Belriguardo) L. 24. 0. 0 ».

1536, Aprile 29.

CLXXIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. XLJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spexa de belreguardo per opere 6 de lui datte a fare due gozole de tera grande una con limprexa del dolfino e l'altra con linprexa de la naue L. 6. 0 ».

1536, Maggio 6.

CLXXIV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 41. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de pintore de dare L. quindexe per conto de depinzere a la fabricha de belreguardo L. 15. 0 ».

1536, Maggio 6.

CLXXV. Memoriale della Munizione, 1536, a c. 44 - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. tre, s. cinque d. 6 marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 3. 5. 6 ».

1536, Maggio 13.

CLXXVI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 47. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. cinque s. dexesette marchesini per conto de lauorare a belreguardo L. 5. 17 ».

1536, Maggio 19.

CLXXVII. Memoriale della Munizione, 1536, a c. XLVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso che fa dorare li cornixoni in castello dela camara dela tore opere 7 de m. computa opere 3 de m. Baptista et una de dosso et 3 de uno altro m° et opere 6 de gargion datte a lauorare ali cornixoni dela ditta stancia in castello computa s. 6 dispexa de zesso et altre cose L. 7. 2 ».

1536, Maggio 13.

CLXXVIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. XLVIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Doso per opere 31 de m° et opere 25 de garzon datte a lauorare un solaro bastardo sopra la letiera del S. nostro in castello cioè adorare de rabescho et adorare cornixoni del camarin de la tore de santa caterina et depinzere altri cornixoni nela ditta stancia de ditta tore computa L. tre s. sedexe de spexa de colori che li son andatti. Spesa de castello ».

1536, Maggio 20.

CLXXIX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 49. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Doso depintore de dare L. vinte marchesine per conto de depinzere a belreguardo L. 20. 0 ».

1530, Maggio 23.

CLXXX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. nuoue s. nuove d. 9 marchesini per conto della fabricha de belreguardo dela sua spexa L. 9. 9. 9 ».

1536, Maggio 27.

CLXXXI. Memoriale della Munizione, 1536, a c. 52, 0. 0. 0. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. dexenove s. quindexe marchesini per conto de depenzere a belreguardo L. 19. 15 ».

1536, giugno 3.

CLXXXII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de pintore de dare L. dexnuove s. cinque d. 8 marchesini per conto dela spexa de suoi coluri L. 19. 5. 8 ».

1536, Giugno 3.

CLXXXIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LV. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. diexe s. quattro marchesini per conto de la fabricha de belreguardo L. 10. 4. 0 ».

1536, giugno 10.

CLXXXIV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LV. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. cinque s. tredexe marchesini per conto de la spexa de soi coluri L. 5. 13 ».

1536, Giugno 10.

CLXXXV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 57. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. trenta nuove s. dexedotto marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 39. 18. 0.

« de dare L. dodexe s. dexesette d. 6 marchesini per spesa de coluri L. 12. 17. 6 ».

1536, Giugno 17.

CLXXXVI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0. a c. LVIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. trenta quattro s. sei marchesini per conto de depenzere a belreguardo L. 34. 6.

« de dare L. quarantatre s. sei marchesini per conto de la spesa de suoi coluri L. 43. 6 ».

1536, Giugno 23.

CLXXXVII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. trenta due s. diexe marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 32. 10. 0.

« de dare L. quaranta due s. dixenoue marchesini per conto dela sua spesa de coluri et oro L. 42. 19. 0 ».

1536, Luglio 1.

CLXXXVIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. quaranta tre s. quatordexe marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 43. 14. 0.

« de dare L. vinte nuoue s. uno d. 4 marchesini per conto della spesa de suoi coluri L. 29. 1. 4 ».

1536, Luglio 8.

CLXXXIX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXVJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. quaranta una s. quatordexe marchesini per conto de depenzere a belreguardo L. 41. 14.

« de dare L. otto s. tri marchesini per conto dela sua spesa de coluri L. 8. 3 ».

1536, Luglio 15.

CXC. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. vinte due s. diexe marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 22. 10. 0.

« al ditto m. Dosso de dare L. cinque s. sei marchesini per conto de la sua spessa di culuri L. 5. 6. 0 ».

1536, Agosto 5.

CXCI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXIIII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. vinti quattro s. ondexe d. 6 marchesini per conto de depenzere a belreguardo L. 24. 11.

« al ditto m. Dasso de dare L. trenta due s. dodexe marchesini per conto de la sua spesa di culuri computta pezze doe de oro che loro dise hauer hautto dal batoro L. 32. 12. 0 ».

1536, Agosto 12.

CXCII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXVII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. vinte s. quattro marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 20. 4. 0 ».

1536, Agosto 19.

CXCIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 79. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. otto s. uno marchesini per conto de depenzere a belreguardo L. 8. 1. 0 ».

« Al ditto de dare L. cinque s. nuove marchesini per conto de la sua spesa di culuri de due setimane L. 5. 9. 0 ».

1536, Agosto 26.

CXCIV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXXII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. quindece s. diesse marchesini per conto de depenzere a belreguardo L. 15. 10 ».

1536, Settembre 2.

CXCV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 82. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso Spesa dele stancie del zardin dela ruosa

« per opere 3 de lui e 3 de bianchin et opere 3 gargion che masina coluri datti a depenzere figure suso uno carton per fare un pano de razo per el S. nostro Ill.^{mo} L. 4. 19. 0 ».

1536, Settembre 2.

CXCVI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 82. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de Dosso Spesa delle stancie del zardin dela ruosa

« per onze 4 de verde azuro a s. 4 lonza, e per onze 2 dela dia a s. 1. d. 6 lonza e per uno de zofrano per inzofranare cioe per depinzere figure che ua per fare un pano de razo L. 1 ».

1536, Settembre 2.

CXCVII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXXIIII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. sedexe s. cinque marchesini per conto de depinzere a belreguardo L. 16. 5. 0 ».

1536, Settembre 2.

CXCVIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXXV. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso Spesa de belvedere per opere, 5, datte a desegnare un carton de fare un pano de razo per bisogno del S. nostro et opere, 5, de un gargion che masina coluri L. 6. 5. 0 ».

1536, Settembre 9.

CXCIX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXXVI. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore da dare L. otto s. sedexe marchesini per conto de depinzere a belriguardo L. 8. 16. 0 ».

1536, settembre 9.

CC. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXXVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de Dosso Spesa de le stancie del zardin dela ruosa de dare per spese 12 de maestro et opere 12 de garzon datte a depinzere un carton fatto a pano de razo che fa fare il S. Nostro per sua Ex.cia L. 15. 0 ».

1536, Settembre 10.

CCI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 89. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de Dosso Spesa de le stancie del zardin dela ruosa de dare per opere 9 de mastro et opere 5 de gargion datte a fare un carton per fare un pano de razo per el S.re nostro Ill.mo L. 10. 5. 0.

« A m. Baptista per la sua spesa di coluri de fare il carton per il razo L. 1. 11. 0 ».

1536, Settembre 23.

CCII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. LXXXXVIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore per opere 9 de mastro et opere 17, de gargion datte a lavorare a depenzere un carton a gure per fare uno pano de razo per il S. nostro Ill.mo nelle stancie del zardin de napoli L. 13. 18. 0.

« Al ditto per la sua spese de coluri L. 1. 0. 0.

« Spesa dele stancie dele Tapezarie del S. nostro ».

CCIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. CIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore de dare L. cinque s. cinque marchesini per conto de lavorare a belvedere L. 5. 5. 0.

« Al ditto de dare L. una s. quattro marchesini per conto de la spesa de suoij culuri L. 1. 4. 0.

1536, Ottobre 20.

CCIV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. CV. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa dele Tapezarie del S. nostro de dare L. sedese s. quindice denari 2 marchesini pêr Tantti pagatti a m. Baptista de Dosso per opere 12 de m.ro et opere 12 de gargion datte a liuerare il carton che a fatto fare il S. nostro Ill.mo per fare fare un pano de razo per sua Ex.tia nelle stancie del zardin de napoli E. s. 23. d. 2 per la spesa de suoi coluri che ano adoperatti L. 16. 15. 2 ».

1536, Ottobre 21.

CCV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 105. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso de dare L. cinque s. diese marchesini per conto de depinzere li camini de belvedere L. 5. 10.

« Al ditto m. Dosso per conto della sua spesa di culuri de dare L. una s. uno d. 6. marchesini L. 1. 1. 6 ».

1536, Ottobre 27.

CCVI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 107. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore e m. Albertin de dare L. ondese s. diese marchesini per conto de depinzere a belvedere L. 11. 10. 0.

« Al ditto m. Dosso e m. albertin dedare L. due, s. cinque marchesini per conto dela sua spesa de coluri L. 2. 5 ».

1536, Ottobre 27.

CCVII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 111. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso de pintore. Spesa dele Tapezarie de dare per opere 3 $^1/_2$ de m. et opere 4 de garzion datte a lauorare a fare un carton per fare un pano de razo per il S. nostro Ill.mo L. 3. 15.

« Al ditto per la spesa di culuri L. 0. 9. 0 ».

1536, Novembre 10.

CCVIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 112. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso e m. Albertin. Spesa de corte per opere 2 $^1/_2$ de mastro et opere 4 de gargion datte a lauorare ali cornisoni doue e la stancia nuova che se fatta in corte de dre ala sala e s. 15 de spesa de chuluri L. 2. 15 ».

1536, Novembre 18.

CCIX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 110. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso e m. Albertin compagni de dare L. diese marchesine per conto de depenzere a beluedere L. 10. 0. 0.

« Al ditto m. Dosso e m. Albertin de dare L. due s. desdotto marches'ni per conto dela sua spesa de culuri L. 2. 18 ».

1536, Novembre 18.

CCX. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. CXIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso e m. Albertin depintore de dare L. quattro s. desdotto marchesini per conto de lauorare a beluedere computa s. desdotto per la sua spesa de culuri L. 4. 18 ».

1536, Novembre 18.

CCXI. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. 114. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de Dosso. Spesa dele stancie del zardin de napoli per opere, 3, de m. et opere, 3, de gargion datte a desegnare un Telaro in Tela per fare un pano de razo per il S. nostro Ill.mo E per la spesa de culuri cioè cole zeso e reue da cusire la tela s. 7. d. 4. L. 3. 7 ».

1536, Novembre 18.

CCXII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0, 0., a c. 116. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso E m. Albertin. Spesa de corte per opere, 1, de m. et opere 2 de gargion datte a liuerare de depenzere li cornisotti del salotto de corte doue è la capeletta in corte e s. 5 per la sua spesa de coluri L. 1. 5 ».

1536, Novembre 24.

CCXIII. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. cxxj. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de Dosso. Spesa dele Tapezarie per opere 3 $^1/_2$, de mastro et opere, 6, de gargion datte per fare il friso del carton del pano de razo del S. nostro Ill.mo E per la sua spesa de culuri L. 1. 16. 6. L. 7. 2 ».

1536, Dicembre 9.

CCXIV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. cxxij. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de dosso. Spesa de la Tapezaria per opere 12 de mastro et opere, 18, de gargion datte a lauorare a fare il disegno del pano de razo per il S. nostro Ill.mo s. 17. 8.

« Al ditto per la sua spesa di culuri L. 1. 10. 0 ».

1536, Dicembre 16.

CCXV. Memoriale della Munizione, 1536, 0. 0. 0., a c. cxxv. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spesa dele Tapezerie per opere, 8, de m. et opere, 15, de gargion datte a lauorare il carton de uno pano de razo che fa fare il S. nostro Ill.mo E per la sua spesa di coluri s. 33 o. 8 monta L. 15. 3. 8 ».

1536, Dicembre 23.

CCXVI. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 2. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de Dosso per opere 5 de mastro e, opere 9 de gargion datte a lauorare uno carton per fare uno de razo per il S.re nostro e per la sua spesa dj colurj L. 1. 2. L. 8. 16. 0.

« Spesa del zardin de la rosa ».

1537, Gennaio 5.

CCXVII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P. a c. 4*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spesa del zardin de la rossa (*sic*) per opere 1 $^1/_2$ de mastro datto a fare uno Carton per fare fare uno pano de razo per lo Ill.mo S. nostro L. 1. 10. 0 ».

1537, Gennaio 13.

CCXVIII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 16*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spesa de la stalla per hauere adoratto duj morsi amordante per el S. nostro L. 0. 15. 0.

« Spesa del zardin de la ruosa per opere (4) de garzon datte a masenare coluri per comenzare al carton del pano de rasso vol far fare al S.re nostro L. 1. 0. 0 ».

1537, Febbraio 17.

CCXIX. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P. a c. 22*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Dosso. Spesa de le Tapezarie per opere 13 de mastro et opere 18 de gargion datte a lauorare al carton de le Tapezarie L. 17. 10. 0.

« per la sua spesa dj coluri L. 0. 15. 0 ».

1537, Marzo 3.

CCXX. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 24, *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. quatordice s. tredice d. 8. marchesini per tantj pagattj a m. batista de dosso per opere. 12. de m. et opere. 6. de garzon allauorare al Carton che lui fa per fare uno panno de ragio per al S. n. computa L. 1. 3. 8. per la sua spesa de Coluri L. 14. 13. 8 ».

1537, Marzo 10.

CCXXI. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 29. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. vinte s. sette d. 2 marchesini per tantj pagattj a m. baptista de dosso per opere 12 de m. e opere 18 de gargion datte a fare uno Carton per fare uno panno de razo per il S.re nostro et L. tre che li mancho la stemana pasata in opere 18. de garzion che non li fu messo se non opere 6 come apare in mandato e per la spesa dj soi Coluri s. 17. d. 2. L. 20. 7. 2 ».

1537, Marzo 17.

CCXXII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 31 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare desesette s. 0. d. 6. marchesini per tantj pagattj a m. Bap-

tista de dosso per opere 12 de m. e opere 18. de soj garzonj datte a fare il Carton del panno de razo che se fa il S.re nostro Ill.mo et per la spesa di soi coluri s. 10. d. 6. L. 17. 0. 6 ».

1537, Marzo 24.

CCXXIII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 35. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. quatordice s. sette marchesini che per lei se fanno buonj alla Ducale Camera per tantj ha fatto pagare a m. Baptista de dosso per opere. x. de m. e opere 15 de gargion luj adatto per fare uno Carton per fare uno panno de razo per lo Ill.mo S.re nostro s. xiiij s. vij d. — ».

1537, Marzo 31.

CCXXIV. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 36*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. ondice s. tredice d. 6. marchesini per tantj pagattj a m. Baptista de dosso per opere 8. de m. et opere 12. de lj gargionj datte a depinzere uno Carton per fare uno pano de razo per al S. n. e per la sua spesa di Coluri s. 13. d. 6. L. 11. 13. 6 ».

1537, Aprile 7.

CCXXV. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 39. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. cinque s. 0. d. 4. marchesini per tantj pagati a m. Baptista de dosso per opere. 4. de m. e opere. 3. de gargion datte a fare il carton del panno de razo che se fa fare lo Ill.mo S. n. e s. 5. d. 4. per la sua spesa de lj coluri L. 5. 0. 4 ».

1537, Aprile 14.

CCXXVI. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 46*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de belreguardo a m. Baptista de dosso per lib. 2. de Colore de salle have m. terzo per belreguardo L. 1. 4. 0.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. noue s. sei marchesini per Tantj pagattj a m. Baptista de dosso per fare uno friso noua mente fa fare il S.re nostro Ill.mo per le Tapezarie opere. 7. de mastro e opere. 7. de gargion e per la sua spesa de Colurj s. 11. L. 9. 6. 0 ».

1537, Aprile 28.

CCXXVII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 48. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa del belreguardo a m. Baptista de dosso per opere. 6. de mastro e opere. 6. de soj gargionj datte a depinzere figure alla fabricha de belreguardo et s. 48. per la sua spesa del viuere monta in Tutto L. 10. 10. 0.

« a m. Benuegnuto da garofallo per opere. 2. de m. et opere. 2. de suo gargion datte a lauorare a belreguardo cioe a depinzere e s. 16 per la sua spesa del viuere L. 3. 10. 0.

« a m. Hieronimo da Carpi per opere. 2. de m. e opere. 2. del suo gargion datte a depinzere a belreguardo e s. 16. per la sua spesa del viuere L. 3. 10. 0.

« a Zan Tomaso da Carpi m° da Cornise per opere 2 de m. et opere 2 del suo gargion datte a lauorare a belreguardo e s. 8. per la sua spesa L. 1. 16. 0 ».

1537, Maggio 5.

CCXXVIII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 51. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de le Tapezarie de dare L. cinque s. quindece d. 10 marchesini per Tantj pagattj a m. baptista de dosso per opere 4 de m. e opere 4 de gargion datte a lauorare uno friso de uno pano de razo de le tapezarie che fa fare il S.re nostro Ill.mo e s. 15. d. 10. per la sua spesa di Colurj L. 5. 15. 0 ».

1537, Maggio 5.

CCXXIX. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 51*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de belreguardo a m. baptista de doso per opere. 5. de luj e opere. 5. del suo garzon e s. 40 per la sua spesa del uiuere a s. 4 al di per cadauno L. 8. 15. 0.

« a m. Camillo depintore per opere. 5. de luj e opere 5 del suo gargion e s. 40 per la sua spesa del uiuere a s. 4 al di per cadauno L. 8. 15. 0.

« a m. Iacomo da Faenza depintore per opere 5 de luj e opere 5 nel suo garzon e s. 40 per la sua spesa del uiuere a s. 4 per cadauno L. 8. 15. 0.

« a m. Benuegnu da Garofallo depintore per opere. 5. de luj e opere. 5. del suo gargion e s. 40 per la sua spesa del uiuere a s. 4. cadauno L. 8. 15. 0.

« a m. Hieronimo da Carpi depintore per opere. 5. de luj et opere. 5. del suo garzon e s. 40 per la sua spesa del uiuere a s. 4 il dì per cadauno L. 8. 15. 0.

« a m. Biasio da Bologna depintore per opere 4 de m. e opere 4 del suo garzon e s. 32 per la sua spisa del uiuere a s. 4 il dì per cadaun L. 7. 0. 0.

« a m. Tomaso da Carpi depintore alle Cornise per opere 5 de lui date a lauorare a belreguardo e s. 12 al dì per suo vivere L. 4. 0. 0 ».

1537, Maggio 9.

(Continua.) ADOLFO VENTURI.

RECENSIONI

FRANZ WICKHOFF, **I disegni italiani dell'Albertina** (*Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*). II Theil: Die römische Schule (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. oesterreich. Kaiserhauses*, XIII Band, 1892).

Con questa seconda parte del suo catalogo critico, il Wickhoff ha compiuto l'elenco dei disegni italiani della collezione Albertina, terminando così un'opera di rara importanza per la storia dell'arte. Perfetto nella disposizione e nell'esecuzione, il catalogo offre in particolare una tal quantità di fine osservazioni, che, se volessimo enumerarle tutte, saremmo costretti a oltrepassare di molto i confini d'una semplice recensione. Rimandiamo pertanto i lettori alla recensione della prima metà di quest'opera, che abbiamo pubblicato a suo tempo nelle colonne di questo periodico,[1] sebbene per parte nostra siamo pienamente convinti che non sempre si possa formarsi un'idea abbastanza chiara della finezza del metodo seguìto dal Wickhoff nel giudicare criticamente i disegni, massime perchè, ad onta dell'opera del Morelli e della valorosa schiera de' suoi scolari, si commettono ancora su questo punto innumerevoli errori da gente più o meno chiamata agli studî di storia dell'arte. Perciò deploriamo che questa volta il Wickhoff sia stato più che parco di parole nell'introduzione, e che si sia limitato ad esporci solo quel tanto ch'egli stimò necessario per potersi orientare in generale, passando poi subito all'argomento, dopo alcune aggiunte alla prima parte del catalogo. Dal suo ricco corredo di cognizioni ci saremmo volentieri aspettati alcunchè di più.

Il volume di 103 pagine in-folio, stampato in fitti caratteri, tratta esclusivamente della scuola romana, giacchè a questa sono iscritti, secondo un'antica divisione, anche i maestri fiorentini, toscani ed umbri, come pure quelli appartenenti all'ex Stato pontificio. Così soltanto si può spiegare come in questa scuola si trovino registrati 1623 fogli di disegni. Descritti con chiarezza e con esattezza, essi si seguono in bell'ordine l'uno all'altro, e l'indice compilato con grande accuratezza permette di trovarli subito e di identificarli con sicurezza, tanto più che il Wickhoff, con una diligenza che non sarà mai abbastanza lodata, ha aggiunto a ciascun foglio l'elenco di tutte le riproduzioni che se ne trovano, la quale innovazione sarà certo salutata con favore dagli studiosi di storia dell'arte dimoranti fuori dell'Austria.

Dalla massa dei singoli risultati delle ricerche del Wickhoff mi sia concesso scegliere ed esporre qui solamente i più importanti.

Che il disegno attribuito a Lapo Tedesco non fosse della mano di costui, era già cosa si può dire evidente. Secondo il Wickhoff il disegno è di uno scolaro del Pisanello, e concorda pienamente con quello esistente a Berlino e pubblicato dal Lippmann, sicchè il Wickhoff non esiterebbe ad attribuirlo egli pure al Pisanello, se nei disegni di questo maestro non si riscontrasse una maggior finezza d'esecuzione e un altro tratto della penna. A questo medesimo scolaro del Pisanello appartengono anche altri disegni dell'Albertina, i quali finora portavano vari nomi (Pietro Lorenzetti, Stefanino Fiorentino, il Barna, Bernardino da Siena, Lorenzo Ghiberti), senza che nessuno ne osservasse l'analogia, nemmeno il Waagen, il quale su ciascuno di essi si diffuse in osservazioni.

È pure falsa l'attribuzione di due disegni detti

[1] Vedi anno IV, fasc. II, p. 131.

di Cimabue; uno invece è fiammingo, ed è della metà del secolo xv, e, secondo il Waagen, « è certamente un disegno molto fino della scuola dei Van Eyck »; l'altro è di un artista veronese che visse intorno al 1430, e che non poteva ancora seguire la nuova maniera del Pisanello.

Il disegno ascritto a Giotto appartiene a un maestro fiorentino della fine del secolo xiv. Segue nell'inventario un artista nominato Roderic Gubbio, e che è certamente il miniatore Oderisi da Gubbio, menzionato da Dante nel canto XI del *Purgatorio*. Questo povero uomo è stato calunniato non solo nel suo vero nome, ma anche nella sua fama d'artista, giacchè, per colmare la misura, gli vien perfino attribuito un disegno tedesco dell'epoca e della maniera di Jan Van Achen, e che forse è della stessa mano che ha eseguito il disegno rappresentante *Artemisia che dirige la costruzione del Mausoleo,* il quale porta erroneamente il nome di Baldassarre Peruzzi.

In generale i più antichi maestri italiani devono rassegnarsi ad essere scambiati spesso con i loro colleghi del Settentrione; per esempio, subito appresso troviamo attribuito a Taddeo Gaddi un disegno rappresentante la *Morte di Maria,* che invece è di un mediocre artista fiammingo, e fu eseguito fra il 1490 e il 1500. Uno schizzo con le figure di *San Sebastiano* e di *San Tommaso d'Aquino* è ascritto all'Orcagna; il Wickhoff invece dimostra che è uno studio originale di Andrea Previtali per un suo quadro esistente nella galleria Lochis di Bergamo.

Una *Santa Conversazione* non appartiene affatto a Francesco Traini, come vuole l'inventario dell'Albertina; ma invece è probabilmente di uno scolaro del Mitelli, cioè di Francesco Quaini da Bologna (1601-1680), il cui nome fu scambiato da qualche antico collezionista che lo scrisse sul detto disegno. Un simile errore si riscontra nel disegno n. 28, che è ascritto a Lippo Dalmasio: esso porta la scritta *Lipo del Maso,* nome col quale era inteso certamente frate Filippo di Tommaso Lippi, e che più tardi fu male interpretato da qualche collezionista. In questo caso però l'errore non conta molto, giacchè il disegno non appartiene nè all'uno nè all'altro, ma è d'origine fiamminga e del tempo di Pietro Brueghel il vecchio.

Il disegno attribuito a Jacopo della Quercia è un'antica copia del noto bronzo di Antonio Pollaiolo nella basilica di San Pietro in Roma: il *Gesù giovanetto nel tempio,* detto di Masolino, è uno studio di un quadro di questo pittore che trovasi a Berlino. Invece possiamo ritenere come originale il disegno che porta il nome di frate Angelico da Fiesole, e lo stesso dicasi di quello fra i cinque disegni ascritti a Paolo Uccello, che rappresenta un cavaliere con la lancia in resta in atto di galoppare verso sinistra, con sopra quattro studi di testa d'aquila, e sul rovescio due scimie, un leopardo che aggredisce un cervo e una volpe che strozza un agnello.

Tanto per avere rappresentati i nomi di tutti gli artisti, i dotti dell'Albertina ascrissero a Lazzaro, avolo del Vasari, un disegno rappresentante due uomini in costume orientale. Però non furono felici nella scelta, giacchè appunto questo schizzo è uno studio originale di Andreino del Castagno, al quale, viceversa, è attribuito un disegno che non gli appartiene affatto.

Dei due disegni che portano il nome di Piero della Francesca, uno è di mano dello Spagna, e dei due attribuiti a Masaccio uno è originale del Francia. Un preteso Spinelli, rappresentante *Maria col Bambino,* appartiene probabilmente a un artista francese del secolo xviii. Viceversa, due disegni di Giuliano da San Gallo sono veramente autentici. Invece in quelli attribuiti al Perugino non c'è molto di genuino; alcuni sono semplicemente della sua bottega, altri non hanno affatto relazione con lui; così, per esempio, uno che è di origine senese e che si avvicina alla maniera del Beccafumi; un altro è invece del Pinturicchio, ed è precisamente quella *Santa Conversazione* che, come osservò per primo il Morelli, fu adoperata da Raffaello per il suo quadro della galleria di Berlino. Del Pinturicchio è inoltre il disegno di quell'*Assunzione di Maria* ch'egli dipinse a fresco nella parete sull'altare della cappella Sistina, dove oggi vedesi il *Giudizio* di Michelangelo.

Esatta è l'attribuzione a Domenico Ghirlandaio di uno schizzo originale per l'affresco del coro di Santa Maria Novella, rappresentante *L'apparizione dell'angelo a Zaccaria nel tempio.* Dei cinque disegni detti di Lorenzo di Credi, due soli sono autentici, e fra gli altri tre si trova di nuovo un disegno tedesco del secolo xvi.

Fra gli schizzi attribuiti al Perugino ne abbiamo trovati due che sono del Pinturicchio; non siamo però così fortunati se ricerchiamo quanto si trova nella collezione sotto il nome di quest'ultimo, giacchè dei due disegni uno è veneziano della fine del secolo xvi, ed il secondo, rappresentante un mendicante seduto su d'una scala, è uno studio

da un affresco esistente nel cortile in Santa Annunziata. Anche per i disegni di fra Bartolomeo e di Timoteo Viti, la proporzione fra genuini e falsi non è più consolante, poichè di tutti quelli attribuiti al primo, tre soltanto sono autentici; uno è di Domenico Puligo, uno perfino di Lodovico Caracci, mentre di Timoteo Viti non v'è addirittura alcun disegno originale. Già il Morelli ha osservato che un disegno giovanile della maniera veneziana di Sebastiano del Piombo, con dieci studi di teste, va sotto il nome di Baldassarre Peruzzi. Gli altri attribuiti a quest'ultimo non hanno nulla a che fare con lui.

È da notarsi inoltre che dei trentadue disegni che fanno pompa del nome di Andrea del Sarto, non uno solo è originale; la maggior parte sono copie: uno appartiene a Cristoforo Allori, due al Cavalier d'Arpino, uno al Pontormo. Viceversa, troveremo due studi originali di Andrea del Sarto sotto il nome di Raffaello. Nè migliore è la sorte di Cesare da Sesto, al quale appartiene uno solo dei cinque disegni che gli si attribuiscono, mentre gli altri quattro sono del Cavalier d'Arpino.

Sotto il nome del Beccafumi trovasi una *Morte di Maria,* che invece è di un maestro barocco tedesco del principio del secolo XVIII, e sotto quello del Bandinelli due schizzi tedeschi del secolo XVII. Scambi con artisti tedeschi e fiamminghi si verificano inoltre col Pontormo, con Polidoro e col Rosso, fiorentino.

Numerosi sono i disegni originali di Giulio Romano; quelli che il Wickhoff non riconosce come suoi si potrebbero restituire a Jacopo Strada, e probabilmente avrò l'occasione di farlo fre breve. Bella è la raccolta di disegni originali del Baroccio, che giungono a ventidue, molti dei quali sono di una rara perfezione artistica. In generale più ci avviciniamo ai tempi moderni, e più soddisfacente è naturalmente il rapporto dei disegni originali ai falsi. Così, per esempio, sono autentici, in massima parte, quelli ascritti a Federico Zuccaro, e lo stesso dicasi del Cavalier d'Arpino, di Andrea Sacchi, di Stefanino della Bella, di Giovanni da San Giovanni, del Bartolozzi, del Cipriani, di Luca Giordano, del Batoni, del Pierleoni, del Ghezzi, di Giuseppe Passari, del Maratta, dell'Altomonte, di Ciro Ferri, ecc.

Non possiamo a questo punto passare sotto silenzio un interessante disegno di una *Santa Conversazione:* su di un trono, nel mezzo, è seduta Maria col Bambino a sinistra che le sta in piedi nel grembo; di dietro, al disopra del trono, stanno due angioletti che tengono una corona sul capo della Vergine, a sinistra della quale vedesi San Francesco, a destra San Domenico. Ai piedi del trono sono seduti, su di un cuscino, due putti che cantano tenendo innanzi un foglio di musica. È questa un'antica copia del quadro, ora perduto, di Pierin del Vaga per la chiesa di San Francesco a Castelletto, descritto dal Soprani. [1] Da ciò possiamo vedere immediatamente il grande pregio di simili copie che, custodite fra i cartoni delle raccolte, spesso ci conservano la composizione di un maestro più a lunga dei quadri originali che sono tanto esposti agli accidenti della sorte.

Maggior attenzione meritano i tre grandi maestri Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Se anche l'Albertina non è troppo ricca di disegni di Leonardo, ne ha però in gran quantità degli altri due. Una *Visitazione* ascritta a Leonardo è di un artista lombardo della seconda metà del secolo XVI; la testa *Cristo coronato di spine,* che il Morelli attribuì al Sodoma, appartiene, secondo il Wickhoff, ad Andrea Solario; il disegno a matita rossa colla testa di *Sant'Anna* in grandezza naturale è uno studio antico del quadro di Leonardo conservato nel Louvre, rappresentante la *Vergine in grembo a Sant'Anna;* e dallo stesso quadro è copiato lo studio della testa di *Maria,* pure in grandezza naturale. Degli altri undici fogli contenuti nello stesso cartone è autentico soltanto quello rappresentante *San Pietro* in mezza figura. Nella mappa seguente si trovano altri disegni che gli sono attribuiti affatto arbitrariamente fra i due olandesi. Invece in un cortone del « Libro dei disegni » del Vasari, con cornice, eseguito da lui, troviamo sei teste autentiche di Leonardo; è vero però che esse ci sono giunte danneggiate, e che di mano di Leonardo non sono che i tratti di penna, mentre invece i chiaroscuri sono forse da imputarsi al Vasari stesso, il che è una prova del modo in cui anche collezionisti illuminati e perfino degli artisti usavano trattare gli studi degli antichi maestri.

Per giungere a determinare i disegni autentici di Michelangelo, bisogna anzitutto scartare tutte le copie, parte eseguite da artisti per studio, parte da copisti per commissione di collezionisti, e che sono abbastanza numerose. Così pure conviene separare gli studi del Bandinelli e quelli del Passa,

[1] SOPRANI-RATTI, *Vite dei pittori*, ecc., 1768, vol. I pag. 385.

rotti, due artisti che spesso sono scambiati col grande Fiorentino. Inoltre si noti che nemmeno lui sfuggì alla sorte di essere scambiato con artisti fiamminghi; e infatti lo studio che porta il numero 155 non è suo, ma di un maestro fiammingo del secolo XVII, e quello col numero 131, riproducente un gruppo del *Giudizio,* è pure fiammingo. Invece il numero 170, in cui è rappresentato un cavaliere armato di moschetto che galoppa verso destra, è lavoro spagnuolo del secolo XVII.

I disegni originali di Michelangelo sono i seguenti:

N. 136. *Cristo morto,* visto di faccia, sorretto da cinque figure; sul rovescio lo schizzo delle gambe nude d'un uomo in atto di camminare verso destra.

N. 137. *Cristo morto,* visto di faccia, appoggiato al sarcofago e sorretto dalla Madre, che è vista di dietro.

N. 150. Tre uomini con larghe maniche, rivolti a sinistra; sul rovescio un uomo visto di dietro, inginocchiato verso destra, con un berretto tondo in testa. Sono studi giovanili di Michelangelo da un maestro anteriore; e precisamente quello della parte anteriore del foglio è eseguito su di un affresco rappresentante l'esposizione del cadavere di un santo; la figura disegnata sul rovescio è presa da un San Cosma o Damiano di qualche *Santa Conversazione.* Il Portheim espresse l'opinione che il modello da cui fu presa possa essere di Domenico Ghirlandaio.

N. 152. Schizzo per la statua della *Madonna* esistente nell'antica sacristia di San Lorenzo a Firenze.

N. 157. Studi per la *Battaglia di Cascina.*

N. 167. Studi sul braccio destro di un uomo.

N. 169. Disegno di una donna nuda accoccolata, vista di dietro, e appoggiata ad un sostegno coperto da un panno.

Per l'argomento che tratta, merita di essere nominato lo studio d'un artista del secolo XVI ascritto a Michelangelo, nel quale si osserva sul davanti un monumento sepolcrale che, probabilmente, riproduce lo schizzo originale di Michelangelo per la tomba di Lorenzo de' Medici.

Una fra le più preziose raccolte di disegni dell'Albertina è però quella di Raffaello. Se anche dei 144 che portano il suo nome solo pochi gli si possono, dopo accurato esame, riconoscere, questi pochi però hanno tal pregio da far rivaleggiare l'Albertina con la collezione del Louvre, col museo Wicar di Lilla, con la collezione degli Uffizi e con quelle di Oxford e del castello di Windsor. Appartengono al periodo del fiore dell'Urbinate e passarono in eredità all'Albertina dalle prime collezioni, da quelle, cioè, del Crozat, del Mariette, di Giuliano da Parma e del principe di Ligne; alcuni anzi dovrebbero riportarci direttamente a Timoteo Viti, il quale li avrebbe acquistati dal suo grande compatriota. Nel darne la descrizione non conserveremo un ordine troppo severo.

I primi dieci fogli che troviamo nel cartone dedicato a Raffaello, sono, secondo il Wickhoff, copie delle Logge eseguite in Roma da giovani artisti, parte per oggetto di studio, parte per essere vendute ai collezionisti; la stessa origine hanno poi anche gli altri fogli che il Wickhoff separa dai rimanenti come copie dalle stanze, dagli arazzi, dalla Farnesina, ecc. Il n. 267, che rappresenta il gruppo dei così detti Pitagorici nella *Scuola d'Atene,* è, come dimostra il Wickhoff, uno di questi studi eseguito dal Franciabigio, e quello col numero 273 è lo studio di un artista tedesco di Norimberga, dai cantori della tribuna di sinistra nell'affresco della *Incoronazione di Carlo Magno.* Sappiamo inoltre che Raffaello invogliò ben presto i falsificatori, e sembra che perfino Andrea del Sarto non abbia sdegnato all'occasione, come fecero i Carracci, d'ingrossare in tal modo la sua borsa, giacchè un foglio coi due cavalieri dello *Spasimo di Sicilia* è indubbiamente di sua mano, solo che i due cavalieri sono rappresentati nei costumi dell'epoca, come per far credere che si trattasse di uno studio preparatorio.

Finora si era attribuita a Raffaello una *Disputa* che dovrebb'essere il suo primo schizzo per il quadro dello stesso nome. Il Wickhoff però lo contesta a ragione e lo ascrive al Bagnacavallo insieme col disegno di un *Concistoro papale,* in cui si vede un imperatore inginocchiato davanti al papa. Infatti sappiamo che il Bagnacavallo rifece, introducendovi dei cambiamenti, alcune composizioni raffaellesche, e a lui accenna anche lo stile dei due disegni citati.

Due fogli appartengono a Giulio Romano: l'uno rappresenta una testa di *Venere* fra le mani di Adone, ed è un pezzo del cartone dell'affresco di Giulio Romano già nella villa Mills a Roma, ora a Pietroburgo; dell'altro, uno schizzo con *Pegaso e sei cavalli,* è difficile determinare a quale pittura si riferisca. Due disegni di paesaggi sono della mano di frate Bartolomeo; un altro di Andrea del Sarto, rappresentante un convento situato in posizione romantica sopra una rupe, mi sembra rife-

rirsi alla gioventù di quell'artista per il modo con cui maneggia la penna. Il Wickhoff seguì pure la mia opinione nell'attribuire alcuni schizzi a G. F. Penni, lasciando a me di provare scientificamente la giustezza di questa attribuzione in un lavoro che pubblicherò in avvenire.

Non ci resta ora che a considerare quei disegni che il Wickhoff ha riconosciuto come schizzi originali di Raffaello, e che sono i seguenti:

N. 230. *Maria ai piedi della Croce* (Passavant, II, pag. 443, n. 10); altri tre schizzi della Vergine in piedi, e accanto il torso del Crocifisso. Il Wickhoff crede che questo studio sia stato eseguito per il quadro di Dudley.

N. 238. La *Madonna della melagrana* (Passavant, II, pag. 434, n. 183).

N. 245. Il celebre disegno della *Madonna* seduta in mezzo ad un paesaggio, leggendo un libro che il Bambino tenta di afferrare; sul rovescio la figura di Sant'Ambrogio e quella del così detto Pietro Lombardo della *Disputa* (Passavant, II, pag. 434, n. 187, e pag. 437, n. 200).

N. 246. Schizzo per la *Madonna di casa Colonna* (Passavant, II, pag. 434, n. 188) e due altri schizzi di Madonna; sul rovescio tre uomini nudi armati di lancie (Passavant, II, pag. 223, n. 223). L'intera composizione per la quale erano destinati questi tre uomini, e che rappresenta l'*Assalto di Perugia*, si trova anche in un'antica copia esistente nel Louvre (n. 274); solo che qui i guerrieri di sinistra sono ancora a capo scoperto, laddove nel disegno del Louvre hanno già l'elmo.

N. 247. Gruppo principale della *Madonna di casa Canigiani.*

N. 248. Schizzi per la *Madonna* in mezzo al verde.

N. 262 e 263. Due *Muse del Parnasso,* sulla cui autenticità ho però dei dubbi; invece anche il Wickhoff ritiene genuino il disegno con i due capitani della *Battaglia d'Ostia* (n. 282).

N. 301. Una *Carità* che, a prima vista, potrebbe sembrare uno schizzo per la predella del Vaticano, ma che il Wickhoff ascrive ragionevolmente agli ultimi anni della vita di Raffaello. Abbiamo quindi il caso, non meno raro che interessante, di un artista che copia una sua opera giovanile.

Aggiungendo il foglio con gli *Amori di Filostrato,* che porta nel rovescio la nota composizione detta la *Morte di Adone,* e inoltre il disegno raffigurante due giovani su di una collina (nn. 302, 308), si hanno dodici schizzi originali del grande Urbinate.

Soddisfatto con questo esame al nostro interesse scientifico, per quanto vi si opponga il desiderio di tornar sempre a consultare i disegni originali, se sfogliamo ancora una volta il libro per poterci fermare a nostro bell'agio ad esaminare le illustrazioni che lo adornano, dobbiamo, quanto alla loro scelta, ammirare l'acume e il gusto del Wickhoff non meno di quanto ne abbiamo testè ammirata la dottrina leggendo le sue osservazioni critiche. Imperocchè non tutte le illustrazioni sono, a rigor di termine, indispensabili alla dimostrazione; bensì l'autore, spinto da amorevole venerazione, ha approfittato dell'occasione che gli si offriva per presentarci, splendidamente riprodotto, qualche disegno di questo o quel maestro a lui specialmente caro. Così, per esempio, mi sembra che dobbiamo al suo gusto individuale la riproduzione del bellissimo disegno della *Vergine al tempio,* della mano di un ignoto maestro lombardo del 1500 circa; così pure lo studio di testa in creta colorata del Baroccio riprodotto nella tavola VIII, e quello di Stefanino Della Bella rappresentante la *Morte* che cavalca sul campo di battaglia (tavola X). Come contrapposto allegro a questo disegno d'argomento triste, troviamo nella tavola seguente lo schizzo di Ciro Ferri per un quadro destinato ad ornare un soffitto, in cui si vede il cocchio di Venere tirato nell'aria da colombe e occupato da amorini, parte dei quali scagliano i loro dardi, parte spargono sulla terra profumi e fiori. Così pure è stata una spiritosa trovata quella di presentarci nella tavola VII la venerabile Società degli antiquari romani riunita in casa del barone Stosch, una graziosa caricatura, nella quale le parrucche che quegli illustri signori portano con tanta dignità sono con buon umore rialzate, e le venerabili code stanno leggermente dondolando.

Tutto ciò però serve appunto a mostrare, nel miglior modo, come l'autore formi, per così dire, tutta una cosa con l'opera sua, come egli conosca da vicino i lavori d'arte dell'Albertina, di questa collezione finora più celebrata che conosciuta, e come egli possa giudicarli meglio e più esattamente di chiunque altro. Egli era perciò l'unico che fosse chiamato a far conoscere al mondo degli eruditi gl'immensi tesori ch'essa racchiude.

Hermann Dollmayr.

Carmelo Sciuto-Patti. **Le antiche oreficerie del duomo di Catania:** la statua, lo scrigno e la bara di Sant'Agata. *Cenni storico-critici* (estr. dall'*Archivio storico Siciliano,* N. S., anno XVII). — Palermo, tipografia dello Statuto, 1892.

I monumenti d'arte medievale e moderna che, sotto il nome di Sant'Agata, si conservano nel duomo di Catania, erano veramente degni di essere illustrati con quella singolar diligenza ed acume che manifesta in questa sua pregevole monografia il chiarissimo architetto ed archeologo C. Sciuto-Patti. Già l'insigne Müntz, con quel suo intuito artistico a cui par che nulla sfugga, aveva additato, fin dal 1888 (*Arch. Stor. Ital.,* t. II, serie V), l'opera e l'artefice, scrivendo: « La città di Catania, in Sicilia, conserva anche oggi due lavori notabilissimi di *Giovanni di Bartolo:* la statua cioè di Sant'Agata e la cassa che racchiude le sue reliquie ». Questa notizia richiamò l'attenzione del Ministero di P. I., che incaricò espressamente lo Sciuto-Patti di fornire precise notizie; ond'egli ebbe appunto l'opportunità di accingersi al presente suo studio. Quando poi, nel 1891, si diffuse la voce che una parte (per fortuna la meno preziosa) di quel tesoro artistico, sempre rispettato nel corso dei secoli dai saccheggi, dagl'incendi, perfino dai terremoti, era stata manomessa e dilapidata a scopo di rapina, più che mai si risvegliarono l'attenzione e l'interesse del pubblico e degli studiosi. Anche il nostro *Archivio storico dell'Arte* ne fece un cenno: ed il Müntz medesimo, ritornando su qualche sua affermazione e tenendo conto di nuovi dati comunicatigli dallo Sciuto-Patti, ne riparlò nella *Revue de l'Art chretien* (34ᵉ année, 4ᵉ série, mai 1891, p. 194-195). Qual parte si debba attribuire all'orafo Giovanni di Bartolo e quale ad altri artisti vedremo fra poco. Intanto diamo un'idea dei monumenti (la *statua* o *busto,* la *cassa* o *scrigno,* la *bara* o *ferculo* di Sant'Agata) e delle illustrazioni.

La cosidetta statua è a forma di mezzo busto, d'argento dorato, in misura poco superiore al vero. Appare opera del sècolo XIV; senonchè la base, che è di forma ottagona in guisa di piramide tronca, accenna ad epoca ben posteriore, specie per la difformità dell'ornato. E come essa non è altro che un grande *reliquiario,* l'artefice nel foggiarla dovette subordinare le forme allo scopo, congegnandone i pezzi a cerniera, senza per altro alterarne l'euritmia e l'eleganza. La faccia e le mani, rivestite di una specie di smalto opaco, sono colorate al naturale; e così pure i volti di due graziosi angioletti che (singolarità d'accessorî nell'arte cristiana medievale!), posti sopra mensole sporgenti alla base, stanno in atto di sostenere le braccia della Santa. La quale nella dritta tiene una croce cinta di gigli (in filigrana d'oro, intessuta di perle), simbolo della sua fede, e nella sinistra una tavoletta (a smalto turchino, a lettere d'oro) con l'*epigrafe angelica,* famosa nell'agiografia cristiana: « *Mentem : sanctam : spontaneum : honorem : et : patriae : liberationem* ». Un manto, con largo drappeggiamento, ne adorna il seno; ma i molti, i troppi gioielli che ricoprono il vestito impediscono di ammirare la fine cesellatura e i minuti ornamenti dell'opera. Bella e vivace è l'espressione del viso, a cui accrescono grazia le folte ed auree chiome scendenti per gli omeri e per il petto.

La base, ricca di scorniciature, riquadrature, controforti, è adorna di squisiti lavori in ismalto, a vari colori: lo stemma aragonese, quello di Catania, quelli di due vescovi della città, Marziale ed Elia, e fors'anco del pontefice Gregorio XI; inoltre le figure dei due vescovi menzionati, di Santa Caterina d'Alessandria e di Santa Lucia; e scene del martirio di Sant'Agata. Intorno alla stessa base si legge, incisa a caratteri gotici, una inscrizione, della quale avremo agio di parlare più innanzi.

Anche le preziose *teche,* contenenti i sacri resti della vergine e imitanti a perfezione la parte del corpo che in ognuna sta racchiusa, si credettero opera di quel secolo, anzi dello stesso artefice; ma non tutte recano caratteri della medesima epoca. Statua e teche sono poi addirittura coperte di preziosi gioielli, dei quali sarebbe troppo lunga l'enumerazione. Citeremo il regal diadema che le cinge il capo, attribuito nientemeno che a Riccardo Cuor di Leone (?), dono cospicuo ed antichissimo; la cintura in oro con l'immagine della Beata Vergine e un raggio di grosse perle; un collare in oro del XV secolo; un'aquila bicipite a smalto nero; un grosso anello di San Gregorio Magno (?), varie insegne del toson d'oro o d'altri ordini, guarnite di diamanti, zaffiri, ecc., e varie croci vescovili antiche e moderne.

Lo *scrigno* od *arca* o *cassa,* che accoglie nelle apposite teche gli arti incorrotti della protomartire catanese, quantunque non si possa dire coevo della statua (contrariamente a quanto affermarono alcuni storiografi municipali), ma, al più, foggiato su disegno primitivo, è pure un bellissimo monumento d'arte, forse dei primi del XV secolo, salvo il co-

perchio che è della fine del secolo XVI. La forma è quasi quella di una semplice cassa a base rettangolare; ma apparentemente, per i molti ornamenti ond'è sovraccarica, si mostra in forma di piramide tronca, a pareti rastremate, leggermente inclinate. La decorazione è veramente splendida, in argento *vermicolato* (filigrana), in istile gotico, fiammeggiante, con figurine in rilievo sopra fondo a lamine di metallo dorato, d'un bellissimo effetto. Venti pilastrini, che finiscono in esili ed eleganti pinnacoli, segnano le divisioni architettoniche, in ciascuna delle quali, sotto grazioso baldacchino forato a giorno, trovasi una statuetta d'argento massiccio. Per ogni scompartimento, come per ogni pilastrino, i disegni variano, di tal che i motivi principali si veggono mutare per ben 80 volte ed i particolari più che 160. Nelle statuette poi sono raffigurati gli apostoli, gli evangelisti, San Sebastiano, alcuni altri Santi, vescovi di Catania, la coronazione e il patrocinio di Sant'Agata, il Cristo. La decorazione, in complesso, incoronata di graziosa cornice, sembra tutta un leggiero lavoro di trina o di merletto.

Il coperchio invece, come appare dallo stile classico, è posteriore di forse due secoli; adorno di bassorilievi, rappresentanti varie altre sante vergini o martiri, e di venti graziosi angioletti, a tutto rilievo, in abito di pellegrini, genuflessi. Nelle faccie triangolari sta incisa una data: il 1579.

Anche dei probabili autori dello scrigno e del coperchio si vedrà più oltre.

Altra pregevole opera è la *bara* o *ferculo,* su cui si trasporta il reliquiario,[1] costruito nel secolo XVI, ma arricchito d'ornamenti nei due secoli successivi. Ha la forma di tempietto, sostenuto da sei colonnette corintie, su cui poggia ricca trabeazione, sormontata da fastigio o cupolino di forma capricciosa, direi orientale, che il classicismo non isdegnò di adottare. Negli sfondi delle specchiature (22 in tutto), incorniciate al dado del piedistallo di ciascuna colonna, sono rappresentate in bei quadretti, lavorati a cesello, scene del martirio e del trasporto delle reliquie di Sant'Agata da Costantinopoli a Catania. Sul fronte è incisa la già menzionata *epigrafe angelica;* sulla faccia posteriore la nota minaccia a Federigo II Svevo: « *Noli : offendere : patriam : Agathae : quia : ultrix : iniuriarum : est* ». Al cupolino, che ha la superficie rivestita di lamine d'argento, cesellate in foggia di palmette a foglia di acanto e mascheroni alternati, sovrasta un globetto dorato che reca in alto la croce. Il soffitto, diviso da un architrave in due lacunari a superficie concava, porta l'effigie dell'Eterno Padre e quella dello Spirito Santo, ed è tutto adorno di arabeschi, figurine, angioletti; finalmente leggiadri festoni e venti lampade compiono la ricca decorazione del *ferculo.*

Dopo le opere, gli artefici.

La quistione principale, trattata con molto acume dallo Sciuto-Patti, ma senza giungere a conclusioni abbastanza esplicite, è quella che riguarda *Giovanni di Bartolo, da Siena,* famoso orafo della Corte avignonese, presunto autore della *statua* di Sant'Agata. Ai piedi della quale, intorno alla base, leggesi la seguente inscrizione, riportata dall'autore:

> Virginis istud opus, Agathae sub nomine coeptum,
> Martialis fuerat quo tempore praesul in Urbe
> Cataniae, cui pastor successit Helias:
> Ambos Lemovicum clare produxerat ardor:
> Artificis manus hoc [1] fabricavit [2] marte [3] Joannes
> Bartolus, et genitor, celebris cui patria Ceve, [4]
> Mille ter et centum post partum Virginis almae
> Et decies septem sextoque fluentibus annis.

La data è dunque ben certa: 1376; i nomi dei due vescovi di Catania, Marziale ed Elia, entrambi limosini, il primo dei quali morì ad Avignone proprio in quell'anno, onde l'opera fu fatta continuare dal suo successore, riconfermano la tradizione, accolta dagli storici regionali (V., p. es., *De Grossi, Catana sacra,* Catania, 1654, p. 168), che l'opera fosse in Francia eseguita. Da chi?

Se veramente in luogo di *Ceve* si potesse leggere, secondo l'ipotesi del Müntz, *Sena* (nè già *Senam,* come riporta lo Sciuto-Patti), la inscrizione toglierebbe l'adito ad ogni dubbio. E qui giova avvertire che il Müntz, il quale ha così dottamente illustrato le opere di Giovanni di Bartolo da Siena (V. lo scritto *Les Arts à la cour des Papes du* XIV *siècle,* nella già citata *Revue de l'Art chretien, 34e année*), non rimase scosso alla notizia (comunicatagli dallo Sciuto-Patti, nei *Ricordi storico-artistici,* Catania, 1879, che gli erano prima sfuggiti), che

[1] In solenne processione, per le annue festività del febbraio e dell'agosto.

[1] Var.: *haec, hanc.* Avrei anche pensato ad un: *munus hoc,* leggendo poi: *arte,* più oltre (?).

[2] Forse per errore nella stampa dello Sciuto-Patti leggesi: *fabricabit.*

[3] Var.: *arte.* Nel qual caso convien leggere *hac,* precedentemente.

[4] Varianti proposte: *Ceve; Sena.*

non vi si può leggere *Sena,* ma chiaramente *Ceva;* e continuò a ritenere la statua un altro prodotto dell'ingegno dell'orafo sanese, osservando solamente: « Ceva fu probabilmente il luogo dove nacque Giovanni, e Siena il luogo dove apprese l'oreficeria ». Al contrario lo Sciuto-Patti persiste nei suoi arguti dubbi, che possa trattarsi d'altro artista, per questi tre motivi principali:

I. Giovanni di Bartolo non omise mai d'indicare la patria sua, Siena, nei lavori da lui compiuti, come nel celebre Reliquiario lateranense: « *Hoc opus fecit Joannes Bartoli de Senis aurifaber* ». E con la stessa denominazione, di *de Senis* o *Senensis,* egli è menzionato nei documenti per acconti, saldi, spese, ecc. Ora, come in luogo di *Sena* qui sta proprio *Ceve,* negli ultimi versi che, fortunatamente, di mezzo agli ornamenti e gioielli, trovansi tuttavia allo scoperto, « perciò a me pare, argomenta il chiarissimo autore, che Ceva escluda chiaramente Siena ». Il riferire poi la patria al solo genitore, Bartolo, parrebbe un'anomalia, una stiracchiatura insolita.

II. La locuzione *Joannes Bartolus* è cosa diversa da *Joannes Bartoli,* parendo quel nominativo un secondo nome, mentre ad indicare la paternità sarebbe occorso un genitivo.

III. Dal contesto dell'inscrizione risulterebbe che il luogo dove la *statua* si eseguì fosse stato Limoges, perchè i due vescovi sono singolarmente menzionati come limosini; ora, Giovanni di Bartolo, secondo i documenti esibiti dal Di Marzo (*I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli* XV *e* XVI, p. 604) e poi dallo stesso Müntz (op. cit.), negli anni 1375-76 stava in Avignone, ed eseguiva parecchi altri insigni capolavori, reliquiari, rose d'oro, ecc.

Per queste ragioni parrebbe che l'orafo Joannes fosse un altro, contemporaneo, residente a Limoges. Lo stesso Sciuto-Patti non si dissimula la stranezza di tale coincidenza ed omonimia, ma frattanto non osa aderire all'esplicita opinione dell'illustre archeologo della Scuola Nazionale di Belle Arti in Parigi.

Sembra a me che i termini della controversia non siano stati ben posti, e inoltre che il chiarissimo Sciuto-Patti pecchi di sottigliezza. Esaminiamo la inscrizione metrica. Non si può dire, come assolutamente afferma il Müntz (luogo ed op. cit.), che essa, in certi punti, sia proprio « refrattaria » all'analisi grammaticale. Un nesso logico, fatta ragione alla barbarie del latino, forse men grave del consueto, si ricava, e parmi questo:

« Codesta opera, cominciata sotto il nome della vergine Agata nel tempo in cui Marziale era stato vescovo nella città di Catania, al quale come Pastore successe Elia (ambedue [*i quali*] avea messi in chiara luce il fecondo suolo limosino), costrusse con questo metallo [*var.:* con quest'arte] la mano d'un artefice, Giovanni; ed anche il genitore di lui, Bartolo, a cui fu Ceva celebre patria; essendo trascorsi dal parto della Santa Vergine anni mille trecento settanta sei ».

Ora, se tale è la retta interpretazione; se Giovanni di Bartolo lavorava in Avignone allorchè vi morì il vescovo Marziale nel 1376; se, come è tradizione storica, di là tradusse qui « l'incominciato lavoro » il vescovo Elia nel 1377 (V. *De Grossis,* op. cit., p. 168), qui non è più il caso di sollevare dubbi: *Ceva* sarebbe la patria *di Bartolo; Siena* può rimanere benissimo patria *di Giovanni.* Sarà dunque un particolare da aggiungersi alla biografia dei due artefici, nè più, nè meno. E perchè meravigliarsi che, una volta almeno, anco il buon Bartolo abbia desiderato di veder menzionato sè e la sua patria, quando egli stesso aveva cooperato col figlio? Forse, io penso, Bartolo lavorava a Limoges nel 1375-76, mentre Giovanni continuava a dar prove del suo talento in Avignone, epperò più di rado e in misura minore, o forse coi soli disegni, poteva prestare l'opera sua per la *statua* di Sant'Agata, alla cui materiale esecuzione avrebbe atteso il padre.

E ciò sia detto circa alla prima obbiezione proposta dallo Sciuto-Patti. Circa poi alla seconda, sulla controversa inscrizione, è evidente che quel nominativo *Bartolus* è nuovo soggetto con proprio attributo *genitor* (*Bartolus et genitor,* in luogo di *et Bartolus genitor,* per legge metrica), e che esso regge il verbo *fabricavit* al pari dell'altro soggetto *Joannes;* e che però non potrebbe qui stare in nessuna guisa in funzione di genitivo. Nè in una inscrizione *metrica* si può pretendere identità di dicitura con altre, non metriche.

Quanto alla terza obbiezione, prima di tutto osservo che il ricordare, quasi alla sfuggita, che i due vescovi Marziale ed Elia erano limosini, non implica affatto che la statua dovesse per necessità costruirsi a Limoges piuttosto che in altra terra di Francia; in secondo luogo, non sembri troppo strana cosa che un artista, così ricercato ed ammirato quale Giovanni da Siena, potesse alcuna volta muoversi da Avignone per recarsi a lavorare a Limoges; specialmente se, come piacquemi sup-

porre, quivi si fosse trovato suo padre. E il chiarissimo autore fa torto all'abituale sua acutezza di critico quando scrive: « Se fu veramente Giovanni di Bartolo da Siena lo artefice che eseguì la statua di Sant'Agata, *questa non potè essere fatta che in Avignone.* Se però l'artefice fu Giovanni Bartolo da Ceva (?), allora io inclino a credere che la statua suddetta fu eseguita in Limoges ». È chiaro che d'un presunto orafo da Ceva (e chi sarebbe costui? quali le sue opere?), a nome Giovanni, si sa meno che dell'altro, e molto meno poi se risiedesse a Limoges piuttosto che altrove!

Ma se in questa parte della sua monografia lo Sciuto-Patti non riesce a infirmare seriamente, secondo noi, la tradizione che attribuisce la statua a Giovanni di Bartolo e le conclusioni del Müntz, felicissima invece ci sembra la critica rigorosa a cui sottomette l'altra tradizione che vorrebbe opera dello stesso Giovanni anche l'*arca* o *scrigno* delle reliquie, condotta a compimento per cura e a spese dei due vescovi Marziale ed Elia, in Avignone. Tale notizia, contro il concorde parere degli scrittori patrii, dal chiarissimo autore è dimostrata insussistente: perchè in tutto il corpo del reliquiario non esiste inscrizione o stemma o sigla che accenni all'epoca, all'artista o ai due vescovi; mentre invece in più d'un punto vi si riscontra il blasone della famiglia *Paternò,* catanese; il che prova che quella famiglia vi concorse, ed esclude Marziale od Elia; inoltre nei pezzi d'argento della decorazione è incisa una sigla, impressa da un piccolo punzone con l'effigie dell'*elefante,* emblema della città di Catania, la quale esclude Avignone ed ogni altro luogo. Probabilmente il lavoro fu commesso da un'antica istituzione, della quale lo Sciuto-Patti reca un documento per altro posteriore di un secolo, cioè l'*opera dello scrigno,* il cui scopo, almeno nel secolo XVI, era il compimento della *cassa.* E potè essere eseguito da un *Giovanni* e *Bartolomeo Vitale,* pure limosini, dei quali parlano il Di Marzo (V. *I Gagini e la scultura in Sicilia,* ecc., pagina 604) ed il Müntz medesimo (*Giovanni di Bartolo da Siena,* nota alla p. 19). Questi tenne gran conto delle erudite ricerche dello Sciuto-Patti, e si uniformò alle conclusioni di lui, ripetendo che « *la cassa* è da cancellarsi ormai dal novero delle opere di Giovanni di Bartolo (V. memoria cit. nella *Revue de l'Art chretien*) ». Per ciò che riguarda il coperchio, che è del 1579, l'autore ne suppone come più probabile artefice *Paolo Guarna,* valente orafo catanese che fioriva in quell'epoca.

Finalmente anche al bellissimo *ferculo,* o bara, cominciato intorno al 1550 e compiuto verso il 1660, contribuirono più artisti che non si ricordino dagli storici municipali: incaricati dell'*opera dello scrigno,* lo costruirono *Vincenzo e Antonino Archifeli,* famiglia di orafi di gran rinomanza in Sicilia; il principale artista poi che lavorò ai *quadri* e ad altre parti del *ferculo* fu *Paolo Aversa,* della prima metà del secolo XVII, ma non ne fu certo il primo, in ordine di tempo, nè l'ultimo artefice. Di lui si legge inciso più volte il nome; ma a lui, confuso forse con altri *Aversa,* si attribuirono lavori certo eseguiti da altri, anteriormente o in tempo posteriore.

Appunto di questo *ferculo* si tentò e si compì, in gran parte, la vandalica spogliazione, da un'associazione di ladri, nel 1891; ma, scoperti e condannati i colpevoli, la indignazione e insieme la pietà cittadina ha saputo generosamente provvedere per una pronta riparazione e per un conveniente restauro.

In tal modo, reso conto delle accurate indagini del chiarissimo cav. Sciuto-Patti, pur rilevando per debito d'imparzialità che la forma del suo scritto (a cominciare da quell'ambiguo titolo di *oreficerie*), sia per molti costrutti dialettali e provincialismi, sia per troppi errori di stampa, lascia parecchio a desiderare, non rimane che rallegrarci con l'archeologo siciliano dell'amorosa cura onde si è dato ad illustrare la storia artistica della sua classica terra.

ANNIBALE CAMPANI.

G. UBERTO VALENTINIS. **Il governo razionale delle pinacoteche, desunto dalle teorie e pratiche di Massimiliano dott. Pettenkofer.** — Udine, D. Del Bianco, 1892.

L'A., premesso che la conservazione delle pinacoteche e musei è trascurata e che l'ammirazione della grande maggioranza di cittadini per le cose d'arte non è sincera, per lo che non si pensa a costituire forti dotazioni per le raccolte nazionali, crede opportuno studiare i più economici, ma pure efficaci provvedimenti atti a togliere le principali cause dei deperimenti delle pitture raccolte nelle nostre gallerie, deducendo i ripari da quelle leggi che dettò il prof. M. Pettenkofer.

In verità l'A. erra nell'asserire che i nostri musei difettano delle cure e dotazioni necessarie alla loro conservazione, giacchè in questi ultimi

tempi si è costantemente cercato di migliorare le condizioni dei locali destinati a contenere le raccolte artistiche; ed i bilanci corrispondenti si sono chiusi con un avanzo di centinaia di migliaia di lire sui fondi assegnati.

Nondimeno è questo un errore che ha portato buone conseguenze, giacchè lo studio a cui ha dato luogo è di un'utilità incontrastabile.

Per esso l'A., accettando la teoria del Pettenkofer, che cioè « il vapore acqueo contenuto nell'aria e le proprietà igroscopiche dei materiali impiegati portano un turbamento alle pitture ad olio ed alle sovrastanti vernici », cerca quali siano « i rimedi più atti a difendere le sale e i corridoi destinati a galleria da tutto ciò che può favorire la condensazione del vapore acqueo contenuto nell'aria ed a preservarle dalla polvere, perchè aumenta la igroscopicità ». E in ciò nulla è sfuggito all'A., che con somma cura passa minutamente in rassegna tutto ciò che ha immediata influenza sulla conservazione delle opere d'arte, per modo che può con sicuro e giusto criterio scientifico e chiaro concetto pratico additare le norme da seguirsi pel razionale governo delle pinacoteche.

È però lamentevole che il lavoro dell'A. abbia limiti così ristretti e non si estenda a tutti i generi di pittura ed a tutte le cause di deperimento; giacchè vi sarebbero tanti altri problemi tecnici che non sono stati ancora studiati e che sarebbe necessario ed urgente risolvere scientificamente. Ma noi speriamo che l'A. vorrà compiere tale opera, che lo renderà meritevole della riconoscenza di tutti gli studiosi d'arte e sarà di sommo vantaggio per il patrimonio artistico italiano.

Luis S. Rodriguez.

MISCELLANEA

La Cancelleria e la porta dei Borsari a Verona. — Un architetto intelligente, il signor Giovenale, mi fa osservare che le finestre del primo piano del palazzo della Cancelleria in Roma provengono direttamente dalla porta de' Borsari a Verona. Nè io, nè altri, che io sappia, l'aveva osservato; nondimeno, richiamata l'attenzione su questa analogia, essa riesce di tale evidenza da non lasciar luogo a dubbio. Nel primo Rinascimento l'antichità appariva come una cosa unica, come una superficie piana, senza avanti nè dietro, senza prima nè dopo; come avveniva pure nel campo letterario, dove Orazio, Seneca, Lucano, Claudiano si consideravano come fioriti nella stessa epoca, nell'antichità. Però si studiavano e imitavano indistintamente i monumenti antichi; che anzi solevano preferirsi a modelli quelli dell'epoca da noi detta della decadenza, come più vicini e più rispondenti al loro sentire. Solo sul cadere del Quattrocento e il sorgere del Cinquecento s'incominciò a dividere nettamente l'antichità, e distinguere il secolo d'Augusto dai successivi.

Ma tornando alla porta dei Borsari, è importante di stabilire che di là ha avuto origine quel tipo di finestra che ha avuto una diffusione larghissima non solo in Roma, ma nella provincia, e nell'Umbria, specialmente a Spoleto, e in altre parti d'Italia.

G.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

In questi ultimi mesi i principali lavori di riparazioni nelle chiese del regno sono stati i seguenti:

Nella chiesa del Corpus Domini, in Bologna, si è compiuta la ripulitura dell'intera grande cappella di Santa Caterina, rinnovandone le dorature e riparandone la pittura decorativa alle pareti. Il lavoro, diretto dal professor Luigi Samoggia che prestò gratuitamente l'opera sua, fu eseguito sotto la vigilanza dell'ufficio regionale emiliano per la conservazione dei monumenti.

È stato conceduto un nuovo sussidio all'Amministrazione dell'Opera del Duomo d'Orvieto, per agevolarla nelle gravi spese che va sostenendo a cagione dei restauri occorrenti all'insigne tempio.

Per rimettere in luce la primitiva superficie della struttura normanna sulla facciata della chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo, in Lecce, il governo ha accolto la proposta del professor Cosimo De Giorgi, membro della Commissione conservatrice dei monumenti di Terra d'Otranto. Secondo quella proposta verranno nettate le sculture che adornano la porta maggiore e scrostate le colonne polistili egregiamente lavorate in pietra leccese. Su queste colonne durante il secolo XV, e anche dopo, erano state eseguite delle pitture, che poi furono scialbate col latte di calce.

Il Genio civile ha ricevuto l'autorizzazione di far costruire un' impalcatura all'esterno del battistero di San Giovanni, detto Tomba di Rotari, in Montesantangelo. Mercè tale impalcatura sarà possibile non solo di togliere dalla cresta e dalla fronte dei muri le pietre smosse o mancanti d'appoggio le quali non è dato di fissare a posto, ma anche di scoprire la struttura dell'estradosso del monumento sulla sommità della cupola, ripulendone e saldandone le commettiture e le spaccature, ed eseguendo tutti quegli altri lavori di conservazione che saranno reputati indispensabili.

Il restauratore Luigi Bartolucci ha compiuto le riparazioni della tavola del Perugino, esistente nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, presso Senigallia.

L'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti nel Napolitano è stato autorizzato a far rinnovare, nelle parti inferiori, i telai di legno, ora marciti, di dodici finestroni che dànno luce alla navata principale della chiesa dei Gerolomini, in Napoli. Dopo ciò si provvederà alle riparazioni necessarie alla copertura di quella cappella di San Filippo, e alle tegole semicircolari che proteggono la cupoletta innanzi l'altare di quella sagrestia.

Per impedire che crolli qualche tratto del muro di cinta dell'ex-badia di Grottaferrata, specialmente nel torrione a sinistra dell'ingresso, si affretta l'esecuzione degli opportuni lavori proposti dall'ufficio regionale dei monumenti in Roma.

Si è provveduto a riparare la casa di custodia della chiesa e del chiostro monumentale di San Giovanni degli Eremiti, in Palermo, chiostro notevolissimo per il suo singolar carattere architettonico.

La Commissione permanente di Belle Arti, esaminati i disegni e i documenti relativi alla chiesa di San Cassiano, presso Pisa, giudica sia dichiarata monumentale, e accetta i progetti di restauro presentati dall'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana. La medesima Commissione, accogliendo le proposte del medesimo ufficio, dichiara meritevoli d'essere annoverati nell'elenco generale dei monumenti del regno, per rispetto all'arte e alla storia, i seguenti edifici:

Loggia di San Paolo, sacrestia di Santa Felicita,

portico di San Pancrazio, palazzo Ramirez-Montalvo, palazzo di Parte Guelfa, in Firenze;

Chiesa della Madonna delle Carceri, in Prato;

Chiesa di Santa Maria delle Grazie, in Arezzo;

Chiesa di Santa Maria Nuova, in Cortona.

Sono stati ricollocati ne' vani dei triangoli mistilinei, all' esterno del chiostro maggiore della Certosa del Galluzzo, i tondi robbiani di terra invetriata, i quali, tolti di là fin dal principio del secolo, erano stati infissi nelle pareti del vestibolo dell'Accademia di Belle Arti.

*
* *

I più recenti acquisti per i musei e le gallerie d'Italia sono i seguenti:

Il Museo nazionale di Palermo ha acquistato il quadro « Addolorata » di Salvatore Loforte, pittore palermitano autore d' una pregevolissima pala d'altare della chiesa di S. Domenico di quella città, morto da pochi anni.

Il dottor Arthur de Noè Walker ha donato alle RR. Gallerie di Firenze un paesaggio e un quadro rappresentante « Giobbe », di Salvator Rosa, una « Leda », del Tintoretto, un « Sant' Andrea », del Domenichino, e una « Susanna tra i vecchioni », di Guido Reni.

La Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma s' è arricchita delle seguenti opere:

« La cima del Monte Rosa », paesaggio di Pietro Sassi;

« Primavera », paesaggio di Serafino d'Avendano;

« Alla fontana », quadretto del defunto Antonio Fontanesi;

Centonove disegni, in due albums, del defunto professor Luigi Sabatelli;

« Ecce Homo », vasta composizione, tela del Cisari;

Varii studi e bozzetti del pittore Nicolò Barabino, del quale questa cronaca ha dato un cenno quand' egli moriva, pochi mesi addietro, in Firenze;

Tre lavori di Alfredo Ricci, pittore romano morto a venticinque anni, su cui l'*Archivio storico* ha pubblicato un ampio studio. I tre lavori sono: « La raccolta delle mandorle », pastello; « La raccolta delle mandorle », abbozzo ad olio di raro valore; « Musica mistica », acquerello.

« Il torrente », paesaggio di Filiberto Petiti.

*
* *

Mercè la condiscendenza del comm. Giuseppe Reale, deputato al Parlamento, e del cav. Gaetano Arezzo, barone della Targia, proprietario del suolo, il direttore del Museo archeologico di Siracusa ha potuto scoprire per intero un bel saggio di una delle porte antiche di quella città, presso l' attuale scuola greca, non lungi dalla famosa Tyche. Avendo pure eseguito, in via di esperimento, alcuni scavi nella necropoli siracusana del Fusco, dove sinora non s' erano mai condotte esplorazioni sistematiche, la Direzione dello stesso Museo ha trovato circa centoventi sepolcri spettanti per la maggior parte ai secoli settimo e sesto av. C. In mezzo ad essi si riconobbe un piccolo gruppo di tombe barbariche di tarda epoca postromana. La metà degli oggetti rinvenuti è stata donata al Museo dal proprietario del suolo, cav. Giuseppe Corvarà-Grimaldi.

Nel palazzo del comune di Venzone l' Amministrazione municipale ha fatto eseguire parecchi lavori, fra cui il risarcimento della bellissima scala esterna e i restauri al salone superiore. Dovrà provvedersi possibilmente ad alcuni guasti del tetto nella torre angolare e del pavimento nella loggia terrena. Ad incoraggiare quel Municipio il Governo concorrerà alla spesa dei futuri e urgenti lavori del monumentale edifizio, il quale conserva integre quasi tutte le sue forme originarie.

Nell'insigne palazzo Vitelleschi, definitivamente aggiudicato per asta al comune di Corneto Tarquinia, si istituirà un importante museo di antichità etrusche.

Il Comitato delle signore costituitosi in Venezia per promuovere il concorso dell'Italia, con lavori femminili, all'esposizione di Chicago, pregò il ministro dell'istruzione pubblica affinchè consentisse il prestito dei merletti rari ed autentici che si conservano in musei, gallerie, chiese o presso altri enti. La risposta fu negativa, perchè, indipendentemente dal valore degli oggetti, non sarebbe stato prudente il rompere l' austera tradizione, finora seguita, di non togliere a' musei, sia pure per breve tempo, cosa alcuna in essi custodita. Pure, volendo secondare in quanto è possibile i desiderî del Comitato, il ministro ha diramato una circolare ai direttori de' musei, delle gallerie e degli uffici regionali per la conservazione dei monumenti, nella quale li invita a fare eseguire, con la maggior cura e prestezza, le fotografie dei più pregevoli merletti che trovansi in istituti o luoghi sotto la dipendenza e vigilanza del Governo. Due esemplari di ciascuna riproduzione fotografica saranno devoluti al Ministero.

La direzione delle gallerie veneziane ha ritirato il quadro di Giambattista Tiepolo, di proprietà

erariale, già depositato nella chiesa di Santa Maria e San Liberale, in Castelfranco Veneto.

La Commissione, composta dei signori Augusto Castellani, Tito Sarrocchi e Alfredo D'Andrade, adunatasi in Firenze per discutere intorno al Dossale argenteo di San Giovanni, ha opinato: 1° Che il Dossale, cimelio preziosissimo, si danneggia nei trasporti dal museo alla chiesa e viceversa; infatti si notano guasti e negli smalti e nelle statuette. 2° Che, indipendentemente dalla quistione di proprietà, il Dossale debba rimanere al museo, dov'è esposto nelle più favorevoli condizioni. Il commissario D'Andrade aggiungeva un voto particolare affinchè, durante le feste del Precursore, il museo rimanga aperto gratuitamente al pubblico, per rispetto alle tradizioni e per considerazione speciale del carattere dei Fiorentini, così amanti dei loro artistici tesori.

*
* *

Il pittore Luigi Toro ha compiuto il suo vasto quadro, che rappresenta la scena finale del Concilio di Lione. Com'è noto, a quel Concilio, presieduto dal pontefice e assistito dall'imperatore di Bisanzio, doveva presentarsi Federico II di Hohenstanfen, per difendersi contro l'acerrimo nemico, Innocenzo IV; ma, ammalatosi durante il viaggio, egli mandò al solenne tribunale il suo segretario ed avvocato. Questi appunto è il protagonista del quadro; il pittore lo ha rappresentato nel momento in cui, all'atto della scomunica, egli esprime il suo sdegno contro la papale violenza.

*
* *

Si è aperta nel padiglione del palazzo Colonna l'ottava esposizione *In arte libertas*. Pochi lavori e, se si eccettuano i venti studii di paesaggio, a pastelli, di G. A. Sartorio, veramente pregevolissimi per finezza, soavità di colore, poesia vaga d'interpretazione, nulla vi si trova che offra serio interesse artistico. A ogni modo noteremo qualche buon paesaggio di Onorato Carlandi, di Giuseppe Cellini, alcuni disegni dell'Hughes e qualche lavoro di Eduardo Gioja, d'Alessandro Morani, di Vincenzo Cabianca. Ricorderemo infine gli studii più o meno accurati delle signorine Weld e Stillman, e della signora Narducci-Ferrari.

La scultura si riduce a due bustini del Biggi e a un busto di Ettore Ferrari, ritratto del professore Jacopo Moleschott. U.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

UNA TAVOLA IN BRONZO DI ANDREA DEL VERROCCHIO

RAPPRESENTANTE LA *DEPOSIZIONE*

NELLA CHIESA DEL CARMINE IN VENEZIA

I PRELIMINARI dell' ultimo grandioso lavoro del Verrocchio, che pur troppo l'artista non doveva condurre a compimento, l'esecuzione cioè del modello per il monumento equestre di Bartolomeo Colleoni e i preparativi per la sua fusione, lo trattennero per tanto tempo a Venezia, che si è indotti a chiedere se in quello stesso tempo il Verrocchio non abbia compiuto in quella città altri lavori minori. Il Vasari parla bensì del sepolcro d' un doge che l'artista vi avrebbe lavorato; ma non ve n'è altra testimonianza e non ne è conservato alcun pezzo. D'altra parte fra i numerosi lavori, quasi tutti di piccola mole, che in quest' ultimo tempo furono riconosciuti come opere del Verrocchio, nessuno è conservato in Venezia e di nessuno è dimostrato che provenga da questa città.[1] Durante un mio breve soggiorno in Venezia, alla fine di settembre dell'anno decorso, mi riuscì finalmente di trovarvi almeno un lavoro di sua mano, che, se anche non è molto grande, pure nel suo genere è un'opera notevole del nostro artista, ed è tanto più importante, inquantochè permette di attribuirgli vari altri lavori del principio del Rinascimento, per i quali non si era finora trovato il nome dell'autore.

Il rilievo in bronzo rappresentante la *Deposizione,* riprodotto nell' unita tavola, è tutt'altro che sconosciuto, giacchè da molti anni trovasi esposto nella chiesa del Carmine in Venezia, e non pochi visitatori ebbero già ad ammirarlo per la bellezza delle figure e per la freschezza della fusione, che accenna all'esistenza di un modello in cera e in cui non è mutata nemmeno di una linea l'esecuzione piena di slancio dello schizzo originale. Però, per quanto io sappia, non si è finora proposto il nome di qualche artista come autore di questo rilievo, che finora è stato ritenuto come un bel lavoro del tempo del Sansovino. Del resto l'oscurità della parete sulla quale esso si trova e la circostanza che da molti e molti anni si usa ammucchiarvi innanzi le sedie fino ad una discreta altezza, rendevano straordinariamente difficile

[1] Quanto al busto in marmo di una giovinetta conservato nella collezione Dreyfus a Parigi, lo stemma del Colleoni che vi è applicato conduce ad ammettere, almeno come cosa probabile, che la sua esecuzione sia in relazione con la statua equestre del gran condottiero.

l'esaminarlo accuratamente e lo sottraevano all'attenzione della maggior parte di coloro che si recavano a visitare la chiesa. Anch'io non l'avevo riveduto da parecchi anni e appena ora mi sono fatta una precisa opinione intorno al tempo in cui fu eseguito e intorno al suo autore.

La *Deposizione* è rappresentata in una tavola di bronzo alta quasi 80 centimetri: Sul davanti, a sinistra, Maria e un'altra donna vestita da vedova sono affaccendate intorno al cadavere del Signore, al quale volge lo sguardo San Giovanni seduto a destra e immerso nel dolore. Queste figure sono eseguite ad altorilievo, mentre invece quelle che stanno in mezzo fra quelle del davanti e il fondo sono lavorate in un misurato mezzo rilievo e diventano tanto meno rilevate, quanto più s'avvicinano al fondo. Dietro il gruppo col corpo di Cristo trovasi Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e un giovane vòlto verso Maddalena, la quale, stando presso la croce, piange con movimenti agitati e con alte grida la morte del Salvatore; alquanto più indietro di lei sta un'altra donna, che si china verso le donne che stanno a sinistra. A destra, al di dietro di Giovanni stanno devotamente inginocchiati due uomini e un ragazzo visti di profilo, ritratti di quell'epoca, come è provato dal costume. Intorno alla croce volano sei angeli, due per parte, riccamente vestiti e lamentando anch'essi con vivacità di mosse la morte del Signore.

Per giudicare della data dell'esecuzione di questo rilievo abbiamo una guida sicura nelle figure dei committenti inginocchiati dietro San Giovanni. Osservando nell'unita riproduzione il profilo del più vecchio dei tre, che è quello che sta nel mezzo, vi si scorgono distintamente le fattezze del duca Federigo d'Urbino, quali si vedono nei ritratti del medesimo dipinti da Pier della Francesca, conservati nella galleria degli Uffizi e in quella di Brera, nel ritratto dipinto su tavola da Giusto di Ghent in Urbino, nonchè in molti altri ritratti dipinti o scolpiti. Confrontando poi uno di questi ritratti, e cioè la tavola di Melozzo da Forlì nel palazzo Barberini in Roma, rappresentante il duca Federigo su di un inginocchiatoio, si può anche determinare chi sia il fanciullo che nel rilievo è inginocchiato innanzi a lui: è il piccolo Guidobaldo, suo figlio e successore. Quanto al giovane genuflesso dietro al duca, giudicando dalla sua somiglianza con quest'ultimo e dalla sua età, dobbiamo probabilmente vedere in lui il bastardo Antonio, che era molto somigliante a suo padre.

Dall'età di questi personaggi, e segnatamente da quella del piccolo Guidobaldo, possiamo determinare con gran sicurezza il tempo in cui il rilievo fu eseguito: Guidobaldo mostra dai due ai tre anni oppure tre anni giusti; siccome però egli nacque nel gennaio del 1472, il rilievo fu lavorato nel 1474 o al più tardi nel 1475. Ora chi mai poteva eseguire in Venezia a quel tempo un lavoro simile? Il Riccio non aveva che pochi anni; il Leopardi era anch'egli giovanissimo. Non si potrebbe prendere in considerazione altri che il Bellano, il quale infatti a quest'epoca godeva di gran fama in Venezia. Senonchè le sue figure dure, la sua povertà di concezione, la sua composizione difettosa non hanno nulla a che fare con un lavoro che mostra tanta bellezza e tanta profondità di sentimento, e che non può provenire se non da un fiorentino. Anche in Firenze però il numero degli scultori in bronzo fra i quali deve cercarsi l'autore della *Deposizione* nella chiesa del Carmine, è molto limitato: gli artisti che verso il 1475 avevano in Firenze officina di lavori in bronzo e potevano fornire lavori di qualche dimensione erano Bertoldo, i due Pollaiuolo e Andrea del Verrocchio. Nel caso nostro Bertoldo è da escludersi, poichè nel bronzo di cui parliamo non si ritrovano nè la sua maniera di scolpire a rilievo, nè le eleganti pieghe parallele, nè gli scorci affatto particolari che si vedono nei suoi rilievi conservati al Bargello. Però anche le figure slanciate con teste piccole e le lunghe estremità, quali ci si mostrano nei lavori autentici dei fratelli Pollaiuolo, sono molto diverse dalle figure del nostro rilievo. Non resta dunque che Andrea del Verrocchio, con le cui opere la *Deposizione* presenta infatti tali analogie da poter essere considerata veramente come un lavoro di questo maestro.

La *Deposizione* occupa però un posto affatto speciale fra le opere di quest'artista e quindi vuol essere giudicata con speciali criteri; imperocchè i bronzi del Verrocchio che

LA DEPOSIZIONE, DI ANDREA VERROCCHIO

(nella chiesa del Carmine a Venezia).

noi conosciamo sono, singole figure ovvero gruppi, grandi e persino colossali, e sono tutti accuratamente lavorati e cesellati, mentre invece qui abbiamo innanzi a noi una tavola in rilievo con molte figure piccole, fusa su di un modello in cera trattato largamente e in parte soltanto abbozzato, e che poi non è stata ripassata punto col cesello. D'altra parte i lavori in marmo, in terracotta, in argento eseguiti dallo stesso artista non ci presentano un materiale pienamente adattato a un confronto, giacchè ciascuna di queste materie richiede un'esecuzione diversa. Se, per esempio, fra le altre cose, non troviamo nelle forme di questo rilievo e segnatamente nelle pieghe delle vesti quella pienezza e quella rotondità che siamo abituati a vedere negli altri lavori del Verrocchio eseguiti in terra cotta e in marmo, la ragione principale è questa, che la tenerezza della cera e il modo di lavorarla con la spatola di legno rendono difficile una modellazione così rotonda; inoltre, in un lavoro quasi sbozzato come questo, simili particolari si trovano spesse volte accennati soltanto oppure indicati solo nella massa, come, per esempio, nei capelli della maggior parte delle figure. Con questa circostanza, che cioè il rilievo è appena abbozzato, si spiega anche come l'artista, che nei suoi lavori finiti si dimostra così sicuro nella riproduzione dei corpi e delle loro proporzioni, mostri invece in questo caso un'esecuzione decisamente difettosa appunto nelle proporzioni e negli scorci. Nella maggior parte delle figure che stanno sul davanti si notano specialmente le braccia corte ed esili.

Prescindendo da queste particolarità provenienti dal genere del lavoro e che son largamente compensate dalla sua ammirabile freschezza di sentimento e dal suo carattere schiettamente artistico, noi ritroviamo nella *Deposizione* in tutto e per tutto l'arte caratteristica del Verrocchio. La testa di Cristo, benchè soltanto abbozzata, ha precisamente lo stesso tipo del Cristo che si vede nel gruppo alla facciata di Or San Michele; e viceversa il San Tommaso di quest'ultimo gruppo si ritrova nel San Giovanni del nostro bronzo e ritorna nel rilievo in argento conservato nel Museo di Santa Maria del Fiore a Firenze, nel rilievo in marmo rappresentante la morte di Francesco Tornabuoni, ecc.

Il corpo del Cristo e la sua posizione è anche in strettissima analogia col modello in terra cotta di un giovane ignudo dormente che si conserva nel museo di Berlino. Quanto alle donne che si lamentano, il termine di confronto ci è offerto nel noto rilievo del Bargello in cui è rappresentata, in modo così commovente la morte di Francesca Tornabuoni nel suo lettino. Però, quantunque si debba osservare che le figure della *Deposizione* hanno molto maggior nobiltà e finezza di sentimento che le figure di quel rilievo in marmo, che è una copia fredda e senza sentimento eseguita da un mediocre scolaro su di un modello in terra cotta del Verrocchio stesso. Il dolore contenuto delle due belle figure di donna inginocchiate accanto al cadavere sta in contrasto, pieno d'effetto, col dolore prorompente della Maddalena, figura di una tale bellezza di movimento e di una tale dignità nell'espressione del sommo dolore, che si può dire non vi sia in tutto il Rinascimento un'altra simile. Sembra anzi che l'artista l'abbia a bella posta collocata nel mezzo e isolata dalle altre per darle maggior effetto. In questa figura e in quella della donna che le sta al fianco si mostra, nel modo più evidente, l'influenza di composizioni simili di Donatello, influenza che, in generale, è più forte in questo rilievo che in qualunque altro lavoro del Verrocchio; si confronti segnatamente una delle ultime sculture di Donatello, cioè la *Pietà* conservata nel South Kensington Museum.

Con l'accennato rilievo del Bargello la nostra *Deposizione* ha anche comune la disposizione delle figure, specialmente di quelle sedute a terra o accoccolate, che l'artista adopera opportunamente per riempire lo spazio e per dare maggior vita all'insieme. Esaminando poi più da vicino la concezione e la riproduzione delle figure, si riconosce il carattere del Verrocchio fin nelle singole particolarità, come nella conformazione delle teste con gli zigomi pronunciati, il naso forte, la bocca animata e il mento pieno; nella modellazione dei piedi, ecc.

Nel fondo della composizione vedesi, scolpita in rilievo bassissimo, la croce vuota, e

LA DISCORDIA, DI A. VERROCCHIO

(nel South Kensington Museum di Londra).

ad ambedue i lati di essa degli angeli fra le nuvole con le vesti svolazzanti in atto di lamentarsi. In questo motivo il Verrocchio si mostra (consciamente o no?) discendente immediato di Giotto, nelle cui Crocifissioni vedonsi di regola volare intorno alla croce degli angeli pieni di movimento e che mandano alti lamenti. All' incontro per la simmetria in cui son disposti ricordano quegli angeli del Verrocchio stesso che sostengono le mandorla nella tomba Forteguerri a Pistoia. Per la bellezza delle figure, per il gusto e le varietà dei movimenti e delle pieghe, per nobiltà e forza d'espressione, questi angeli si avvicinano moltissimo alle due donne che stanno ai piedi della croce.

Uno sguardo all'unita riproduzione mostra anche con quanta freschezza, fedeltà e serietà sieno rese le immagini, e come l'artista abbia saputo esprimerne con pochi tratti le forme ed il carattere. Tutto sommato, quest'opera del Verrocchio, sebbene al confronto dei suoi capolavori sia piccola ed eseguita, per così dire, alla sfuggita, ci offre un elemento essenzialmente nuovo per caratterizzare la sua arte, giacchè presenta una composizione così ricca e varia, un'esposizione così piena di movimento e una tale quantità di varie figure e di vari caratteri, quale finora non conoscevamo in nessun altro suo lavoro. L'artista ha saputo dar varietà alla composizione pur conservandone l'unità; ha riprodotto il dolore in tutte le sue gradazioni così profondamente, e, nello stesso tempo, così nobilmente, da farlo armonizzare col sentimento della bellezza che si mostra nella riproduzione delle figure, e ha dato vari gradi al rilievo in modo da ottenere il più pittorico effetto; inoltre pochissime opere del Verrocchio mostrano tale freschezza di sentimento artistico, e portano così distintamente le tracce del genio del loro autore. —

Però, se mi è riuscito di trovare in questo rilievo un'opera del Verrocchio in Venezia, tuttavia esso non istà in relazione alcuna col soggiorno dell'artista in questa città, giacchè fu eseguito abbastanza tempo prima che gli fosse commesso il monumento equestre del Colleoni. In qual modo poi il rilievo sia pervenuto alla chiesa del Carmine; se già il duca di Montefeltro l'avesse mandato a quella chiesa o almeno a Venezia; come il Verrocchio sia venuto in relazione con Federigo, a queste domande e ad altre simili è sperabile che i ricercatori italiani sappiano trovar risposta.

La *Deposizione* conservata nella chiesa del Carmine è per noi di speciale importanza anche perchè ci permette di attribuire al Verrocchio qualche altra composizione del Quattrocento, e segnatamente una che, per l'originalità e la grandiosità dell'invenzione e della disposizione, è quasi unica nella scultura del Rinascimento. È questo il rilievo con l'allegoria della *Discordia,* di cui ora non si conoscono più che varie copie contemporanee in stucco, la migliore delle quali, quantunque anch'essa poco rilevata, danneggiata e priva di colorito, è posseduta dal South Kensington Museum di Londra.

Su di una piazza, circondata da edifizi monumentali in istile del Rinascimento, muove, furiosamente agitata, una megera con un bastone nella destra, eccitando, con alte grida, alla lotta la moltitudine colà raccolta, una parte della quale sta già combattendo, mentre l'altra sta guardando ferma sotto i portici o sulla strada; per terra si vedono dei caduti; in una loggia a destra un giudice seduto sul suo seggio sta giudicando. Tutte le figure son nude, ad eccezione della Discordia che porta una lunga veste semiaperta e di un guerriero che sta presso il seggio del giudice.

Si può dire che in tutta la plastica del Quattrocento non vi sia alcun'altra opera in cui la prospettiva dello spazio sia resa con tanta maestria, in cui la composizione abbia tanta potenza e ricchezza e uno stile così pittorico, e, insieme, tanta chiarezza; in cui il corpo umano sia riprodotto così apertamente e con tanta bellezza. Perciò non si andò certo troppo in alto tirando fuori, a proposito di essa, il nome di Leonardo, nome con cui il rilievo entrò nel South Kensington Museum, e che porta ancor oggi. Ed anche recentemente il Müller-Walde, nella sua biografia di Leonardo da Vinci, lo ha citato come un lavoro autentico di questo grande maestro, occupandosene per esteso. Ora, siccome Leonardo fu fino al 1476, e forse anche più tardi, occupato nell'officina del Verrocchio, non ci scostiamo di molto dall'antica attribuzione

ascrivendo il lavoro a quest'ultimo. Anzitutto ci manca finora qualsiasi punto d'appoggio abbastanza sicuro per riferire a Leonardo dei lavori di scultura, quantunque sappiamo ch'egli ne ha eseguiti; in questo nostro caso speciale poi io credo che, confrontando questo rilievo con quello della *Deposizione* esistente a Venezia, si possa attribuirlo direttamente al maestro e non già allo scolaro.

Quanto a pregi singolari, segnatamente nell'invenzione e nella disposizione, il rilievo della *Discordia* tradisce ancora in alcuni punti un imbarazzo, e mostra perfino dei difetti che

IL GIUDIZIO DI PARIDE, DI A. VERROCCHIO

(nella collezione Dreyfus a Parigi).

non ricorrono affatto, oppure non sono così accentuati nemmeno nei lavori giovanili di Leonardo, e che invece si ritrovano precisamente nel rilievo della *Deposizione*, nel quale, del resto, i punti di confronto sono relativamente pochi, e per la differenza del soggetto, e perchè le figure son tutte vestite. L'analogia si mostra segnatamente nelle proporzioni e negli scorci; nelle due figure che stanno accoccolate sul davanti negli angoli, e che, anche nel genere del rilievo e nella posizione che occupano l'una rispetto all'altra, corrispondono alle due figure di San Giovanni e di Maria nella *Deposizione,* osserviamo le stesse anche ristrette, le braccia corte, la singolare guardatura. Nei cadaveri giacenti a terra e rappresentati in fortissimo scorcio, questo scorcio è inteso con grande finezza, ma in parte ne è molto sbagliata l'esecuzione. Le due tavole si corrispondono anche nella gradazione pittorica del rilievo, che, alto sul davanti, nel fondo diventa bassissimo; e così pure la morbida scantonatura dello stucco della *Discordia* accenna ad un originale in bronzo eseguito su di un modello di cera. Un'altra corrispondenza si osserva anche nei partiti di pieghe delle vesti e nei capelli svolazzanti delle due belle figure di donna che stanno nel mezzo. Nelle figure d'uomo poi troviamo in ambedue i rilievi i capelli folti che ricadono in quantità sulla

fronte, e la testa dell'uomo barbuto che nella *Discordia* sta seduto davanti a sinistra (una delle poche teste che, in certo modo, ancora risaltino) è quasi quella di Giuseppe d'Arimatea nel rilievo di Venezia. Un'altra particolarità caratteristica del Verrocchio è questa, che le sue figure fanno dei passi molto grandi, tenendo le gambe molto divaricate, e ondeggiano, per così dire, sulla gamba che sta ferma trascinandosi dietro quella che deve fare il passo, come si può vedere nel rilievo rappresentante la morte di Francesca Tornabuoni, in quello della Decollazione di San Giovanni, nel David, nel San Tommaso, nel modello del monumento Forteguerri e in altri suoi lavori. Nella *Discordia* poi, ricca com'è di figure giovanili ignude, si mostrano più che in qualunque altra sua scultura altre particolarità, quali la complessione forte e tarchiata dei corpi, le spalle larghe, i fianchi stretti e la forte muscolatura, nonchè quell'alto sentimento della bellezza che è proprio del Verrocchio.

Non negherò che quasi tutte queste particolarità si ritrovino anche nei lavori giovanili di Leonardo; basti confrontare i suoi studi per l'Adorazione dei pastori e per l'Adorazione dei magi. Leonardo però, già a vent'anni, mostra anche maggior finezza nel modo di rendere le proporzioni e il movimento, nonchè maggior varietà d'atteggiamenti, mentre invece nella *Discordia,* e precisamente sul davanti, le linee delle gambe, con effetto non troppo bello, ora corrono parallele, ora s'incrociano addirittura. Qui vediamo, in certo modo, il germe dello sviluppo di Leonardo in ogni direzione, ed anche questo accenna piuttosto al suo maestro e amico paterno. Se poi Leonardo, il quale lavorava ancora col suo maestro quando fu eseguito questo rilievo, che è quasi contemporaneo alla *Deposizione,* vi abbia avuto qualche parte, è cosa sulla quale ci asteniamo dall'esprimere un giudizio.

Col confronto di queste due grandi composizioni si può ascrivere con sicurezza allo stesso maestro, vale a dire al Verrocchio, un rilievo più piccolo, cioè la tavola in bronzo rappresentante il *Giudizio di Paride,* che si trova nella collezione Dreyfus a Parigi. La cortesia del proprietario ci permette di dare la riproduzione anche di questo graziosissimo bassorilievo: Paride, dal suo seggio somigliante a un trono, porge il pomo a Venere che si avanza completamente ignuda verso di lui, mentre le altre dee, coperte di leggiere vesti ondeggianti si allontanano sdegnate dandosi la mano. L'analogia del motivo con quello del giudice della *Discordia,* la somiglianza fra il corpo di Venere e quello della donna ignuda che nel detto rilievo sta innanzi al giudice sul davanti della loggia, e così pure l'analogia fra le vesti delle due dee e quelle delle figure di donna nei due rilievi maggiori sono così evidenti che rendono superfluo l'addurre altre prove. L'affinità con gli altri due rilievi fa quindi ritenere che anche questo debba porsi fra i primi lavori del Verrocchio, ossia nell'anno 1475 circa.

La gloria di Andrea del Verrocchio è così incontrastata, la sua grande importanza per lo sviluppo del fiore dell'arte italiana è così generalmente riconosciuta, che i rilievi che qui ho cercato di restituirgli nulla possono aggiungervi. Essi servono però a precisare e ad ampliare quanto già sappiamo intorno a lui, giacchè ce lo mostrano sotto un aspetto, sotto il quale finora non c'era noto, o almeno non lo era tanto nelle opere che si riconoscevano come sue. Qui egli ci si presenta come creatore di ricche ed animate composizioni, come riproduttore grandioso e meraviglioso di scene piene di movimento e di passione, ed anche per questo rispetto ci appare immediato precursore e vero maestro del gran Leonardo.

WILHELM BODE.

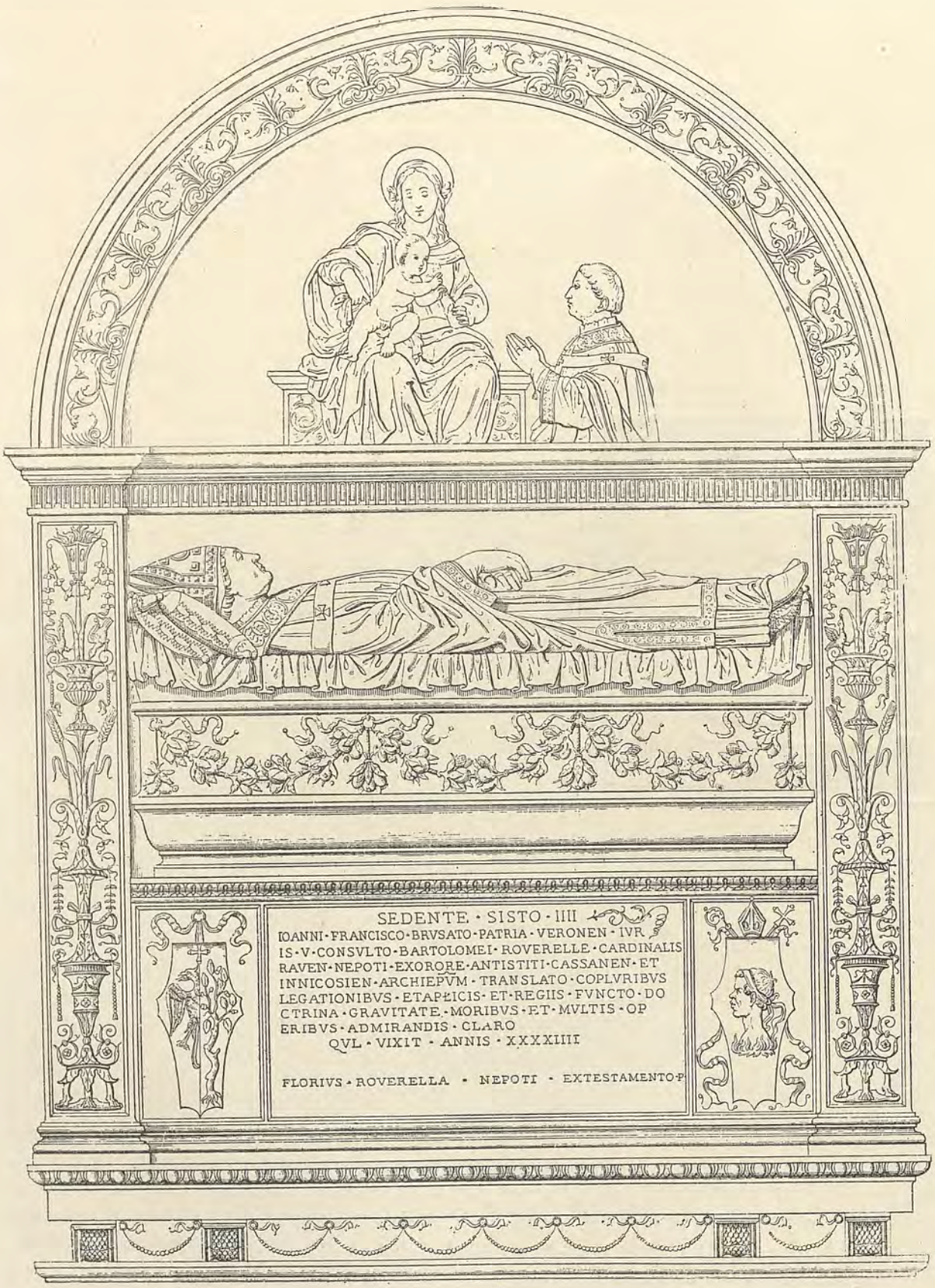
LUIGI CAPPONI DA MILANO

SCULTORE

La maravigliosa quantità di monumenti sepolcrali, d'altari, di tabernacoli scolpiti nelle chiese di Roma nella seconda metà del secolo XV e ne' primi anni del successivo, apparteneva, fino a qualche anno a questa parte, quasi tutta ad autori anonimi, e un mistero che pareva impenetrabile ne avvolgeva la storia. Solo da poco tempo qualche raggio di luce è incominciato, qua e là, ad entrare in quel buio, e si distinguono a poco a poco le opere di scultori che hanno già un posto nella storia dell'arte, e accanto a quelli appariscono figure nuove d'artisti ignoti, quali Andrea Bregno e Giovanni Dalmata, risuscitati per opera di due egregi tedeschi, lo Tschudi e lo Schmarsow. Purtroppo il buio è ancora denso, e avvolge parecchie delle opere più pregevoli e di cui più importerebbe conoscer gli autori; ma è da sperare che gli archivi non ci saranno sempre così avari di notizie come per lo passato, e che sostituiranno a poco a poco il silenzio della storia. Intanto ecco un nuovo scultore che viene a prendere il suo posto fra gli altri, e a rivendicare parecchie opere o anonime o attribuite capricciosamente ad altri scultori.

Il nome di Luigi di Pietro Capponi, da Milano, era già registrato negli *Artisti lombardi* del Bertolotti (II, 285) a proposito del rogito pel monumento Brusati nella chiesa di San Clemente; del qual documento, da esso accennato, vedi appresso il testo. (Documenti, n. 1). Il procuratore di Florio Roverella stipulava co' maestri Giacomo di Domenico della Pietra, da Carrara, e Luigi di Pietro Capponi da Milano, abitanti nel rione Pigna, l'erezione di un monumento a Giovan Francesco Brusati di Verona, arcivescovo di Nicosia, nepote, da parte di sorella, di Florio e del card. Bartolomeo Roverella, di cui il ricco monumento sorge allato a quello del nepote: il monumento doveva esser compiuto entro quattro mesi che scadevano cogli 8 novembre del 1485, pel prezzo di sessanta ducati di Camera. Abbiamo nel contratto un particolare curioso; che cioè esso doveva essere eseguito secondo il disegno di cui la metà esisteva presso il detto procuratore, l'altra metà presso i due artisti. Questa cautela del rompere a mezzo il disegno non fa testimonianza troppo favorevole della buona fede del buon tempo antico.

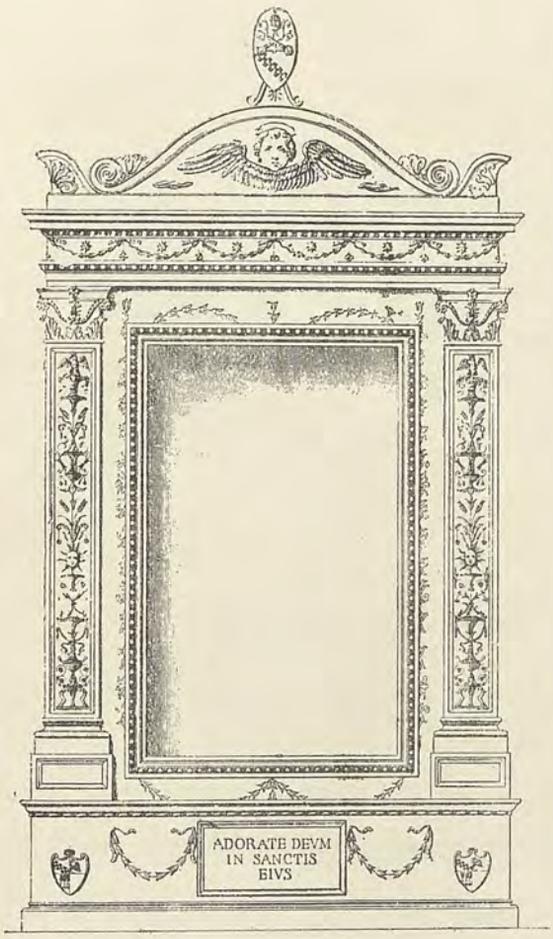
Il sepolcro dell'arcivescovo di Nicosia, che esiste ancora nella chiesa di San Clemente, è un monumento, per così dire, di seconda classe; quelli di prima classe, per non parlar de' papali, posati in terra sopra un gran basamento e sorgenti a grande altezza, erano riser-



MONUMENTO DEL VESCOVO GIOV. FRANCESCO BRUSATI, NELLA CHIESA DI S. CLEMENTE IN ROMA

(Dai *Monumenti sacri e sepolcrali* del Tosi).

vati quasi esclusivamente ai cardinali di Santa Chiesa. Sopra un piano sorretto da quattro mensole sorgono alle due estremità due pilastri, su cui gira un arco: sul piano stesso, fra i pilastri, posa l'iscrizione fiancheggiata dagli stemmi del Brusati; sopra quella è l'urna, su cui giace l'arcivescovo. Nella lunetta era dipinta a fresco la Madonna col Bambino, e innanzi ad essa la mezza figura del Brusati in atto di preghiera; la pittura è andata distrutta nel traslocare il monumento.[1] Esso è nelle linee principali una riduzione in minor misura

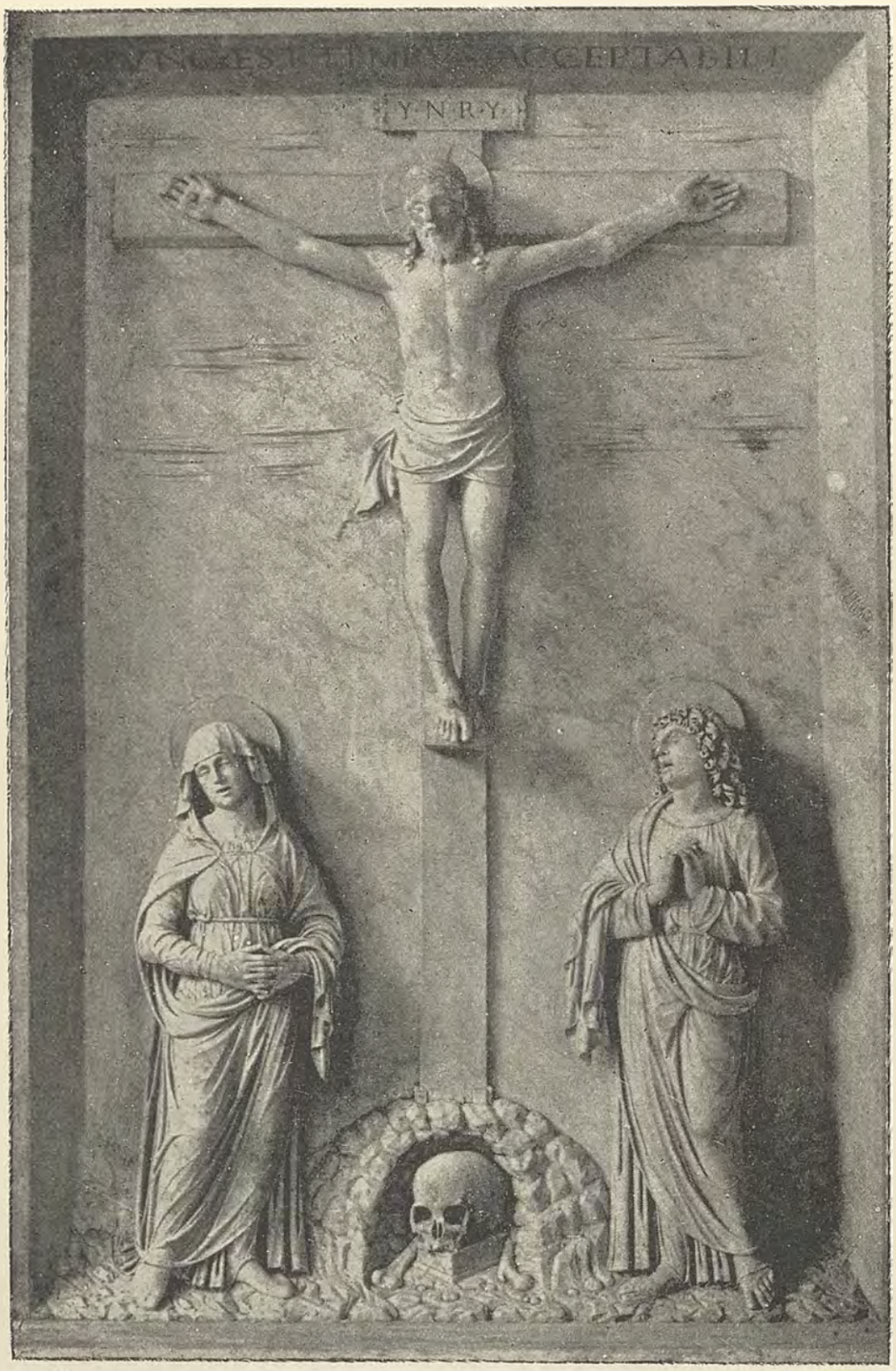


ALTARE NELLA SACRESTIA
DELLA CHIESA DELLA CONSOLAZIONE IN ROMA
(Dai *Monumenti* del Tosi).

del monumento del cardinal Cristoforo della Rovere a Santa Maria del Popolo, tipo seguìto poi da una serie di altri.

La parte decorativa, che è la principale del monumento, rivela un artista di gusto e un fine scalpello. L'ornamentazione è usata con certa parsimonia, in giusto equilibrio coi fondi piani; pochissimo usa dei fogliami, ma predilige le forme del candeliere, della tazza, della lampada, e fili di perle e di fogliuzze disposte a festoni o pendenti. Caratteristica è la serie di festoncini di perle che adornano la fascia tra le mensole. La finezza dello scal-

[1] Il Tosi ha rappresentato nella lunetta la Madonna attribuita a Leonardo da Vinci, che trovasi a Sant' Onofrio: non so dire se realmente fosse tale il disegno, ovvero se il Tosi ve l'abbia posta di suo arbitrio.



IL CROCEFISSO COLLA MADONNA E SAN GIOVANNI NELL'OSPEDALE DELLA CONSOLAZIONE

(Fotografia dell'*Archivio*).

SAN GIOVANNI E SAN LEONE I, NEL BATTISTERO LATERANENSE

(Fotografia dei fratelli Alinari).

pello è specialmente notevole nella testa di moro dello stemma. La testa dell'arcivescovo, un po' volta all'interno verso la parete, è ben modellata, e così le mani. La veste lungo il braccio e il fianco è piegata in una serie d'angoli acuti paralleli, con insenature profonde, mosse in piccoli piani, e scende a onde curve e degradanti lungo il corpo e fin sotto il ginocchio. Del resto non è monumento da richiamar l'attenzione, nè per ricchezza nè per novità; ma a chi si soffermi ad osservarlo, le belle proporzioni del disegno, il gusto degli ornati, l'esecuzione accurata e fina in ogni parte riveleranno un artista valente.

Ma dalla scoperta del documento che ci rivela gli autori di quell'opera, non c'era da ricavar nulla; poichè essi son due, nè risulta in alcun modo qual parte debba attribuirsi all'uno o all'altro: anzi, dal trovarsi prima nominato Giacomo della Pietra, doveva supporsi ch'egli fosse lo scultore principale.

Ma un altro documento che ho avuto la fortuna di trovare, ci fa conoscere invece che lo scultore principale è il Capponi (Documento n. 2).

Michele Buttaroni, del rione Ripa, stipulava con Luigi di Giampietro marmoraio, del rione Colonna,[1] la scultura di un crocifisso a mezzo rilievo, colla Madonna e San Giovanni ai lati, per un altare da porre nella chiesa di Santa Maria delle Grazie o della Consolazione. La lastra di marmo aveva nove palmi di altezza e sei di larghezza, e le figure dovevano avere l'altezza di quattro palmi. Oltrediciò doveva farvi pure un fregio di marmo ai lati ed un frontespizio, e la predella, e la pietra dell'altare in travertino. Il disegno rimase questa volta intero presso i guardiani dell'ospedale della Consolazione. Il termine a dar compiuto il lavoro e messo in opera era poco meno di dieci mesi, cioè dagli 8 di marzo a tutto dicembre del 1496, e il prezzo di ducati 87.

L'altare si trova oggi nella sacrestia della Consolazione. Sopra un basamento o predella, che ha nel mezzo una targa coll'iscrizione *Adorate Deum in sanctis eius,* e a' due lati l'arme de' Buttaroni, sorgono due pilastri corinti ornati di candeliere, che sorreggono il cornicione sormontato da un frontespizio o finimento su cui è l'arme d'Innocenzo VIII; quest'ordine architettonico racchiude una cornice, entro cui non è più la tavola di marmo scolpita dal Capponi; è ridotto a credenza, chiusa da due sportelli, per la conservazione delle reliquie.

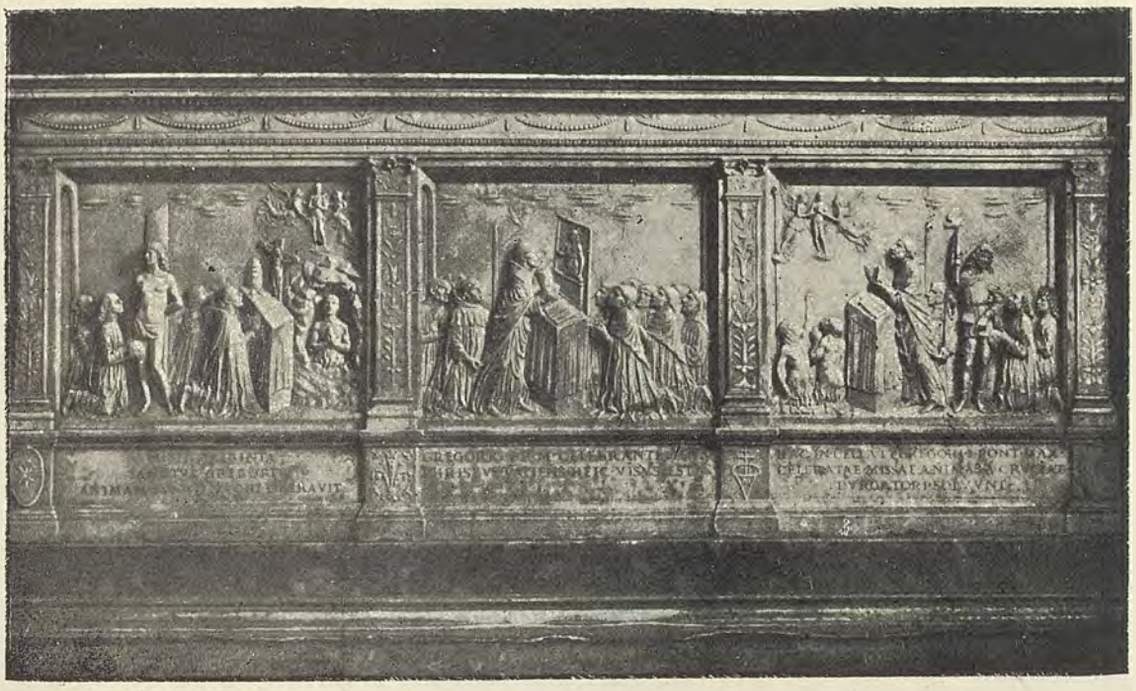
Ma una tavola così grande non poteva esser andata perduta; e l'ho ritrovata infatti entro l'annesso ospedale della Consolazione, in fondo ad una corsia, sopra un altare. Pare che il mezzo rilievo del Capponi sia sfuggito a tutti, poichè non ne ho veduto mai alcuna riproduzione, e non ne ho trovato memoria in Guide o in libri d'arte. Esso corrisponde esattamente alle condizioni del contratto; solo è da notare che occupava nell'altare tutto lo spazio vuoto tra il basamento, i pilastri e l'architrave; la fascia di marmo e la cornice che restringono lo spazio sono aggiunte posteriori.

Il disegno e la decorazione dell'altare è assai semplice e leggera. Il gusto e i motivi delle candeliere corrispondono a quelli del monumento Brusati; notevoli specialmente sono i due sottili festoni di foglie intorno alla scritta, e i festoncini che corrono lungo il fregio, composti di fogliuzze sottili e ripiegate in dentro, nella realtà più che nel disegno del Tosi, tanto da parer perle. Il marmo col Crocifisso è alto m. 2.04. Il Crocifisso è una figura pesante, liscia, senza movimento; ma nel San Giovanni e nella Madonna sono rappresentate felicemente due diverse espressioni di dolore; più vivo nel San Giovanni che guarda la croce, più profondo, più sconsolato nella Madre, che piega la testa come non potendo più reggersi. L'arte di disporre e piegare i panni a linee per lo più continuate e tranquille, ha molta affinità con quella di Andrea da Milano. L'esecuzione è accurata, finissima, fino nelle piccole rughe alle giunture delle dita, nel disegno delle unghie, nei denti che si contano

[1] Può essere che in undici anni, quanti ne corrono dal primo al secondo contratto, il Capponi fosse passato dal rione Pigna al rione Colonna; ma avviene anche spesso che i notai indichino la stessa casa come inclusa ora in un rione ora nell'altro, quando sieno, come nel caso presente, limitrofi.

nella bocca semiaperta del San Giovanni. Disgraziatamente lo scultore ha adoperato un marmo venato, e alcune macchie cadono appunto nella parte superiore del viso del Santo; ma quella testa della Madonna, abbandonata con tanta pietà, e quella parlante del San Giovanni, con quelle ciocche di ricci che gli cadono sulle spalle, hanno qualche cosa di così caratteristico che una volta vedute non si dimenticano facilmente.

L'autore di questo altare è una vecchia conoscenza per chi abbia pratica della scultura romana di quel tempo, è come una persona con cui ci eravamo trovati più volte, ma senza saperne il nome. E in primo luogo è proprio lui l'autore di un'altra tavola d'altare, ora addossata ad una parete laterale, che si conserva nella cappella di San Giovanni Evangelista



PALIOTTO D'ALTARE A SAN GREGORIO AL MONTE CELIO

(Fotografia de' fratelli Alinari).

nel Battistero Lateranense. Non sono che due figure: il papa San Leone I, di cui il nome è inciso presso a' suoi piedi, inginocchiato in atto di adorazione avanti a San Giovanni Evangelista, che tiene in mano un calice dal quale esce un serpentello, forma in cui lo troviamo più volte rappresentato.

Sull'identità dello scultore è inutile insistere, risultando evidente specialmente dalla figura di San Giovanni, che è quasi una ripetizione dell'altra; senonchè l'esecuzione è meno fina, e la faccia del San Giovanni, pur conservando la stessa fisonomia, è però schiacciata, e la bocca grande e sporgente. Del resto la figura è mossa e panneggiata ugualmente (si notino in particolar modo le pieghe lungo il braccio formanti un zig-zag con regolarità quasi geometrica) e l'analogia delle due figure è tale da far credere che appartengano, press'a poco, allo stesso tempo.

La figura inginocchiata di San Leone richiama invece immediatamente alla memoria i bassorilievi dell'altare di San Gregorio nella chiesa di questo Santo sul Monte Celio, dove la figura di San Gregorio è sorella carnale di questa. Lo scultore ha un modo suo speciale di far le teste di profilo: sotto al naso scende una linea perpendicolare che piega ad angolo retto lungo la mandibola inferiore, risale ad angolo retto dietro l'orecchia, e di nuovo ad

angolo retto ripiega verso le narici, formando presso a poco un quadrato; tutta la parte superiore della testa, dalla punta del naso alla sommità della fronte, è assai scarsa, e disegna una linea retta fortemente pendente indietro. La grandezza e la linea orizzontale della mandibola inferiore, che ha per solito una forte prominenza nell'angolo sotto l'orecchia, dà alle sue figure di profilo un carattere uniforme e da non potersi confondere con quelle di altri scultori. Nel paliotto di San Gregorio è da considerare che le storie sono assai piccole (ciascuna ha una larghezza di cent. 50.05), e quindi non è da paragonare l'esecuzione di queste figure con quella dei lavori precedenti. Nelle figure di profilo, che tutte più o meno

UNA DELLE STORIE DEL PALIOTTO DI SAN GREGORIO
(Fotografia de' fratelli Alinari).

hanno la testa del San Leone, sono vuote le spalle, vuoto il dorso, e nelle erette son vuoti i fianchi. Già nel marmo del Battistero Lateranense è notevole nelle due figure il diverso modo di trattare le pieghe; nel San Giovanni prolungate e regolari, nel San Leone più mosse e spezzate: questa seconda maniera prevale nei bassorilievi di San Gregorio, dove, appena libere dalle forme del corpo, tendono a muoversi in onde spesse e sottili: più fortemente ondeggiano le vesti degli angeli che sollevano le anime al cielo. Le figure vedute di faccia sono meglio proporzionate: il San Sebastiano è un nudo un po' liscio ma nobile, elegante, e bello ugualmente è il San Rocco. Le teste riproducono ne' lineamenti e nella lunga e riccia capigliatura quelle del San Giovanni della Consolazione e del Battistero. Il cielo è sparso di piccole striscie di nuvolette, quali appunto si ritrovano nel Crocefisso della Consolazione, e perfino nel frontespizio o frontone della cornice. Le storie sono ben composte, vive, devote, e coll'elegante cornice architettonica che le inquadra formano un insieme piacevole e originale, di cui in Roma non è altro esempio.

MONUMENTO DEI FRATELLI BONSI NEL QUADRIPORTICO DELLA CHIESA DI SAN GREGORIO

(Fotografia de' fratelli Alinari).

Queste opere del nostro Capponi formano un gruppo notevole ed eccezionale. Nell'intervallo fra Paolo Romano e Michelangelo la statuaria in Roma non ebbe vita propria, come l'ebbe a Firenze e altrove, ma servì alla decorazione, e la statua, nella posa, nell'atteggiamento, perfino nei partiti delle pieghe, s'adattò al vano della nicchia. Anche la figura a basso o a mezzo rilievo, incorniciata entro alle linee architettoniche de' sepolcri o degli altari, ebbe poca libertà di movimento. Di azioni in rilievo indipendenti dall'architettura non abbiamo in quell'età che rarissimi esempi. Il Capponi, o fosse caso o a ciò abbia contribuito egli stesso, ci ha dato egli solo due tavole d'altare e tre storie, staccandosi così dalla schiera degli scultori suoi contemporanei in Roma.

Ne' piedestalli de' pilastrini che incorniciano le storie di San Gregorio è scolpito il giglio fiorentino, una marca colle lettere *B. M.* e dentro a uno scudo una botticella di ruota con otto raggi. Non c'è bisogno di ricorrere agli stemmari fiorentini per sapere a chi appartenga quest'arme, e chi sieno perciò i committenti inginocchiati presso a' Santi Sebastiano e Rocco, poichè la stessa arme si ritrova nei piedestalli del monumento dei fratelli Antonio e Michele Bonsi, collocato ora nel quadriportico avanti alla stessa chiesa. Questo monumento, riguardato come uno de' migliori di quell'età in Roma, non si distacca nelle linee generali dai tipi comuni se non in un punto; che cioè, invece della figura giacente sull'urna, abbiamo in questo i busti de' due fratelli entro a due tondi, in una zona che sostiene l'urna. Il frontespizio a conchiglia, l'ornato del fregio sopra l'architrave, lo scomparto dello spazio sull'urna in tre quadri rettangolari, e perfino l'atteggiamento e la fattura della Madonna, ricordano il monumento d'Eugenio IV d'Isaia da Pisa. Nessun dubbio che il monumento Bonsi sia opera anch'esso del nostro Luigi. Lo stesso gusto, la stessa finezza di decorazione, la stessa fattura ne' due busti co' capelli a ricci, la stessa ondulazione nelle vesti degli angeli, in ogni parte infine lo stesso scalpello. Solo in quest'opera, meglio che nelle precedenti, risalta il gusto, la finezza, l'eleganza del decoratore.

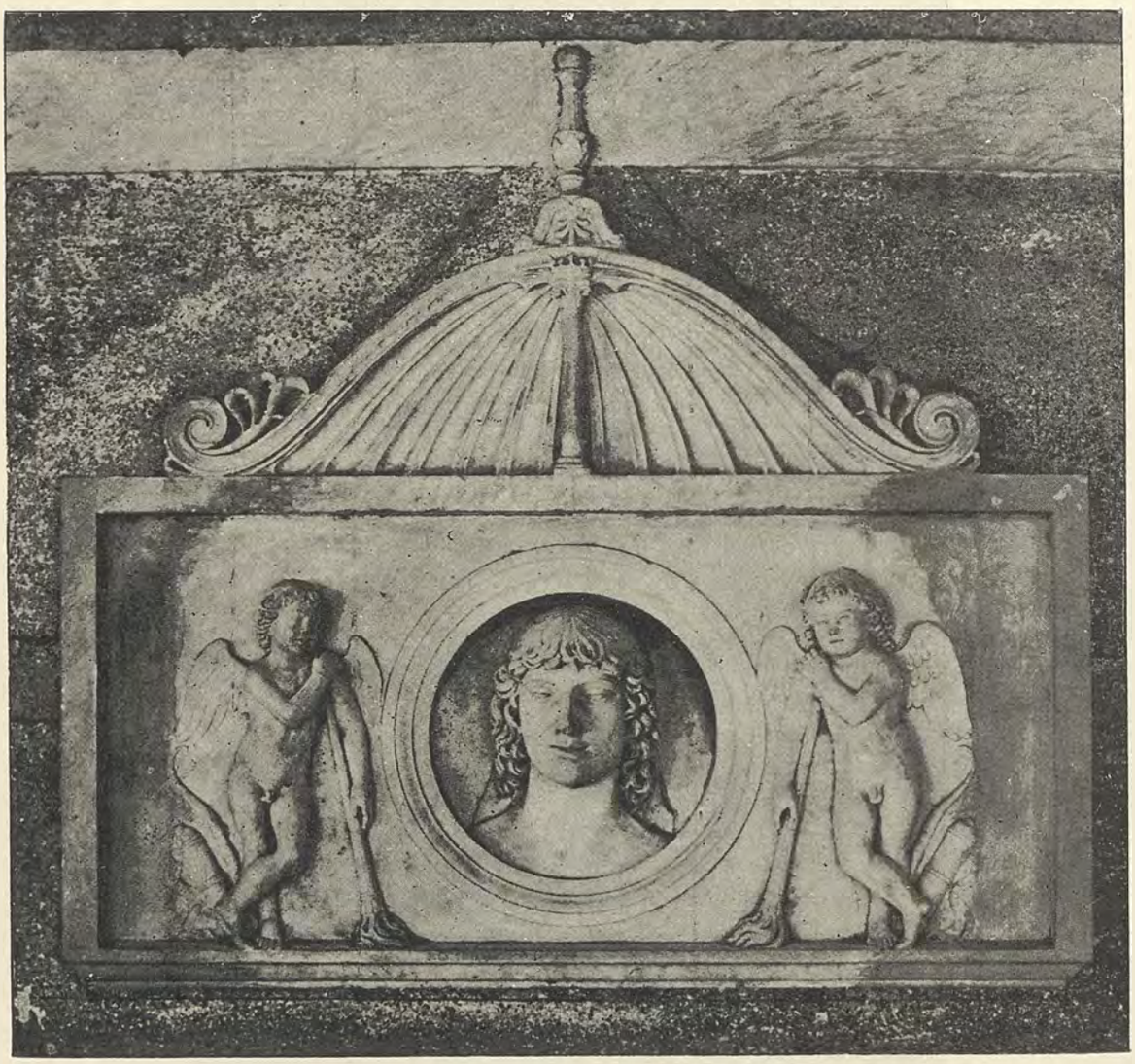
A questo punto sorge spontanea una dimanda: quel Giacomo della Pietra, che figura per primo nel contratto pel monumento Brusati, che parte ha avuto nell'esecuzione di esso? o non ne ha avuta alcuna? È uno scultore di figura? o d'ornato? o uno scalpellino? Una cosa non è dubbia, che cioè un solo artista è autore della decorazione architettonica e degli ornati del monumento Brusati, di quello Bonsi, dell'altare della Consolazione, del paliotto di San Gregorio: per tutto lo stesso gusto, le stesse forme, la stessa fattura. Aggiungo un particolare caratteristico, e che corrisponde quasi alla firma dell'autore: quei festoncini di perle che abbiamo veduti tra le mensole del monumento Brusati corrono ugualmente lungo il fregio dell'altare di San Gregorio, e di nuovo nel monumento Bonsi nella fascia su cui posano gli angeli e la Madonna, e tornano mutati in piccole fogliuzze nel fregio dell'altare della Consolazione. E fili di perle o di fogliuzze, sua continua predilezione, s'intramezzano dappertutto, a festoncini o pendenti, tra le cornucopie, le tazze e le lampade. Ciò posto, convien ritenere o che quel Giacomo della Pietra sia l'autore delle decorazioni, ed abbia seguìto il Capponi in tutti i suoi lavori, ovvero che non abbia avuto nessuna parte in nessuno di essi. Ma la prima ipotesi non regge: infatti nell'altare di San Leone I, dove non sono che due figure e che certamente è opera del solo Capponi, anche lì abbiamo, in mezzo a due festoni di frutta simili a quelli dell'urna del monumento Brusati, pendente dall'alto una lampada, simile a quelle pendenti entro i pilastri del monumento Bonsi, e decorata anch'essa d'un filo di perle pendente a festone e ricascante ai due lati. È dunque lui, il nostro Luigi, l'autore dei festoni e delle lampade, quegli che ama sospendere qua e là i fili di perle. Un altro argomento abbiamo nelle bizzarre nuvolette dell'altare di San Gregorio e del Crocefisso della Consolazione, che si ripetono, perfettamente uguali, nel frontone della cornice architettonica di quest'ultimo; il che dimostra che uno solo, il Capponi, è autore delle figure e delle decorazioni. Quel Giacomo della Pietra marmorario convien credere che fosse o intraprenditore, o semplice tagliatore di pietre, o esecutore e bozzatore de' lavori del Capponi, o che, pur essendo scultore, per ragioni a noi ignote non avesse parte nell'esecuzione del

CIBORIO NELL'OSPEDALE DELLA CONSOLAZIONE

(Fotografia dell'*Archivio*).

monumento Brusati. Così questa, come le altre opere, sono esclusivamente del Capponi, e Giacomo della Pietra sta lì nel contratto per imbrogliare i posteri.

Nella iscrizione del monumento Bonsi abbiamo l'età de' due fratelli che lo eressero viventi (42 anni Antonio e 31 Michele) e da essa apprendiamo che Michele, il minore, ne ebbe



FRAMMENTO DEL MONUMENTO DEL PROTONOTARIO LORENZO COLONNA

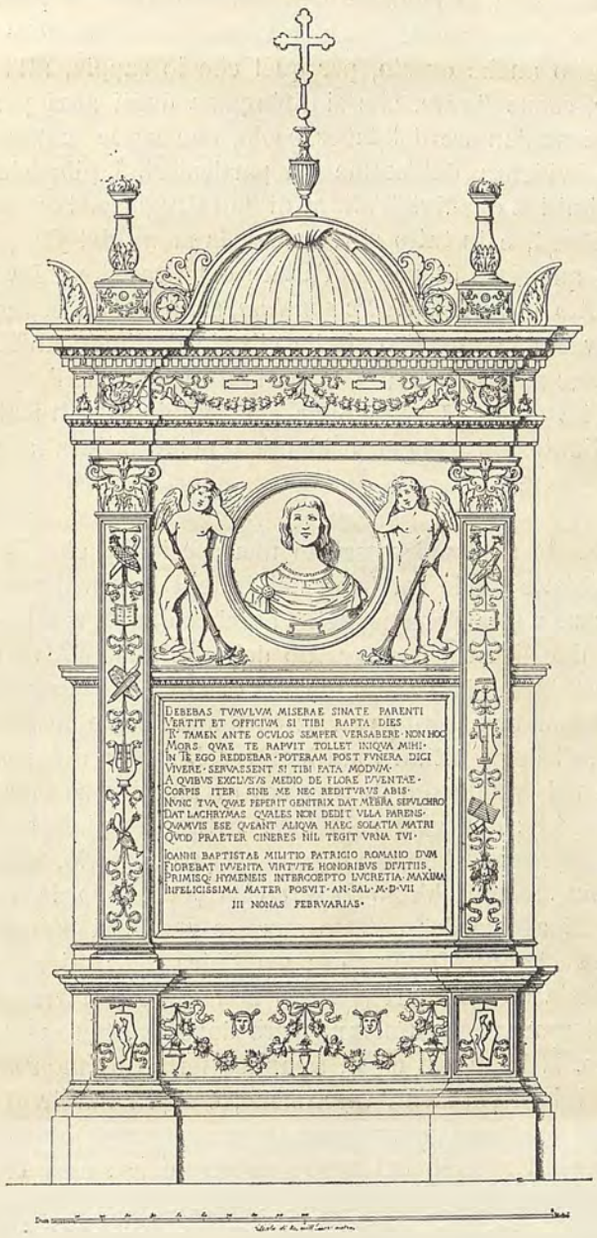
NEL PORTICO DE' SS. APOSTOLI

(Fotografia dell'*Archivio*).

la prima idea e Antonio poi vi si associò; ma vi manca la data per noi più importante, quella del monumento. Esso era collocato nella cappella Bonsi, a fianco dell'altare di San Gregorio, cappella decorata dentro e fuori di parecchi stemmi di famiglie fiorentine imparentate coi Bonsi, tra le altre quella degli Strozzi.[1] Quando fu demolita l'antica chiesa per rifabbricare la nuova, andò distrutta anche la cappella, e il monumento fu diviso dall'altare. Secondo

[1] GAMURRINI E. *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane ed umbre;* Firenze, 1668, vol. I, pag. 485. Nell'Archivio di Stato di Roma si conserva il rogito noto al Gamurrini, col quale Bartolomeo figlio di Michele

il Gamurrini, che vide l'archivio di casa Bonsi, la cappella fu eretta nel 1470, al tempo che era abate di San Gregorio il Negroni. Sappiamo dai diari del Burcardo che Antonio Bonsi fece solenne ingresso in Roma, dove era destinato oratore o ambasciatore della Repubblica



MONUMENTO DI G. BATTISTA DE' CAVALIERI
ALL'ARACOELI
(Dai *Monumenti* del Tosi).

fiorentina, a' 27 gennaio 1498. Se si osservi che nell'altare abbiamo solo una marca colle lettere *M. B.*, Michele Bonsi, e il monumento invece è pe' due fratelli, pare doversene argo-

Bonsi, a' 4 maggio del 1598, faceva descrivere dal notaio Curzio Saccoci De Sanctis il monumento Bonsi, che si trovava ancora nella cappella di San Gregorio (Atti del not. Curzio Saccoci De Sanctis, vol. 1549, car. 334 e 335 v.°).

La famiglia Bonsi si stabilì in Roma: ebbe case in via de' Pontefici, una vigna presso la chiesa di san Vito, un palazzo sotto la chiesa della Trinità de' Monti. L'abate

mentare che l'altare fosse fatto scolpire, avanti al 1498, dal solo Michele, già stabilito in Roma, dove teneva banco, mentre il monumento si deve crederlo posteriore, o almeno terminato posteriormente alla venuta in Roma d'Antonio.

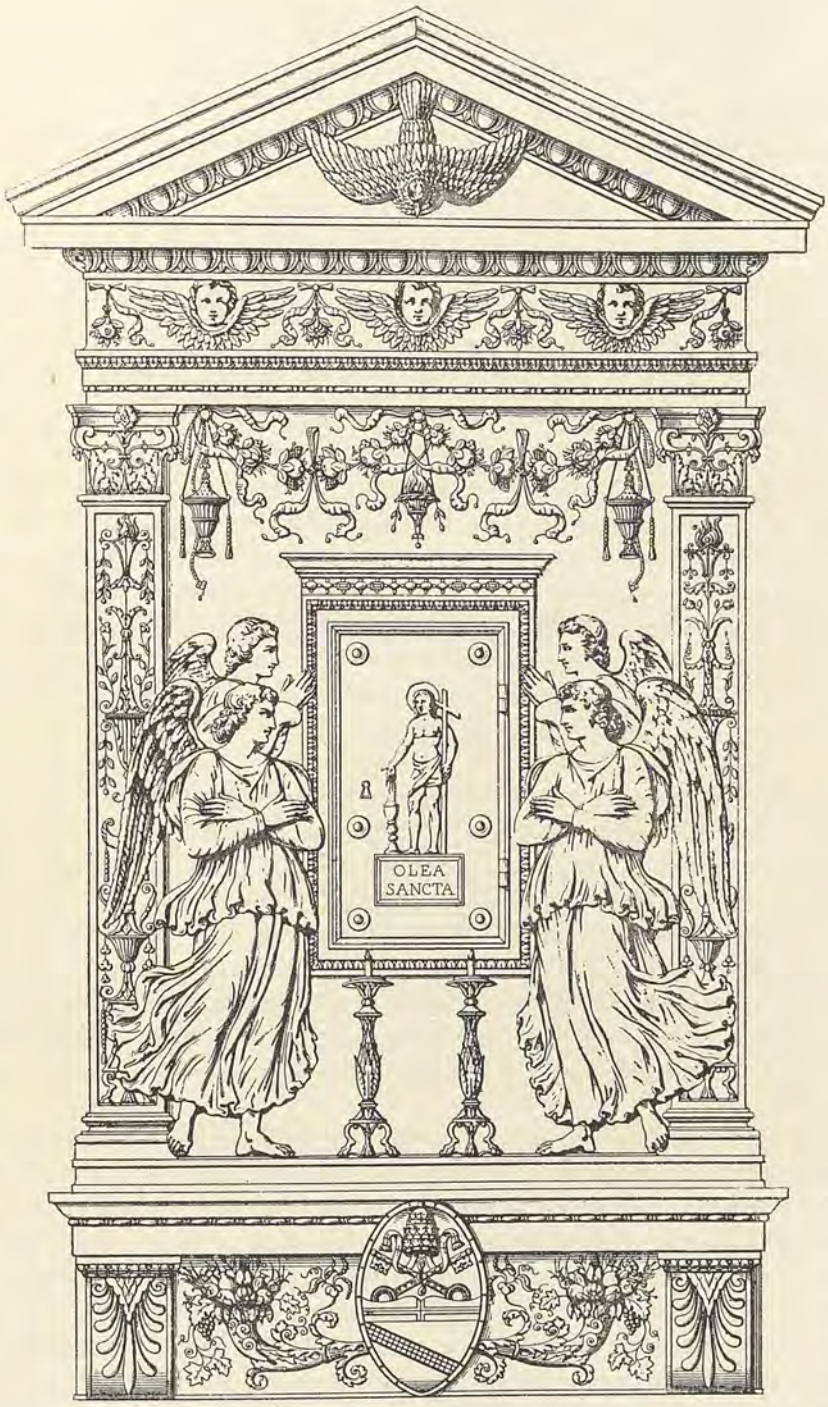
Proseguendo nella ricerca delle opere di Luigi, troviamo all'ospedale della Consolazione, nella stessa sala e nella stessa parete in cui è collocato il Crocefisso, un piccolo tabernacolo per l'olio santo, sfuggito anche questo, per quel che io sappia, all'osservazione di tutti. È un lavoretto semplice, senza figure, che si differenzia dagli altri per la nicchia col fondo a conchiglia. L'ipotesi sull'autore del tabernacolo, che nasce naturalmente dal trovarlo in questo luogo, diviene evidenza dall'esame dei particolari. I pilastrini coi capitelli e i loro ornati sono in tutto simili a quelli dell'altare di San Gregorio, l'ornato del fregio è lo stesso che nel monumento Bonsi, e in tutto si riconosce la mano del Capponi. Esso porta la data del 1493, ed è quindi anteriore di poco all'altare del Crocefisso. La parola *exornavit* che si legge nella cornice sotto la scritta *oleum sanctum,* suppone un soggetto che manca: si può credere ch'esso si trovasse in un altro simile ciborio destinato all'Eucarestia.

E al nostro scultore appartiene pure la porta d'ingresso dell'ospedale sulla pubblica via, dietro alla tribuna della chiesa. La Madonna col Bambino dentro alla lunetta, in mezzo a due serafini, è somigliante nel disegno e identica nella fattura a quella del monumento Bonsi.

In questo monumento abbiamo osservato una specialità che lo rende differente dagli altri, cioè le due nicchiette tonde coi busti dei fratelli Bonsi. Probabilmente, se il monumento fosse stato per una sola persona, egli l'avrebbe distesa secondo il solito sopra l'urna; non potendo porvene due, è ricorso al partito dei busti. Il motivo dei busti entro nicchie rotonde, di cui è piena la facciata della Certosa di Pavia, è comune a tutta l'arte lombarda, ed era perciò pel Capponi un ricordo patrio: in Roma non se ne trovano che pochi esempi ne' monumenti sepolcrali degli ultimi anni del secolo XV e dei primi del successivo. Un simile busto abbiamo nel frammento di sepolcro di un giovine Colonna, nel portico avanti alla chiesa de' Ss. Apostoli: due geni colle faci rovesciate piangono a' due lati. Se questo busto, come si crede, rappresenta Lorenzo Colonna il protonotario, fatto decapitare da Sisto IV nel 1484, è ragionevole credere ch'esso fosse eretto poco dopo la morte di lui e del papa nemico, che seguì ai 12 agosto dello stesso anno, e perciò si può riportarne la data circa al 1485. Non ne resta che un frammento; ma l'idea dell'insieme possiamo ricavarla dal sepolcro di Giov. Battista de' Cavalieri († 1507) nella chiesa d'Aracoeli, che dal confronto colle parti rimaste del monumento Colonna pare dovesse essere una imitazione e quasi una cattiva copia di quello. È la nuova e più semplice forma di monumento che si svolge nel secolo XV: due pilastrini racchiudenti l'iscrizione, e sopra questa il busto.

Se si consideri nel busto del monumento Colonna la modellatura del viso, il taglio degli occhi, le ciocche de' capelli speciali del nostro autore, e le stesse ciocche ne' due genietti, e lo stesso modo di trattare il nudo, ben disegnato ma un po' liscio, credo non possa dubitarsi che anche questa sia opera del Capponi. Si aggiunga il frontespizio a conchiglia, identico a quello del monumento Bonsi, e sormontato da identico candeliere, e in mezzo alla conchiglia, là il giglio di Firenze, qua la colonna. Così essendo, pare che si debba al Capponi l'origine di questa nuova forma di piccoli monumenti in cui il busto è sostituito alla figura giacente, e l'uso dei busti entro nicchiette circolari. Questo partito che troviamo usato nel monumento di Benedetto Maffei alla Minerva († 1494), dello scultore Andrea Bregno

Alberto Gibelli, nelle sue *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale de' Ss. Andrea e Gregorio al clivo di Scauro* (Siena, 1888), avendo trovato un Michele Bonsi verso la fine del secolo XVI, ne deduce che il monumento e l'altare debbano appartenere a quell'epoca (!). La predella sopra l'altare, rappresentante l'arcangelo Michele cogli apostoli ed altri santi, nella maniera di Luca Signorelli, non apparteneva alla cappella Bonsi: essa fu donata dal papa Gregorio XVI.



CIBORIO PER L'OLIO SANTO NELLA CHIESA DE' SS. QUATTRO CORONATI

(Dai *Monumenti* del Tosi).

pure alla Minerva († 1506), del Cavalieri all'Aracoeli († 1507) e in pochi altri intorno a quegli anni, fu principalmente adoperato ne' monumenti doppi, quali quelli de' fratelli Pollajolo a San Pietro in Vincoli, (Antonio † 1498), dello Sculteto e del Kneibe all'Anima († 1513), e finalmente ne' due noti monumentini Ponzetti alla Pace († 1505-1508) che sono una diretta derivazione, anche nella disposizione e nel gusto degli ornati, del monumento Bonsi. Questi monumentini Ponzetti ho trovato che sono opera di un maestro Matteo, del quale discorrerò altra volta.

Dal piccolo e semplice tabernacolo per l'olio santo della Consolazione passiamo ad altri di lavoro e d'importanza maggiori. I festoncini pendenti e la lampada sospesa dietro le figure di San Giovanni e di San Leone nel marmo del Battistero sono cosa così nuova, che il ritrovarli altrove riconduce subito alla mente il nostro Capponi. E quella lampada e quei festoni ritroviamo appunto ne' ciborî delle chiese de' Ss. Quattro Coronati e di Monserrato. Esaminando in ogni sua parte il primo, un de' più belli e de' più ricchi che sieno in Roma, credo non potersi dubitare ch'esso sia opera del Capponi.[1] Gli angeli corrispondono nelle forme, nell'atteggiamento, ne' capelli, nello svolazzo delle vesti, nel lavoro delle ali, a quelli del monumento e dell'altare Bonsi; sono del Capponi i capitelli e gli ornati de' pilastri; il fregio è lo stesso che nel monumento Bonsi e nel ciborio della Consolazione; allo stesso ciborio sono comuni le cornucopie; è lo scudo coll'arme d'Innocenzo VIII è perfettamente uguale a quello che sta in cima all'altare nella sacrestia della Consolazione. Il ciborio di Monserrato poi, che proviene dalla chiesa di San Giacomo a piazza Navona, è una variante di quello de' Ss. Quattro, evidentemente della stessa mano, quantunque vi sia esagerata la tendenza a muovere in onde le vesti degli angeli.

In parecchi piccoli monumenti, per esempio in quelli del cardinale Ammannati e della madre, nel chiostro di Sant'Agostino, ora Ministero della marina, in quello del vescovo De Paradinas nella chiesa di Monserrato, del vescovo Bocciacci nel chiostro della Pace, si trovano caratteri dell'arte del Capponi; ma non tutti, nè così certi ed evidenti come negli altri; certe sue forme speciali si rincontrano più tardi in altre sculture, per esempio il festone e la lampada sul giro dell'arco nel monumento Pallavicini a Santa Maria del Popolo († 1507) ma ci son messe da imitatori. Forse un più minuto riscontro potrà farci ritrovare con sicurezza la sua mano in alcune altre delle tante opere di scultura dell'ultimo ventennio del Quattrocento; per ora basti averne, con un gruppo d'opere certe, determinato i caratteri.

Le nozioni che abbiamo fino ad ora sugli scultori di quell'età in Roma sono così scarse che non riesce possibile assegnare al Capponi il suo posto fra gli altri: sembra però che lo si debba ascrivere ad una scuola romana, derivata da Paolo Romano nella statuaria, e nella invenzione e decorazione da Isaia da Pisa, che stabiliva il tipo del monumento sepolcrale in Roma; scuola che nell'atteggiamento delle figure, nel panneggiare, nella tecnica dello scalpello si proponeva a modello la scultura antica, onde alla ricerca diretta del vero prevale nelle loro opere certa dignità e correttezza convenzionale. Il Capponi ha un'evidente parentela artistica con Andrea da Milano, specialmente nel drappeggiare; ma in alcune parti de' lavori d'Andrea, specialmente negli altari di Siena e della Madonna della Quercia a Viterbo, anche la decorazione è così simile a quella del Capponi, da potersi dubitare ch'egli abbia collaborato in quelle opere. Allo stesso gruppo appartiene l'autore degli altari di Guglielmo de Pereriis e qualche altro scultore di cui i nomi ci sono ignoti. Del resto il Capponi, non ostante le sue composizioni in alto o mezzo rilievo, è specialmente uno scultore di decorazione. Usa poco il fogliame, predilige le forme del candeliere, del vaso, della lampada;

[1] Riproduco questo ciborio dai *Monumenti* del Tosi, e non dalla fotografia che posseggo, perchè la doratura rinnovata di recente, e male, ne altera i contorni.

ama i festoncini leggeri di perle, di fogliuzze, di mazzetti di frutta legati ad un filo, a qualche distanza l'uno dall'altro; studia la leggerezza, e non carica mai gli spazi d'ornato. Egli ha introdotto forme nuove nel monumento romano; è suo il busto entro la nicchia rotonda, e l'accoppiamento de' due busti; pare che a lui si debba il tipo del monumentino col busto, che prevalse poi durante il secolo XVI; forse il monumento mediocre, sorretto da mensole, colla figura giacente, ebbe da lui, se non l'origine, il perfezionamento. Anche al ciborio diede forma propria, staccandosi alquanto dal tipo fissato da Mino. A giudicarne dalle opere della scultura romana negli ultimi anni del secolo XIV e ne' primi del successivo, dovrebbe credersi ch'egli esercitasse anche sui migliori non mediocre influenza: si veda, per esempio, quanta analogia di forme ornamentali e di gusto abbia con quelle del Capponi il bel monumento di Andrea Sansovino a Pietro da Vicenza († 1504) nella chiesa d'Aracoeli. Infine il Capponi è certamente un de' buoni nella figura, un de' migliori nella invenzione e nel gusto delle ornamentazioni, fra gli scultori che fiorirono in Roma nell'ultimo ventennio del Quattrocento.

D. GNOLI.

COPIE TEDESCHE D'INCISIONI IN RAME ITALIANE

ESEGUITE NEL SECOLO XV

Le antiche incisioni in rame italiane sono conservate, com'è noto, in molto minor numero delle tedesche e delle olandesi. Appunto la loro grande rarità, nonchè la circostanza che esse si trovano sparse in vari luoghi, hanno finora impedito d'intraprendere un'esposizione cronologica dello sviluppo di quell'arte in Italia. Però è da sperarsi che i lavori magistrali del dottor Paul Kristeller giungano a colmare questa lacuna, la cui esistenza affligge tutti i veri amici della nostra scienza; e forse verrà il giorno in cui il materiale, sparso nelle molte biblioteche italiane e accessibile soltanto a pochi privilegiati, sarà raccolto in una grande collezione d'incisioni, e la patria del Mantegna e di Marcantonio si troverà anche in questo al paro delle altre nazioni civili.

Già nel secolo XV i primi prodotti dell'incisione tedesca emigrarono in massa oltre le Alpi; e veramente non solo i lavori di Martino Schongauer, ossia del «buon Martino», che, come narra il Vasari nella vita di Marcantonio,[1] furono copiati da maestro Gherardo, ma, ancora prima di essi, quelli del maestro firmato con le lettere E S, molti dei quali furono copiati in tutto o in parte dagl'incisori italiani del Quattrocento. Uno dei più attraenti esempi di questo genere è la graziosa *Fontana d'amore* in Bassano, che ho già reso altrove di pubblica ragione.[2]

Molto più rari sono gli esempi di copie tedesche eseguite su incisioni originali italiane. Finora essi si limitarono ad un solo incisore del basso Reno, cioè al Maestro alle Banderuole, mediocre plagiario, che sembra avere copiato di preferenza anche delle incisioni italiane, oltre a quelle del maestro E S. Il primo a constatarlo fu F. Lippmann,[3] che ebbe la fortuna di scoprire in un'incisione italiana conservata nella Biblioteca di Corte e dello Stato in Monaco l'originale da cui fu copiata la *Lotta per i calzoni,* esistente a Berlino. Anche altre incisioni di questo stesso maestro sono copiate senza dubbio da modelli italiani, sebbene questi siano perduti, e segnatamente quella rappresentante *Sansone e Dalila,* P. 5 (Berlino e Londra), quella rappresentante *Sansone che uccide il leone,* P. 6 (Parigi), e i *Santi Domenico e Pietro martire,* P. 25 (Monaco),[4] nonchè la *Madonna lattante* della Biblioteca Classense di Ravenna, da me già illustrata in questo stesso periodico.[5]

[1] Vasari, ed. da G. Milanesi, vol. V, p. 398. Vedi anche vol. III, p. 237 (*Gherardo miniatore fiorentino,* 1445-1497).

[2] *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen,* vol. XII, p. 127 e segg.

[3] Ivi, vol. VII, p. 73.

[4] M. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen;* Dresden, 1886, p. 20-21.

[5] Vedi anno I, p. 444.

Quanto a un'altra incisione dello stesso maestro venuta a mia conoscenza dopo la pubblicazione della citata monografia, si può dimostrare che anch'essa è imitata da un modello italiano. È questa l'incisione rappresentante *I nove eroi antichi,* P. II, 21, 34-42 (Londra),[1] raggruppati a tre a tre in tre grandi fogli nell'ordine generalmente e comunemente seguìto, quali si vedono già nelle incisioni in legno dei « Neuf Preux ».[2]

Esaminando la serie delle nove figure, si nota anzitutto una sproporzione fra le teste e i corpi; quelle sono un po' troppo grandi, disegnate relativamente bene ed espressive;

IL GIUDIZIO DI PARIDE. Incisione del maestro di Sant'Erasmo (Parigi).

mentre invece i corpi sono eseguiti abbastanza schematicamente, e sono, si può dire, fusi meccanicamente sullo stesso stampo. Quelle figure, somiglianti a bambole, non hanno che due modi di tenere le gambe: i tre eroi ebrei e Carlo Magno stanno con le gambe larghe su lastre di pietra; gli altri cinque, invece, sgambettano elegantemente verso destra col

[1] Riprodotta in fototipia in *Prints and Drawings in the British Museum,* new series, part. II, tav. I-III.

[2] Vengono primi i tre eroi pagani: Ettore, Alessandro e Cesare; poi i tre eroi ebrei: Giosuè, David e Giuda Maccabeo; infine i tre eroi cristiani: Arturo, Carlo Magno e Goffredo di Buglione. Già nelle incisioni in legno del manoscritto De Berry sono in questo ordine e voltati anche verso destra; però montano a cavallo, e accanto a ciascuno trovansi nel margine inferiore sei versetti francesi. Vedine la riproduzione in Thierry-Poux, *Premiers monuments de l'imprimerie en France au XV^e siècle;* Paris, 1890, tav. I-III.

Le armi dei singoli eroi non sono sempre le stesse, ma variano nelle incisioni in legno e in quelle in rame dalle stampe xilografiche fino al noto gruppo del Burgkmair. Vedi Van der Straten-Ponthoz, *Les Neuf Preux;* Pau, 1864, p. 51 e segg.

In ordine molto simile, e come nelle incisioni in rame, in cui gli eroi sono rappresentati a piedi, li vediamo anche nelle antiche incisioni in legno olandesi,

piede sinistro indietro. In sette di essi il braccio destro è piegato nello stesso modo, e presenta la stessa deformità del polso. Anche l'uniformità dei costumi, con le sciarpe che ricadono rigidamente, e le fettuccie che svolazzano dalle spalle, è insufficientemente mascherata con piccoli mutamenti. Per dirla brevemente, sembra che il maestro abbia copiato le teste da buoni modelli, e vi abbia aggiunto di suo il resto del corpo, come ha fatto, per esempio, anche in alcune figure della *Sacra Famiglia,* P. 8, conservata in Dresda. [1]

La forma particolare del copricapo di Cesare, di Giosuè, di Giuda Maccabeo, di Goffredo di Buglione, e più specialmente di Ettore, mi permise di concludere che l'autore abbia seguìto dei modelli italiani, tanto più che anche nelle armi dei tre eroi cristiani si riscontra la forma di scudo usata solo in Italia. Feci quindi delle ricerche fra le stampe italiane del Quattrocento, e mi riuscì almeno di trovare il modello dell'elmo di Ettore, che è copiato a rovescio da un'incisione anonima fiorentina, P. V, 24, 51, della Biblioteca Nazionale di Parigi, [2] rappresentante i busti di *Romolo e Remo,* in mezzo ai quali due putti sostengono

RO

uno scudo con la scritta SPQR. Il Maestro alle Banderuole prese a modello del suo Ettore

RV

la testa di destra col suo elmo fantastico, limitandosi ad aggiungere un pizzo al mento per mascherare il suo plagio. Anche lo scudo della stessa incisione italiana ha fornito molto probabilmente il modello per i tre scudi del terzo foglio del maestro tedesco.

Un'altra incisione, che non avevo ancora vista quando pubblicai il mio lavoro intorno al Maestro alle Banderuole, è quella attribuitagli dal Passavant, rappresentante il *Giudizio di Paride,* P. II, 23, 43, della quale diamo qui una riproduzione dall'originale conservato a Parigi. Paride, completamente armato, con la spada al fianco, giace su di un sedile erboso costrutto in muratura, che gira intorno ad una fontana. Egli dorme appoggiando il suo capo ricciuto sul braccio destro, al disotto del quale si legge il suo nome (*paris*). Dietro di lui giace il suo elmo, ornato di piume, e a sinistra sta accoccolata una scimmia, che con un vaso attinge acqua dalla fontana. A destra, dietro il dormiente, sta in piedi Mercurio, vestito di un lungo manto e col berretto in capo, al disopra del quale v'è un cartellino con la scritta *marcurius.* Il dio tiene nella sinistra il pomo, e tocca col suo bastone la spalla sinistra di Paride. La parte destra del foglio è occupata dalle tre dee: prima Venere, completamente ignuda, con una corona sulla lunga chioma. Essa cerca di coprire con la destra la sua nudità, e volge il capo all'indietro verso Giunone. Questa — veduta di dietro — porta i capelli raccolti in una treccia; ha sulle braccia un panno, e accenna con la mano destra a Minerva, che viene ultima, e tiene nella destra un anello, mentre con la sinistra raccoglie il panno che le cinge i fianchi. Tutte e tre hanno il collo adorno di una collana, e sopra o accanto alle teste si leggono i nomi *venus, iuno, pallas.* Il terreno roccioso è coperto di una fitta erba e di piante con foglie, ed è sparso di molti animali. Dietro di Giunone, a sinistra, vedesi la testa di un cane, e a destra, vicino alla dea, giace un cagnolino. Il fondo è formato a destra da un paesaggio a colline coperte di boschi, con un castello posto su di una montagna, da cui scorre un ruscello. Alla sponda di questo sta un cervo, accompagnato da un capriolo, in atto di abbeverarsi. A sinistra di questo un'aquila che sbrana un lepre; più giù un uomo con un cane che combatte contro un drago, e al disopra la testa di un leone che si scorge fra gli alberi. Più a destra, nella foresta, un orso e due lepri. Nella parte sinistra del fondo si stende Troia con molti tetti e molte torri, e al disopra c'è il nome *troien.* All'estremità sinistra il tribunale, e innanzi alla porta della città un uomo con l'arco. Dietro la fontana, a sinistra, spuntano fuori dell'acqua le teste di tre anitre.

di speciale importanza artistica, conservate in Amburgo, solo mancano i tre eroi ebrei. Vedi *Verzeichniss der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg,* p. 111.

[1] Vedi *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XII, p. 353.

[2] È riprodotta in fototipia in Delaborde, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine,* p. 55.

La stampa misura mm. 147 × 203, ma è alquanto ritagliata in giro, ed è tirata su di una incisione affatto consumata a forza di stampare, sicchè non si vede più quasi altro che i contorni. Ciò rende naturalmente molto più difficile il giudicare del suo autore. Il Le Blanc [1] l'ascrive a Baccio Baldini; il Passavant invece l'attribuisce, come abbiamo già detto, al Maestro alle Banderuole, riconoscendo in essa il suo modo di disegnare e d'incidere. Egli ammette che lo stile degli edifici e i cipressi del fondo potrebbero attestare che l'artista conobbe l'Italia, ma fa osservare che il nome *troien* è decisamente tedesco, e che Baccio Baldini non adoperò mai nelle sue scritte i caratteri gotici che qui si trovano. Il Dehio, [2] finalmente, crede che l'incisione sia della mano di un altro artista alquanto posteriore al Maestro alle Banderuole, e secondo lui i caratteri italiani che vi si vollero riscontrare mancano del tutto.

Nella mia monografia intorno al Maestro alle Banderuole riprodussi l'opinione del Dehio (p. 20, nota 2), poichè allora non conoscevo ancora quest'incisione. Quando però la vidi per la prima volta nel 1891 fra le stampe di anonimi olandesi nella Biblioteca Nazionale di Parigi, rimasi subito colpito dal carattere affatto italiano del suo insieme, e, giudicando dalle lettere gotiche, pensai immediatamente di avere innanzi a me una delle copie eseguite dal Maestro alle Banderuole su modelli italiani. Senonchè, per quanto grande valore si voglia attribuire alla prima impressione, questa però non va presa di solito come fondamento nel giudicare di incisioni, o almeno lo può essere solo quando si conservi anche dopo ripetute osservazioni.

A mio giudizio, si tratta senza dubbio d'una copia da un modello italiano. La forma degli alberi, somiglianti a funghi sovrapposti gli uni agli altri, e che in alto vanno impicciolendo, è caratteristica delle antiche incisioni italiane, e non ricorre mai negli artisti del settentrione; ed è espressamente italiana anche l'introduzione di scimmie e di draghi nel paesaggio. In questo caso però mi sembra che il copista non sia il Maestro alle Banderuole, ma un artista alquanto più vecchio, anche lui del basso Reno, e cioè il Maestro di Sant'Erasmo, del quale finora non si conosceva, a dir vero, alcuna copia da originali italiani. A lui accennano una certa durezza e angolosità del disegno e la stampa sbiadita con gli ombreggi schematici a strisciette trasversali lungo i contorni. Le scritte in lettere minuscole corrispondono del tutto nella forma delle lettere a quelle della grande incisione con storie della vita di Maria, che si conserva a Budapest. [3] Finalmente anche i tipi corrispondono alquanto al gusto del Maestro suddetto. La pianta che sta sul davanti a destra, fra Giunone e Minerva, è copiata a rovescio da quella del *San Giorgio* del Maestro delle carte da giuoco (P. II, 71, 3), solo che nel *Giudizio di Paride* ha cinque fiori invece di sei.

È sperabile poi che i ricercatori che verranno riescano a far maggior luce sulle relazioni fra gl'incisori tedeschi, specialmente il Maestro alle Banderuole, e l'Italia, e giungano segnatamente a mettere in sodo se questi abbia dimorato per qualche tempo in Italia, come si potrebbe giudicare dalle molte copie da lui eseguite su modelli italiani, nonchè dalla circostanza che molte delle sue più interessanti stampe si trovano nelle collezioni dell'alta Italia, in Bologna, in Firenze, in Ravenna, e che anzi le incisioni della Classense e della Riccardiana si trovarono inserite in manoscritti italiani del secolo decimoquinto. [4]

MAX LEHRS.

[1] *Manuel,* I, 128, 70.

[2] *Kupferstiche des Meisters von 1464;* München, 1881, p. 5.

[3] Riprodotta in fototipia nell'*Annuario della Società calcografica internazionale,* anno II, n. 9.

[4] Vedi *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XIV, p. 208 e 212.

IL LIBRO DI SCHIZZI D'UN PITTORE OLANDESE

NEL MUSEO DI STUTTGART

TACCUINI di artisti del Rinascimento, contenenti avanzi delle antichità romane in Italia, che sono pervenuti fino ai nostri giorni, si possono schierare in tre categorie secondo il loro carattere e contenuto, in quanto quest'ultimo viene principalmente determinato dallo scopo che i loro autori avevano sopra tutto di mira nel compilarli.

Nella prima categoria cadono i disegni di monumenti romani e de' loro particolari architettonici, come anche ricostruzioni di singoli edifizi antichi, eseguiti da architetti del Quattro e Cinquecento, allo scopo di studiarli dal punto di vista strettamente pertinente al loro mestiere, alla loro arte, ovvero coll'intenzione di raccogliere un « Corpus » più o meno completo di quegli avanzi. Fu dunque l'interesse antiquario, ed anche più quello pratico dell'architetto esercente il suo mestiere che presiedette alla costituzione di questa specie di raccolte.

La seconda categoria abbraccia quelle raccolte di materiale archeologico, che furono o iniziate o costituite da archeologi ed antiquari, ovvero da dilettanti dell'arte antica coll'intenzione di trasmettere alla posterità, in riproduzioni quanto più fedeli, i monumenti della scultura antica, nel senso più lato della parola, cioè non solo quelli che si distinguevano per la loro perfezione artistica, ma anche quelli il cui valore consisteva nel fornirci gli elementi per la ricostituzione della vita quotidiana degli antichi Romani, monumenti quali erano stati accumulati in numero interminabile all'epoca del Cinquecento nei musei pubblici e sopratutto nelle tante raccolte private di Roma. La sola ragione di esistenza per questa seconda categoria di taccuini o codici di disegni era dunque l'interesse archeologico dello scienziato.

Alla terza classe, infine, appartengono le piante e gli schizzi rilevati ed eseguiti da artisti, per lo più da pittori oltremontani, più o meno alieni da occupazioni antiquarie, anzi guidati sia dall'interesse puramente artistico per tali monumenti di epoche anteriori, che loro parevano particolarmente adatti a studi artistici e, data l'occasione, anche alla riproduzione nelle proprie loro pitture, sopratutto quindi le rovine e statue celebri di Roma antica ed eccezionalmente anche l'una o l'altra delle creazioni del Rinascimento; sia mossi dalla predilezione per la bellezza del paesaggio meridionale coll'incanto delle sue linee plastiche e delle grandiose sue forme, come loro vennero somministrate in ispecie dalle ville e dai dintorni della città eterna. Siccome i disegni in questione furono sempre rilevati dal punto

di vista pittorico-artistico, noi ci troviamo con essi dirimpetto a una sfera di interesse essenzialmente diversa, vale a dire a quella schiettamente artistica.

Una serie di disegni dell'ultima categoria che, finora quasi inosservati, almeno non ancora fatti soggetto d'un pubblico resoconto, si conservano nel R. Gabinetto delle stampe a Stuttgart, formano pure l'oggetto della presente memoria.[1] Prima di accingerci però alla loro descrizione pare convenevole (anche per ciò che nel corso delle nostre spiegazioni sarà gradito, se non addirittura necessario, il richiamarci qualche volta a rappresentazioni di soggetti analoghi o simili nell'una o nell'altra delle raccolte di disegni di questo genere) di fare una succinta enumerazione di queste raccolte, di caratterizzarle in poche parole, e sopratutto di raccoglier quanto più completamente le indicazioni delle fonti letterarie trattanti di esse.

I.

1. Taccuini di architetti del Rinascimento.

a) I più antichi nella serie dei documenti di quest'ordine sono due taccuini dell'architetto, scultore e pittore senese Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), il primo nella Biblioteca Comunale di Siena, il secondo che si trova come appendice aggiunto a un codice della Libreria Saluzziana in Torino, contenente il noto Trattato di architettura dello stesso artefice. Ambedue non sono stati cominciati prima del 1455-1460. Mentre il primo contiene esclusivamente dettagli di edifizi antichi di Roma, ed anche taluni di propria invenzione del disegnatore, i trenta fogli del secondo sono occupati per la maggior parte da piante e alzati dei più celebri monumenti romani ed anche di parecchi fuori di Roma. Di particolarità non ci sono rilevate che pochissime; gli ultimi quattro fogli soltanto recano trofei e ornamenti, però di propria invenzione dell'artefice (v. sui due taccuini in discorso C. Promis, *Vita di Franc. di Giorgio Martini,* premessa alla sua edizione del *Trattato d'architettura civile e militare,* per cura di Cesare Saluzzo, Torino, 1841, t. I, p. 90 e 98-101).

b) In secondo luogo stanno i due celebri libri di schizzi di Giuliano da Sangallo (1445-1516) nella Barberiniana e nella Biblioteca comunale di Siena, il primo messo insieme fra gli anni 1465 e 1514, perciò durante quasi tutta la carriera artistica del suo autore, il secondo estendentesi oltre il 1500, tutti e due formanti nel loro contenuto principale raccolte di monumenti dell'architettura antica, nella quale soltanto eccezionalmente si sono smarrite poche fabbriche moderne. Sul primo è da vedere E. Müntz, *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France,* t. XLV (1884), p. 188 seg., e H. de Geymüller, l. cit., p. 247 seg.; come anche Müntz, *Les arts à la cour des Papes,* t. II, p. 16, dove si trova citata la letteratura anteriore; circa il secondo cfr. A. Jahn, nei *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* t. V (1872), p. 172 seg., e Müntz, nei *Mémoires des Antiquaires de France,* t. XLV, p. 195, i quali ambedue danno una breve analisi del suo contenuto. Sul volume della Barberiniana manca finora una simile analisi.

c) Segue per ordine cronologico un taccuino del fratello minore di Giuliano, Antonio da Sangallo (1455-1534) e del suo nipote Francesco (1494-1576), derivante dalla Biblioteca di Casa Gaddi e oggi in possesso del barone di Geymüller. Secondo le notizie pubblicate da questo (v. *Mémoires des Ant. de France,* t. XLV (1884), p. 222 seg.), gli schizzi del volume in questione abbracciano gli anni 1492-1552, ed il suo contenuto non si compone, come quello dei due taccuini di Giuliano, per la maggior parte di monumenti antichi, anzi principalmente delle opere dei due maestri. È dunque proprio un loro libro di studi; però ci si trovano anche rilevati alcuni edifizi antichi e de' primi tempi cristiani.

[1] L'autore di essa va riconoscente all'egregio signor dottore G. Frizzoni, per aver rivolto la sua attenzione alla raccolta in questione, e gliene reitera in questo luogo i suoi ringraziamenti sinceri.

d) In quarto luogo si deve mettere un libro di schizzi nell'Escuriale di Madrid (segnato $\frac{A}{e}$, II, 7), reso noto al mondo degli eruditi per la prima volta dal Müntz (v. *Les antiquités de la ville de Rome au XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles,* Paris, 1886, p. 157 seg., e *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei,* ser. IV, vol. IV (1888), p. 71 seg.), e del quale posteriormente hanno trattato il Ficker nel *Bullettino dell'Imper. Istituto archeologico germanico,* sezione romana, vol. III (1888), p. 317 seg., e vol. IV (1889), p. 75 seg., e recentissimamente di nuovo il Müntz (*Mélanges G. B. de Rossi. Supplément aux Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'école française de Rome,* t. XII (1892), p. 149-153). Giudicando da alcuni dei monumenti delineati in esso libro, è possibile di fissar la sua origine fra gli anni 1490 e 1500. Accanto a studi, ossia vedute di intieri monumenti antichi vi sono numerosi dettagli misurati e ricostruzioni architettoniche, poi anche rappresentazioni di grotteschi, ornamenti, statue (vi si trova il primo disegno dell'Apollo del Belvedere), rilievi e sarcofagi antichi, musaici cristiani e vedute prese da diversi punti di Roma, sicchè ci si presenta quasi un panorama completo della città. Ed è appunto in queste vedute che consiste il pregio principale del nostro codice: esse ci danno una migliore idea che tutte le altre rappresentazioni simili della città di Roma prima dei grandi cambiamenti edilizi sopravvenuti sotto Giulio II e Leone X.

e) L'esistenza di tre taccuini di Fra Giocondo (1433-1521), ovvero, secondo l'opinione di altri eruditi, di Francesco da Sangallo (1494-1576), che si trovano in possesso dell'architetto Ippolito Destailleur a Parigi, ci fu rivelata, non ha guari, da Enrico di Geymüller (v. la sua memoria: *Trois Albums de dessins de Fra Giocondo,* nei *Mélanges de l'école française de Rome,* t. XI (1891), p. 133 seg., e R. Lanciani, l. cit., p. 159 seg.). Il primo dei libri in questione, oltre una dozzina di studi di monumenti architettonici antichi di Roma e dei dintorni, è composto principalmente di una straricca raccolta di dettagli architettonici presi da edifizi romani. Il secondo, posseduto una volta dal Palladio, pare essere stato messo insieme dal suo autore coll'intenzione di « avoir toujours sous la main un résumé portatif du plus grand nombre possible de détails antiques ». Per conseguenza la maggior parte dei fogli è riempita di dettagli d'architettura romana, e pochi soltanto di piante e vedute intiere di monumenti e stabilimenti antichi. Trentasette fogli contengono le copie degli edifizi circolari, sia esistenti in realtà, sia di invenzione dell'artefice che li disegnò, di cui si parlerà più avanti sotto la lettera *m,* prese dallo stesso originale che servì anche per comporre il taccuino ivi descritto. La disposizione delle materie secondo diverse rubriche fa congetturare che l'autore del nostro libro abbia avuto in mira di compilare una raccolta metodica e completa. Il terzo dei taccuini di cui trattiamo si compone quasi esclusivamente di dettagli d'architettura (per lo più disegnati da allievi), di sepolcri, ornamenti, mobilia e suppellettili antiche, fra i quali molti già contenuti nel primo e secondo taccuino.

f) La raccolta di disegni attribuita a Bart. Suardi, il Bramantino (vissuto dal 1455 al 1536(?); v. *Le rovine di Roma al principio del secolo XVI,* da un manoscritto dell'ambrosiana con prefazione e note, edito da G. Mongeri, Milano, 1875, 80 tav.) appartiene in ogni caso a un architetto lombardo, il quale sullo scorcio del secolo XV rilevò quasi sempre egli stesso, ma anche copiò da disegni di altri, una grande quantità di edifizi antichi di Roma e della campagna romana. Sono per lo più piante di monumenti di minor mole, come sepolcri, tempietti, ma per eccezione pure terme, basiliche, ecc., e pochissimi alzati di celle sepolcrali e di tempî, come anche alcuni archi trionfali; il tutto misurato e disegnato con molta cura.

g) Sopra un codice di disegni d'architettura nella Marciana (f. ital. IV, 149) possiamo completare i ragguagli pubblicati dal Müntz nella *Revue archéologique,* 1878, I, p. 352, nota 3, colle pregevoli notizie somministrateci dal ch. dottor Chr. Huelsen. Esso pure nei primi ventidue fogli contiene disegni di monumenti romani (dettagli delle terme di Tito, dei tempî di Vespasiano, Antonino e Faustina e della Minerva Medica, del Settizonio, della basilica di Junio Basso) e di avanzi antichi dei dintorni di Roma (sepolcri sulla via Appia, teatro

di Ostia, tempio della Sibilla a Tivoli; vi si trova anche una pianta del teatro di Antibes nella Francia meridionale). Vi sono anche rilevati alcuni pochi monumenti cristiani (S. Costanza, S. Maria Egiziaca, Spoglia Cristi), anzi c'è pure la pianta per una casa moderna. Il resto dei fogli è riempito con carte geografiche delle isole del mare Egeo. Secondo alcune leggende sul foglio 20, riferentisi ad avanzi architettonici trovati in un vigna di Bindo Altoviti, l'origine del codice in questione si deve mettere nel secondo decennio del Cinquecento. Esso viene anche citato dallo Stevenson nel *Bullettino archeol. comun. di Roma,* 1888, p. 270 (dove si trovano pure pubblicati due de' suoi disegni) e dallo stesso autore nel *Resoconto delle conferenze dei cultori dell'Archeologia cristiana,* 1888, p. 260.

h) Segue il libro di schizzi nel Museo Wicar di Lille, disegnato fra gli anni 1520 e 1530 ed attribuito, tempo fa, a Michelangelo. Recentemente però, il barone di Geymüller ha dimostrato con tutta certezza, che i suoi autori furono i nepoti dei due fratelli da Sangallo, cioè Bastiano detto Aristotile (1484-1551) e Giov. Battista, il gobbo (nato 1496); (cfr. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* t. XLV (1884), p. 243 seg., e *Raffaello studiato come architetto,* Milano, 1884, p. 29, n. 31). Accanto ad alcune delle opere del Brunelleschi, Bramante e Michelangelo, il nostro libro comprende per la maggior parte rappresentazioni de' monumenti antichi di Roma e dei suoi dintorni fino a Viterbo, Benevento, Pola, e specialmente anche in numero abbondantissimo particolari di essi. In quanto a ragguagli più particolareggiati del suo contenuto cfr. L. Gonse, *Le Musée Wicar,* nella *Gazette des beaux-arts,* 1876, t. II, p. 406 seg., e il *Catalogo del Museo Wicar di Lille,* ivi, 1886.

i) Il celebre taccuino di Baldassare Peruzzi (1481-1536) nella Biblioteca Comunale di Siena, benchè consacrato quasi per intiero ai propri progetti del maestro (di cui se ne trovano parecchi che precedono di pochi anni la sua morte), è pure da inserire nella nostra lista, poichè occasionalmente vi si trovano intercalati pure alcuni studi su monumenti antichi (v. su di esso A. Jahn, nei *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* Leipzig, 1872, t. V, p. 171 seg., e Dr. Matz nelle *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen,* anno 1872, p. 51).

k) È da rammentare qui anche un taccuino presso il conte di Leicester a Holkham Hall, composto di trentacinque fogli di disegni di parecchi de' discepoli di Raffaello, ed ai tempi andati posseduto da Carlo Maratta; poichè il suo contenuto nella maggior parte consiste in dettagli architettonici di edifizi antichi romani, ed anche in alcune vedute, di cui purtroppo pochissime sono da identificare con certezza. Il resto de' suoi disegni, come sarebbero copie di statue, di rilievi, di armi e di suppellettile antica, progetti per grottesche con amori, mostri marini ed infine la riproduzione di una delle composizioni sulla volta della cappella Sistina, è di minore importanza. Per la descrizione particolareggiata dei singoli fogli è da vedere I. D. Passavant, *Raphaël d'Urbin,* Paris, 1860, t. II, p. 517-522.

l) Su i taccuini dell'architetto francese Jacques Androuet Du Cerceau (c. 1510-85) che viaggiava in Italia fino all'anno 1533, raffiguranti monumenti antichi e moderni di Roma coi loro dettagli, ci istruisce ampiamente Enrico di Geymüller nel suo libro: *Les Du Cerceau,* Paris, 1887, p. 105 seg. I detti taccuini si conservano nei Gabinetti di stampe di Monaco, Parigi, Berlino e presso i signori Destailleurs e Dutuit a Parigi.

m) Del libro di schizzi di un artefice fiammingo (c. 1550) posseduto da Ippolito Destailleurs a Parigi, e contenente cento rappresentazioni di monumenti architettonici per lo più romani, ma anche alcuni della Francia meridionale (eccettuato un modello per San Pietro non vi se ne trovano di moderni; molti dei disegni sono invenzioni libere del loro autore, così una gran parte degli edifizi circolari raffigurati su 37 fogli), tratta il Geymüller nella testè rammentata sua opera a p. 38 e 112 seg. Egli propende a ravvisare in questi disegni la mano dell'intagliatore di Anversa Gerardo de Jode (1521-91), editore della raccolta di venticinque stampe, intitolata: *Ruinarum variarum fabricarum Delineationes,* e li crede copiati dagli schizzi di un maestro sconosciuto, i quali servirono anche di modello a Fra Giocondo per una delle sue raccolte rammentate più sopra sotto la lettera *e*).

n) Entrano in questa serie anche i tre volumi di disegni delle rovine di Roma nella Biblioteca del Museo artistico-industriale a Berlino, provenienti dalle collezioni di Ipp. Destailleurs e composti di 120 fogli di un architetto francese il quale, circa al 1550, rilevò molto distesamente e con grande accuratezza le principali vestigia di edifizi antichi in Roma (aggiungendo parecchi monumenti moderni, come sarebbero San Pietro in Vaticano ed in Montorio, Sant'Eligio, i palazzi Farnese, Regis ed altri), e che li riprodusse senza alcuna aggiunta di restituzione o ricostruzione da parte sua. Di speciale importanza sono le piante e spaccati delle varie terme, ma non vi mancano neppure tempî, archi trionfali, monumenti sepolcrali e via dicendo. L'autore non fa nessun conto di vedute pittoresche: il suo interesse si concentra esclusivamente sull'architettura, ed in questa particolarmente sulla composizione spaziale (Raumgestaltung), e non alle aggiunte di indole decorativa (cfr. P. Jessen, *Aus der Anomia*, *Archaeolog. Beitrage,* Berlin, 1890, p. 114 seg.).

o) In fine sarebbe qui da rammentare il taccuino di Salvestro Peruzzi (ancora in vita nel 1571), figlio di Baldassarre. Originalmente custodito nella Biblioteca della Galleria degli Uffizi a Firenze sotto il n. 204, esso nel riordinamento del Gabinetto dei disegni e delle stampe di quella Galleria gli fu incorporato ed ivi sciolto nei singoli suoi fogli. Era formato di più di sessanta fogli (oggi portano i numeri 635 a 697 dell'inventario di quella raccolta), per lo più di disegni a penna, che rappresentano per la maggior parte rilievi di vari monumenti antichi di Roma, dei suoi dintorni, ma anche di altre città (Aquino, Pozzuoli, Palermo, Assisi, Ravenna, Brescia), sì piante, alzati, spaccati, come dettagli. Ci si incontrano tempî, terme, anfiteatri, circhi, archi trionfali, basiliche, fontane, sepolcri, obelischi, ville e porti (Ostia). Alcuni dei disegni riproducono monumenti medioevali (Battistero Lateranense, Santa Maria d'Aracoeli e Scala Coeli, Sant'Adriano, San Biagio della Pagnotta), e dell'epoca del Rinascimento (San Lorenzo e l'Oratorio degli Angeli del Brunelleschi, Sant'Eligio degli Orefici di Raffaello); altri raffigurano progetti per chiese e conventi dell'autore stesso, che vi ha anche disegnato parecchie piante topografiche di una parte di Roma, del Foro Romano e Foro Boario. Al nostro taccuino spetta la breve notizia del D^r Matz, nelle *Nachrichten der K. Gesellschaft d. Wissenschaften in Göttingen,* anno 1872, p. 60.

2. Raccolte archeologiche.

La serie di documenti di quest'ordine, sia per riguardo all'epoca della sua origine, sia per ragione del suo valore, verrebbe a esser cominciata con quella raccolta di disegni che Ulisse Aldrovandi sul principio dell'anno 1550 eseguì di tutte le statue antiche di Roma che potè vedere, per farne corredo alla nota sua descrizione di esse, come ci venne rivelato per una sua lettera diretta al suo fratello, e testè ritrovata (cfr. A. Michaelis, nell'*Annuario dell'Istituto archeol. germanico,* t. VI (1891), p. 125, e H. L. Urlichs, nel *Bullettino dell'Istituto archeol. germanico,* sez. romana, 1891, p. 250). Se non che i fogli preziosi sono andati perduti o almeno fin oggi non si son potuti rinvenire.

a) Allo stesso tempo dell'Aldrovandi, forse anche qualche anno prima, perchè secondo il Vasari (VI, 584) il loro autore bentosto dopo il 1550 ritornò nella sua patria, Venezia, e non se ne allontanò più, ebbero origine le *Contraffazioni* di Battista Franco, conservate nella R. Biblioteca di Torino. Secondo le notizie di cui andiamo debitori alla cortesia del chiarissimo dottor Huelsen, esse, su un gran numero di fogli oggi staccati, ma che una volta formavano un libro, contengono una serie cospicua di copie dagli affreschi e da altre opere di Raffaello e Michelangelo, ed inoltre molte copie, molti schizzi e rilievi da opere scultorie dell'antichità, specialmente sarcofagi, ma anche statue. Di architetture non vi si trova che pochissimo (particolari del tempio di Nettuno in piazza di Pietra; schizzo di un tempio rotondo nello stile del Rinascimento, che ha qualche somiglianza con Sant'Andrea al Quiri-

nale, il quale, però, è posteriore di più d'un secolo). Vedi su i disegni del Franco anche la breve notizia del C. Robert nei *Die antiken Sarcophagreliefs,* Berlin, 1890, t. II, p. XI.

b) e *c*) Seguono le due più importanti raccolte di questo genere che ci siano state conservate, cioè il codice della Biblioteca Coburgense e il così detto codice Pighiano in quella di Berlino, ambedue riuniti negli anni 1550-1555. Il primo è quello di maggiore importanza artistica, e più ricco di materiale; nel maggior numero de' suoi disegni egli è il modello immediato pel secondo, il quale però ha attinto una cospicua parte del suo materiale anche da altre fonti, o pure l'ha raccolto egli stesso. Tutti e due, eccettuatone pochissimi disegni del secondo, rappresentanti pitture murali ed architetture, sono consacrati esclusivamente all'illustrazione di opere della scultura antica, per lo più, oltre poche statue, di rilievi, in ispecie quelli dei sarcofagi. Sul codice Coburgense hanno scritto I. Matz, nei *Monatsberichte der K. preuss. Academie d. Wissenschaften zu Berlin,* anno 1871, p. 445-499; C. Robert, nella *Westdeutsche Zeitschrift fur Geschichte und Kunst*, anno IV (1885), p. 273 e 403; come anche O. Kern, nel *Bullettino dell'Istituto germanico,* sez. romana, 1890, p. 150 e seg. Sul codice Pighiano vedi O. Jahn, nei *Berichte der K. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig,* anno 1868, p. 161-235.

d) Sotto simili punti di vista ebbe origine il celebre codice di Fulvio Orsini (1529-1600) nella Vaticana (cod. Urs. 3439). Il suo contenuto si può caratterizzare come una raccolta di materiale per un compendio, corredato di tavole illustrative, delle antichità romane nel senso più esteso della parola. Come autore della più gran parte dei disegni contenutivi si riconosce Pirro Ligorio (c. 1570-1583), il noto « magnus fallaciarum opifex et parens ».[1] I suoi rilievi, specialmente in quanto si riferiscono a monumenti romani ed alla loro restituzione, nel caso presente però meritano più fiducia e più riguardo del solito, poichè ebbero origine sotto l'immediata sorveglianza di due antiquari così coscienziosi e rinomati, come furono il Fulvio Orsini ed Onofrio Panvinio (l'ultimo confrontò i disegni sul luogo coi monumenti e li rettificò, spiegò, completò con aggiunte manoscritte). Queste parti del codice formano, in conseguenza, una delle fonti più ricche e non ancora messe a profitto come lo meriterebbero per lo studio della topografia dell'antica Roma (cfr. sul codice in questione H. Jordan, nei *Monatsberichte der Berliner Academie,* anno 1867, p. 531, seg.; Trendelenburg, negli *Annali dell'Istituto germanico* anno 1872, p. 66-95, ed I. Matz, nelle *Nachrichten der K. Gesellschaft d. Wissenschaften in Göttingen,* anno 1872, p. 54 seg., come anche di recente R. Lanciani nel *Bullettino archeologico comunale di Roma,* anno 1882, p. 29 seg., dove si trova pure indicata tutta la bibliografia sul soggetto in questione).

e) Al terzo quarto del Cinquecento appartiene anche la grande opera manoscritta di Pirro Ligorio nelle biblioteche di Napoli e Torino: nella prima dieci e nella seconda trenta volumi di riproduzioni e restituzioni delle antichità romane, raccolte coll'intenzione di dare, fondandosi a esse, l'esposizione dell'intiero materiale dell'archeologia, come la intendeva l'autore. (La Vaticana possiede in 17 volumi, cod. Ottobon. 3364-3381, una copia quasi compiuta del manoscritto di Torino, eseguita per Cristina regina di Svezia). È ben noto quanto poca fiducia merita il Ligorio e quanto è difficile di ritrovare quello che c'è di reale e vero nelle sue invenzioni e falsificazioni. Per lo più è da fidarsi ai due suoi volumi custoditi nella Barberiniana (XLIX, 21) e nella Bodleyana a Oxford. Essi contengono i rilievi originali, le notizie, ecc., dell'autore per una parte del materiale poi elaborato (e ciò vuol dire falsificato) nelle due grandi sue raccolte, e sono i volumi meno mendaci fra quanti rimangono del falsario napoletano. Sui manoscritti torinesi e napoletani vedi I. Matz, l. c., p. 53, e H. Dessau, nei *Sitzungsberichte der Berliner Academie,* anno 1883, p. 1077 seg.;

[1] Vedi specialmente R. Lanciani nel luogo citato più avanti. Secondo l'opinione di altri scrittori, il codice Orsiniano, in quanto si occupa delle vestigia di Roma antica, non contiene del tutto autografi ligoriani, e per la maggior sua parte non è che un estratto da scritti ancora esistenti di Ligorio, fatto dal Panvinio per uso privato (cf. Huelsen, nel *Bullettino arch. germ., sez. rom.*, 1889, p. 271).

sul volume di Oxford: R. Lanciani, nel *Bullettino dell'Istituto archeol. di Roma,* anno 1871, p. 263, e I. H. Middleton, nella *Archeologia di Londra,* t. LI, parte 2ª, p. 489-508: *Ancient Rome, ms. notes by Pirro Ligorio, made between, c. 1550, and 1570.*

f) Il taccuino dello scultore Pietro Jacques dagli anni 1572-1577, oggi posseduto dal signor. I. Destailleurs, ci fu fatto conoscere di recente per una memoria di A. Geffroy (v. *L'Album de Pierre Jacques de Reims* nei *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Ecole française de Rome*, t. X (1890), p. 150-215). I suoi disegni, che abbracciano le raccolte più rinomate di quell'epoca a Roma, e si estendono principalmente su statue e rilievi, accidentalmente anche a qualche ornamento architettonico, si distinguono per la maggior possibile fedeltà nella produzione, benchè vi domini piuttosto il punto di vista estetico che quello puramente, strettamente archeologico, e che essi, per riguardo a questo loro carattere, vorrebbero propriamente essere schierati nella terza categoria delle raccolte di cui ci occupiamo. Per questa cagione essi posseggono pure per l'erudizione un gran pregio, segnatamente come riscontro per rappresentazioni analoghe di altre fonti.

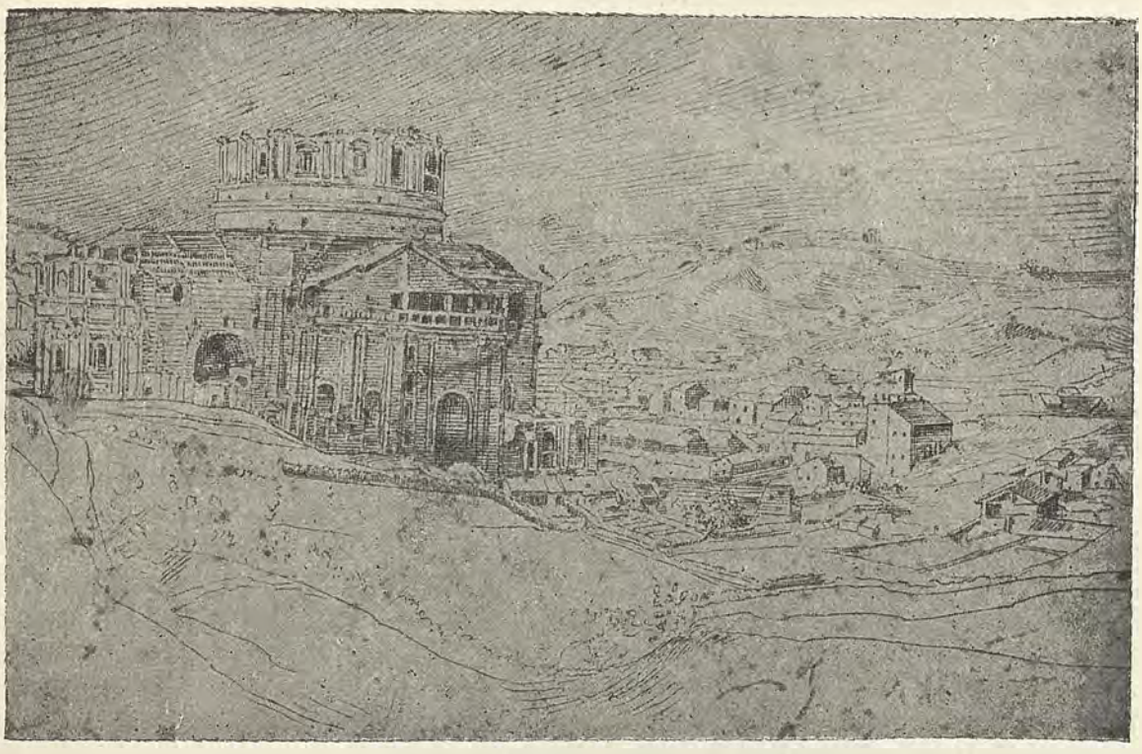
g) In ultimo luogo fra i documenti appartenenti a questa serie si devono annoverare i pochi avanzi della raccolta, consistente già di 23 volumi di Cassiano Dal Pozzo (1588-1657), che oggi dal possesso del cardinale Albani per molti disvii sono arrivati nella Biblioteca della regina a Windsor ed in quella del signor A. W. Franks a Londra (forse se ne trovano anche in quella di Hamilton Palace presso Glasgow). Provenienti sia proprio dal Museo cartaceo che il Dal Pozzo aveva riunito, come commentario illustrativo di tutta l'antichità classica, negli anni 1620-1657, sia pure da altre raccolte del loro possessore originario, come sarebbero specialmente i taccuini di artisti del Cinquecento, da lui scomposti nei loro singoli fogli, il valore principale dei disegni in questione consiste in ciò, ch'essi furono da mani pratiche eseguiti sopra monumenti antichi, dei generi più vari, con scopo archeologico-scientifico. Per più particolari su essi si veda Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo* nella *Miscellanea di Storia italiana,* Torino 1875, t. XV, p. 129 seg.; Carutti, *Di un nostro maggiore, ossia di Cassiano dal Pozzo il Giovine,* negli *Atti dei Lincei,* ser. II, vol. III, parte 3ª, pag. 17 seg.; Th. Schreiber, *Das neapler Diarium des Cassiano dal Pozzo*, nei *Berichte d. K. sachsischen Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig,* anno 1885, p. 95 seg., e C. Robert, *Die antiken Sarcophagreliefs*, Berlin 1890, t. II, p. XI).[1]

3. Taccuini artistici di pittori.

a) Il primo luogo fra le raccolte di disegni di quest'ordine spetta ai due taccuini del pittore olandese Marten van Heemskerck (1498-1574), ora custoditi nel Gabinetto delle stampe di Berlino. Essi ebbero origine durante un soggiorno del loro autore a Roma, negli anni 1532-1536; uno di quegli artisti fiamminghi del Cinquecento, che il Vasari glorifica tanto come « osservatori della maniera italiana ». Il valore de' suoi disegni dal punto di vista artistico non è ben grande; tanto più importanti sono essi come fonte antiquaria, siccome si provano estremamente esatti e meritanti fiducia, particolarmente in confronto dei rilievi di maestri italiani dello stesso tempo. Il loro contenuto si compone di vedute più o meno

[1] Di due codici, appartenenti alla categoria di cui parliamo, non siamo riusciti di raccoglier se non pochissime notizie. Il primo sarebbe il cod. n. 6012 del fondo latino dei manoscritti della Biblioteca Nazionale di Parigi, appartenuto già al celebre archeologo Fabri de Peiresc (1580-1637), e contenente riproduzioni di monumenti della scultura romana (cfr. J. Matz, nelle *Nachrichten d. K. Gesellschaft d. Wissenschaften in Göttingen,* anno 1872, p. 58). L'esistenza del secondo viene segnalata da G. B. De Rossi, nella introduzione alla sua *Roma sotterranea,* t. I, p. 16, colle seguenti parole: « Un codice è stato agli scorsi anni acquistato dal principe Massimi, composto di disegni di sculture, di statue, di busti pagani e cristiani, le imagini di Cristo e degli Apostoli tratte dai sarcofagi e dai musaici delle sacre basiliche, e numerose iscrizioni trascritte negli anni 1591 e seguenti ». Aggiunge il De Rossi che il codice in questione fu probabilmente disegnato per il Ciacconio.

estese di Roma, dei suoi colli e rovine, in parte leggermente schizzati, in parte eseguiti con grande cura, come sarebbe nominatamente un grande panorama della città nel secondo taccuino; ci sono poi numerose vedute dei più rinomati edifizi e stabilimenti antichi, come anche dei più cospicui monumenti medioevali e di quelli de' propri tempi del nostro artefice, ch'egli vide sorger intorno (numerosissimi sono i disegni che si riferiscono a San Pietro in corso di costruzione). Anche dettagli architettonici, specialmente di ornato, vi si trovano in gran copia. Non meno importanti così pel loro numero, come pel loro valore in quanto alla storia dei monumenti di questa sorta, le loro migrazioni e metamorfosi, sono i fogli



Tav. 1ª - VEDUTA DELLA CHIESA DI SAN PIETRO IN COSTRUZIONE.

che riproducono sculture antiche; sia che rappresentino intiere vedute prospettiche di cortili, loggie e sale nei palazzi dei mecenati di allora, coi tesori artistici collocativi dentro; sia che raffigurino con tutta la fedeltà desiderabile, ed ancora senza i ristauri posteriori, singoli busti, statue, torsi, cippi, erme, rilievi, sarcofagi e via dicendo; sia che copiino pure soltanto vasi, mobili, suppellettili di ogni genere, particolari del costume antico e simili cose. Inoltre ci si trovano accidentalmente raccolte alcune pitture murali antiche e moderne, schizzi di parecchie sculture e pitture del tempo; per ultimo studi dal corpo nudo e di paesaggio, specialmente anche di animali. Dappertutto — in particolare nelle vedute e nelle sculture — spicca con evidenza l'interesse schiettamente artistico, ed il riguardo all'eventualità di poter far uso degli oggetti rilevati per propri lavori, da eseguirsi in tempi futuri. Intorno a notizie più estese sui due libri del nostro pittore cfr. I. Springer, nei *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, Festgabe für Anton Springer,* Leipzig, 1885, p. 226 seg.; lo stesso nel *Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsammlungen,* t. V (1884), p. 327-333, e t. XII (1891), p. 117-124; Chr. Huelsen, nel *Bullettino della Commiss. comunale di Roma,* 1888, p. 153-158; G. D. de Rossi, nello stesso *Bullettino,* 1891, p. 330-341; e sopratutto il catalogo esatto e particolareggiato del loro contenuto compilato da A. Michaelis, nel *Jahrbuch d. Kais. deutschen archaeol. Instituts,* t. VI (1891), p. 133-169.

b) Poco più tardi dei disegni dell'Heemskerck ebbero origine i fogli, rafligurauti antichità romane, di un volume miscellaneo di disegni nel Museo di Basilea (segn. U. 4). Essi di certo furono eseguiti tra il 1536 e 1549, e probabilmente negli anni 1538-1540. Su 24 fogli vi si trovano raffigurate da una sola mano, in disegno a penna lavato a bistro, numerose sculture romane, sì rilievi, che statue, la cui maggior parte si può identificare nel numero di quelle che ci siano pervenute. Vi sono pure due fogli con copie di pitture moderne, l'uno di essi disegnato da altra mano, contenente alcune delle composizioni della vôlta nella cappella Sistina. L'esecuzione dei disegni in questione, manierata e in guisa di schizzi leggieri, non può paragonarsi, riguardo al valore artistico ed alla fedeltà, ai disegni dell'Heemskerck. Giudicando dalle leggende su parecchi fogli, l'autore del nostro libro era fiammingo; forse egli fu Lamberto Lombard (1505-1566) di Liège, che soggiornò a Roma nel 1538-1540. Come si può inferire da una delle leggende, pare ch'egli abbia eseguiti i suoi schizzi per un suo compagno, il quale pure, prima di lui, ne aveva rilevati di simili a Roma. Per più particolari vedi A. Michaelis, nel *Jahrbuch d. K. deutschen arch. Instituts,* t. VII (1892), p. 83-89. [1]

c) Agli anni 1563-1566 (come si ricava dalle date aggiunte ad alcuni fra i suoi disegni) appartiene un taccuino di 40 fogli in formato 4°, il quale dal possesso di C. Corvisieri a Roma per mezzo di compra passò in quello della R. Biblioteca di Berlino (libri pict. A, 61, n.). Porta l'intestazione falsa, in quanto riguarda la persona del suo autore: « *Memorie di Fra Bartolomeo della Porta frate di S. Marco, cavate di diversi luoghi in Roma e fuori di Roma delli Imperatori antichi* ». Anzi, chi lo compilò dev'essere stato un frate del medesimo convento e dello stesso nome del celebre pittore fiorentino, però — come s'inferisce dalle date sopra riportate — posteriore ad esso di circa un mezzo secolo. Del resto, della sua persona nulla si sa di più. Il suo taccuino, oltre un certo numero di collettanee epigrafiche, contiene disegni di animali, di paesaggi e villaggi ed anche di alcuni monumenti antichi, fra i quali, però, non si trova nulla di grand'importanza (v. su di esso I. Matz nelle *Nachrichten von der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen,* anno 1872, p. 57, ed il *Corpus Inscriptionum Latinarum,* t. X, parte I, p. 572.

d) Fra gli anni 1563 e 1569 ebbero anche origine i rilievi, per lo più pittoreschi, di monumenti di Roma, eseguiti dall'architetto e scultore Giovan Ant. Dosio (1533-1575 ?) per conto di G. B. de' Cavalieri, il quale li incise in rame e li pubblicò nella nota sua opera: « Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae, Romae, 1569 » (la data del 1563 si trova in uno dei disegni originali del Dosio). Ora i singoli fogli che originalmente formavano un taccuino, attaccati a cartoni, si custodiscono nel Gabinetto delle stampe e dei disegni negli Uffizi, sotto i n. 2502-2583 dell'inventario. Essi sorpassano dunque di ventidue fogli le cinquanta stampe pubblicate dal De' Cavalieri, anche se si sottraggano dieci disegni eseguiti da altra mano (Du Pérac ?). Sono per la maggior parte disegni a penna fatti con grande cura, parecchi (particolarmente le vedute) anche soltanto a guisa di schizzi leggieri; i disegni architettonici per lo più lavati col bistro o coll'inchiostro di China, alcuni eseguiti con matita rossa, altri col toccalapis. Vi sono raffigurati i più noti tempî e ruine di tempî, archi e colonne trionfali, terme, anfiteatri, sepolcri e ponti di Roma antica; di prospettive di maggior estensione vi si trovano due vedute del Foro, una dell'Isola di S. Bartolomeo, una del Monte Celio ed una del Borgo Nuovo visto verso Castel Sant'Angelo. Di edifizi moderni non vi riscontriamo che tre fogli: l'antica ba-

[1] Due fogli di Melchiorre Lorch (1527-86) da Flensburgo con schizzi di statue e studi dal nudo, disegnati nel 1551 a Roma (un terzo foglio, disegnato nel 1859 a Costantinopoli, rappresentava una parte della colonna istoriata di Arcadio), furono venduti nel maggio 1890 cogli altri tesori della raccolta W. Michell. I loro attuali possessori non si conoscono. Erano disegni a penna, lavati più o meno a bistro, che traevano la loro origine dagli stessi interessi artistici che quelli dell'Heemskerck, ai quali si uguagliavano in quanto riguarda la loro fedeltà, non però il merito artistico (v. Michaelis, l. c., pag. 89).

silica di Costantino col tamburo della cupola di Michelangelo che s'innalza dietro essa; il grande cortile del Belvedere di Bramante raffigurato in istato di costruzione, e una veduta del Campidoglio, rilevata dalla scala che conduce da esso alla chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

e) Viene, seguendo l'ordine cronologico della sua origine (settimo decennio del sec. XVI) il *Libro di schizzi di Stuttgarda,* di cui tratteremo esplicitamente più avanti; e dopo di lui

f) il cosidetto *Codice Berolinense* nel Gabinetto delle stampe a Berlino, un volume miscellaneo di disegni riproducenti esclusivamente opere scultorie antiche, ed eseguiti da vari artisti italiani del Cinquecento, nominatamente, per la maggior parte, dal genovese Girolamo Ferrari, che stette a Roma al tempo di papa Gregorio XIII (1572-83), e sul fol. 91, v. aggiunse — l'unico fra tutti i disegnatori del nostro volume — la sua firma. Il prof. Th. Schreiber prepara un lavoro speciale su esso; le poche notizie pubblicate finora sopra di esso si trovano negli: *Histor. und philolog. Aufsätze, E. Curtius gewidmet,* Berlino, 1884, p. 101, e nel *Bullettino dell'imper. Istituto germ. archeol., sez. romana*, t. VI (1891), p. 21, nota 59.

g) Allo stesso tempo, cioè fra gli anni 1579 e 1584, ebbe anche origine il taccuino conservato oggi al Trinity College di Cambridge (segn. R. 17, 3 a), un volume di 90 fogli con disegni in matita rossa (in parte sopra disegni a penna), contenente copie di sculture romane (tutte di statue, eccettuatone quattro rilievi) e vedute di rovine (soltanto su 5 fogli), come anche copie da Raffaello (2 fogli) e Michelangelo (2 disegni del Bacco ubriaco e 16 fogli tolti dagli affreschi della Sistina). Giudicando dalla numerazione originale dei fogli, che esiste ancora, il nostro taccuino non sarebbe che l'avanzo di un libro di schizzi molto più voluminoso, raccolto da un artista fiammingo, come si ricava dalla leggenda di uno dei fogli. Per più particolari cfr. *A. Michaelis* nell'*Annuario dell'imper. Istit. germ. archeol.,* t. VII (1892), p. 92-100.

h) La serie delle raccolte di questo genere, che ci sieno conosciute, si chiude con l'*Albo di vedute romane* nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi, acquistato nel 1881 dal suo benemerito custode cav. Nerino Ferri, e da lui attribuito al pittore olandese Cornelis van Poelemburg (1586-1667). Contiene esso 44 fogli di disegni in matita rossa, di straordinaria finezza nell'esecuzione e di altrettanta leggerezza nel tocco, presi in Roma e nella campagna, raffiguranti per lo più paesaggi con architetture, alcuni però anche architetture sole, come sarebbero due vedute del Colosseo, una di Castel Sant'Angelo, parecchie di San Pietro. Lo scopo che il nostro pittore si prefigge coi suoi rilievi è schiettamente pittorico; essi non hanno assolutamente nessuna importanza per gli studi archeologici.

II.

I disegni del libro di schizzi a Stuttgarda.

Nel cosidetto « Grande volume miscellaneo » (grosser Sammelband) del R. Gabinetto delle stampe di Stuttgarda, il quale oltre parecchi magnifici fogli di Hans Baldung Grün è riempito per lo più da disegni di pittori tedeschi ed olandesi del Cinque e Seicento, tra i quali sono molti pregevoli studi di paesaggio di Orlando Savery (1576-1639), ma anche numerosi prodotti di dubbia qualità e di poco valore artistico (il volume consta in tutto di 463 fogli, dai secoli XV al XVII), si trova incastrata nelle carte di formato foglio grande, di maniera che restano visibili anche i rovesci dei fogli, qualche volta pure coperti di schizzi, una serie di disegni, i quali per la maggior parte, come si deduce dal loro formato presso a poco di eguali misure, originalmente appartennero a un taccuino di artista. Tre soltanto fra essi (i numeri 333, 392 e 393 del catalogo che ne diamo più avanti) sono di misure molto più grandi, nientedimeno non lasciano sorgere nessun dubbio sull'esser anche essi eseguiti dalla stessa mano. Sono principalmente rilievi di paesaggi italiani ed anche

di parecchi francesi; vedute di città intiere, come anche di singole parti, o precipui monumenti di città italiane, in ispecie di Roma. Alcuni dei fogli portano la denominazione del soggetto in lingua olandese e in una scrittura la cui origine sincrona ai disegni medesimi non è da mettere in dubbio, giudicando dal suo carattere e dal colore dell'inchiostro. Da questa circostanza appare che il loro autore era olandese, il che del resto viene confermato dalla maniera dei disegni, che differisce affatto da quella de' maestri italiani del Quattro o Cinquecento. Per altro nessuna cifra, nessun monogramma, nessun'altra segnatura ci permette di far qualche conclusione più precisa riguardo alla persona dell'artefice. Siccome poi non si può arguire nulla sulla provenienza del nostro libro, non c'è neppure da sperar che si possa ottenere alcuno schiarimento sul punto in questione. Si sa soltanto che tutto il volume miscellaneo appartenne già alla Biblioteca Reale, ed all'epoca della fondazione del Gabinetto delle stampe venne assegnato a quest'ultimo.

Quello che dunque solamente può esser fissato, è che nei nostri disegni abbiamo innanzi agli occhi gli avanzi di uno degl'innumerevoli taccuini, eseguiti nel Cinquecento, e più precisamente nella seconda metà di esso, dalla grande schiera di artisti fiamminghi ed olandesi, che a quel tempo cercavano la loro prosperità oltre le Alpi. Per l'epoca della sua origine si possono trarre certi indizi dallo stato di alcuni degli edifizi moderni raffigurativi, indizi che ci permettono di ristringer quell'epoca fra i limiti di pochi anni. I fogli n. 233 e 248 (v. il Catalogo dei singoli disegni che segue più in giù) furono disegnati a Milano dopo il 1568, ma prima del 1572; i n. 240 e 392 a Roma dopo il 1564, ma prima del 1590, ovvero 1588; il n. 242, infine, fu eseguito pure lì dopo il 1568 e prima del 1579. Fra le due ultime date, dunque, avremo da porre il soggiorno del nostro artista in Italia.

Più di ogni altro degli artefici che abbiamo enumerati sopra discorrendo della terza categoria di taccuini d'artisti — eccettuato il solo Poelemburg col suo Albo negli Uffizi — il nostro autore si lascia guidare dal punto di visto artistico; anzi questo per lui è il solo essenziale. Egli nei suoi rilievi non fa nessun conto nè di interessi archeologici, nè di tali di genere antiquario: sono i riguardi pittorici soli che lo determinano. Per conseguenza sono anzitutto vedute di paesaggi e di città ch'egli si studia di fissar colla sua matita o penna. Ed in questo genere di rappresentazione egli poi giunge pure ad un alto grado di perfezione. Disegni come i n. 225 e 226, riguardo alla maestrevole riproduzione del carattere del paesaggio, eseguita coi mezzi tecnici più stretti e semplici, stanno infatti a pari di quanto abbiamo di migliore in questo genere. Per contrario il nostro artista esclude affatto la riproduzione di monumenti della scultura e di dettagli architettonici, ed anche nel caso quando egli sceglie una singola opera d'architettura per oggetto di raffigurazione, o dove egli di un edifizio del suo tempo in corso di costruzione fa l'oggetto principale di un suo rilievo o schizzo, sono evidentemente non tanto essi stessi, quanto i loro dintorni di paesaggio o di monumenti, ed è piuttosto il momento artistico nella prospettiva che si estende davanti a' suoi occhi, che pare avergli suggerito la loro riproduzione. Per conseguenza i pochi schizzi nei quali occorrono monumenti d'architettura antica o del medio evo non possono di gran lunga richiamar lo stesso interesse, destato per esempio dai disegni dell'Heemskerck, il quale appunto nei suoi rilievi di questa specie fa prova di una fedeltà coscienziosa e di una conoscenza solida, da far onore anche ad un uomo del mestiere. Un tale approfondirsi nei dettagli, una tale esattezza e autenticità nel rappresentare, quale si verifica, per esempio, nei grandi disegni di Heemskerck su San Pietro in corso di esecuzione (primo taccuino, fol. 8r, 13r, 15r, riprodotti nell'opera del Geymüller su San Pietro, a tav. 52, fig. 1, 2 e 3; secondo taccuino, fol. 1r, 51r, riprodotti nel *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen,* t. XI, p. 120; fol. 52r, riprodotto dal Geymüller, tav. 24; fol. 54r, 60r e 60 v.), era di proposito escluso nei disegni del nostro artista, se non per altro, per la loro piccola scala. Nientedimeno non si può negare loro neanche un interesse archeologico o per la storia dell'arte, sia perchè mettono innanzi a' nostri occhi almeno in generale le condizioni di certi monumenti romani a un'epoca che ci sta più

vicina dei rilievi dell'Heemskerck quasi di mezzo secolo, sia perchè forse pure rivelano all'occhio pratico dell'archeologo erudito una o altra particolarità non priva di pregio.

In quanto al modo di fare tecnico, i nostri fogli contengono esclusivamente disegni fatti a penna; pochi soltanto ne sono chiaroscurati con bistro sui contorni a penna. Mentre quelli di essi che paiono i più antichi, fanno ancora prova di una certa pesantezza, incertezza e mancanza di destrezza, il modo e la capacità di fare artistico del loro autore va crescendo nei disegni posteriori — sopratutto nelle vedute di paesaggio — e giunge a una grande libertà e finitezza di tratto. Nella maggior parte dei suoi disegni l'artista ha prima leggermente tracciato con matita rossa la disposizione delle masse, e poi sopra ha elaborato colla penna i particolari. Tutti quasi hanno ciò di caratteristico, che sono rilevati da un punto di vista in alto, il quale di solito viene indicato a chi li guarda per alcune linee del primo piano, che in uno degli angoli di quest'ultimo scendono verso il piano di mezzo da alto in basso (maniera di fare questa consimile a quella adoperata di preferenza da Orlando Savery).

Il più antico fra i nostri disegni, giudicando dalla sua esecuzione abbastanza sconcia, imbarazzata, pare quello raffigurante lo schizzo del palazzo comunale di una delle città di Fiandra (forse Douai, n. 203). Vicino a esso, ma pure facendo già prova di un progresso riguardevole nel fare tecnico, stanno i numeri 220, 230 e 232, rappresentanti due vedute panoramiche di Lione ed una di qualche luogo sconosciuto del Delfinato (Dauphiné). Seguono tre fogli con soggetti rilevati a Milano: i n. 233, 229 e 248. L'ultimo numero, però, è già più libero nel disegno, più giusto nella riproduzione della prospettiva e delle proporzioni degli altri due, specialmente del n. 229 (anche il n. 215, del tutto analogo nella esecuzione al n. 233, si schiera fra questi fogli; il suo soggetto non è identificabile). Viene poi il resto dei fogli illustranti Roma ed i suoi dintorni. Il loro ordine consecutivo non si può determinare più precisamente; però parecchie vedute di paesaggio (n. 204, 206, 208, 225-227) ci paiono sopravanzare, nella perfetta libertà e finitezza del disegno, il resto dei disegni rilevati da rovine e monumenti romani, e sembrano perciò esser i più recenti. Che poi nei fogli disegnati in Francia ed a Milano si abbiano da riconoscere gli anteriori di data (o piuttosto alcuni degli anteriori fra altri ora perduti), questo — oltre la ragione testè addotta, che abbiamo tratto dalla maniera tecnica della loro esecuzione — ci pare pure attestato dalla circostanza, che tutti i fogli in questione portano la leggenda, l'indicazione dell'oggetto raffigurato, mentre quest'ultima manca sui fogli di origine posteriore. Sul principio del suo viaggio, il cui decorso dai Paesi Bassi per la regione sud-est della Francia a Milano, e di là a Roma, possiamo determinare e fissare per lo meno nelle sue tappe principali, il nostro pittore forse avrà messo importanza a registrare e a distinguere a bella posta e con acconcio modo le sue impressioni; ed un simile modo di procedere ci sarà confermato da taluno degli adepti dell'arte che fanno il loro pellegrinaggio artistico oltre le Alpi dalla loro propria esperienza. Più tardi, nella stessa misura che l'interesse puramente pittorico guadagnò la superiorità sopra la curiosità del principiante nel viaggiare, questo riguardo cessò e con esso cessò pure il motivo di accompagnare gli schizzi con leggende ed iscrizioni spiegative.

Ed ora, avendo discorso dei disegni del nostro libro in generale e riguardatili dal punto di vista comparativo con altre simili raccolte, passiamo a darne l'enumerazione in particolare ed a descriverli più minutamente. [1]

fol. 80, n. 203, alto centimetri 18, lungo centimetri 22.2. Disegno a penna leggiero, anzi in parte di mano inesercitata, di un palazzo pubblico in Fiandra, probabilmente quello della città di Douai.

[1] La indicazione dei fogli e numeri nel seguente catalogo si riferisce al posto attuale dei disegni di cui trattiamo nel « Sammelband ». Dove nell'ordine consecutivo mancano alcuni numeri, questi sono occupati da schizzi che non hanno niente a che fare col nostro taccuino.

fol. 81, n. 204, a. 13.6, l. 19.5. Disegno a penna leggiero, ma eseguito con cura, raffigurante una parte di una città italiana, nella quale spicca la veduta di una basilica col suo atrio e campanile (nella maniera delle prime basiliche romane). Nel piano di mezzo rovine d'acquedotti, in quello di dietro montagne.

fol. 81, n. 206, a. 13.5, l. 19.5. Eseguito come il n. 204. Veduta di città italiana. Nel mezzo una porta di città, che ha qualche somiglianza colla porta Augusta di Perugia; a sinistra la facciata di una chiesa a tre navi, di cui quella di mezzo sorgente più in alto e decorata di gallerie (a guisa delle chiese romanze di Pisa e Lucca); più indietro un'altra chiesa con alto campanile dei primi secoli cristiani. A destra di nuovo una chiesa con un loggiato ad archi tondi, sorretti da pilastri.

fol. 81, n. 208, a. 11.4, l. 19.2. Come il n. 204. Castello medioevale merlato con torri, situato su una collina, a cui si appoggia un gruppo di case. Carattere italiano.

fol. 81, n. 209, a. 13.8, l. 19.5. Come il n. 204. Veduta della facciata di S. Maria in Cosmedin a Roma, col campanile a destra, raffigurante lo stato di essa prima del restauro eseguito sotto Clemente XII (1667-69). Il disegno del nostro artista conferma quello pubblicato dal Crescimbeni (*Storia di S. Maria in Cosmedin,* Roma 1715; e *Stato della chiesa di S. Maria in Cosmedin,* Roma 1719). Il portico, attaccato alla facciata dal lato di fuori ed eccedente nella sua lunghezza la larghezza delle tre navi, ha otto arcate appoggiate su piloni, sul cui dinanzi sono collocati dei pilastri semplici; le arcate sono chiuse da muri che si alzano fino all'altezza delle imposte degli archi; nel muro che ricorre sopra di esse si trovano finestre quadrate corrispondenti a ogni altra arcata (ora ce ne sono sopra ciascuna delle sette arcate che al presente formano il portico, il quale, del resto, adesso nella sua lunghezza non eccede la larghezza delle tre navi). Innanzi alla quarta arcata sporge, sorretta da quattro colonne e coperta da una volta a botte, una edicola, che serve da entrata nel portico e di lì nella chiesa (esiste ancora in forma alquanto tramutata). Sul muro che chiude la quinta arcata (contando da sinistra a destra), il nostro artista ha raffigurata, appoggiata contro di esso, la Bocca della Verità. Ed infatti, sappiamo dall'autore sopracitato, che essa non venne traslocata al suo posto odierno nell'interno del portico se non nell'anno 1632, e che prima stava proprio nello stesso luogo che le assegna il nostro disegno. Il muro che, nel mezzo della facciata, corrisponde alla nave di mezzo della chiesa, termina in alto con una grande curva (come si vede oggi ancora sulla facciata di Aracoeli e di S. Maria in Trastevere) ed ha il solito grande « occhio » delle antiche basiliche romane, che però oggi non esiste più, essendo stato chiuso nel restauro di Clemente XII.

fol. 82, n. 215, a. 18.5, l. 27.5. Disegno a penna assai delicato, lavato leggermente a bistro (corrisponde nella fattura al n. 233 (vedi questo più avanti), e come questo pare eseguito dall'artista nel suo viaggio prima ch'egli giungesse a Roma). Nel primo piano a sinistra una chiesa gotica con campanile nello stile dei primi secoli cristiani; il lato destro del disegno è occupato da un paesaggio di carattere italiano, con alcuni gruppi di edifizi, fra i quali un convento situato su una collina, cinta da muro merlato.

Sul rovescio di questo foglio si trova il disegno n. 216, eseguito a penna nella maniera del n. 231 (vedi questo più avanti), e raffigurante rovine di monumenti antichi, che però non offrono nessun particolare o segni distintivi da poterli identificare. A destra, nel piano di mezzo, spicca da un muro di recinto, che si estende in lungo, un'alta parete di rovine con finestre grandi, chiuse ad archi tondi.

fol. 83, n. 217, a. 20.8, l. 28.4. Disegno a penna, lavato fortemente a seppia. Nell'angolo superiore destro del foglio si legge in olandese l'iscrizione: « te milaenen » (a Milano). È rappresentata una piazza, che si approfonda verso il mezzo del disegno, circondata da edifizi: a sinistra un loggiato di sei arcate, poi segue verso la destra il lato di dietro di una chiesa con un alto campanile e una abside semicircolare, divisa da lisene (pilastri) fra le quali si stende una doppia fila di finestre, piccole quelle superiori, grandi quelle inferiori. Il campanile come l'abside sono di stile romanzo e stanno appoggiati contro la parete

alta della nave principale, sopra la quale sorge, a mezzo nascosto dietro quest' ultima, il tamburo e la cupola con lanterna di un edifizio nello stile del Rinascimento. Al canto destro della chiesa si vede, staccata da essa, una specie di cappella esagona, ossia un battistero, ed a destra di questo di nuovo una chiesetta con una torricina sporgente dal suo tetto. Finora non siamo riusciti a identificare questo gruppo di edifizi con alcuno che esista ora, od abbia esistito una volta a Milano.

Sul rovescio di questo foglio (senza numero distinto) si vede raffigurata la chiesa di S. Babila, situata sull'angolo del Corso Venezia e via Monforte in Milano. È questa una delle antichissime chiese della città, fondata come si crede sulle rovine dell'antico tempio del Sole, risarcita nel 1387 da Giangaleazzo Visconti, alterata poi con superfetazioni barocche sulla fine del secolo XVI e ripristinata nel suo stato originale (meno la facciata) col restauro eseguito dopo il 1880 dall'architetto Cesa-Bianchi. La nostra veduta è presa dalla via Monforte, ci mostra, dunque, il lato meridionale dell' edifizio appunto nel medesimo stato ch' esso ha ripreso dopo l'ultimo suo restauro. Si scorgono però alcune differenze fra questo ed il nostro disegno. Per primo il tiburio (cupola a tamburo) a pianta ottagonale irregolare che originalmente (come lo fa vedere il nostro disegno) sorgeva sulla seconda delle tre campate della nave di mezzo, ora sta sulla terza campata, essendo le navate state allungate sulla fine del Cinquecento coll' aggiunta di una campata in corrispondenza alla fronte della chiesa. Per secondo mancava al tiburio originalmente la serie di archetti, che, appoggiati su pilastrelli, formano quasi un loggiato cieco tutt'attorno al tamburo fra la sua cornice ad archetti e le finestre tripartite; questo loggiato sarebbe, dunque, un' aggiunta del recentissimo restauro. Per ultimo invece del campanile attuale, eretto a sinistra della chiesa, nella sua parte posteriore proprio accanto all'abside in cui finisce la sua nave laterale settentrionale, all'epoca della sua trasformazione barocca, e cioè pochi anni dopo l'esecuzione del nostro disegno, in quest'ultimo vediamo raffigurato il campanile originario, situato sull'angolo destro della facciata verso la via Monforte, demolito al tempo della trasformazione testè rammentata quando si aggiunse una campata di più sulla fronte della chiesa. Aveva il vecchio campanile le solite forme dello stile lombardo-romanzo, come si osserva in parecchi campanili delle chiese di quest'epoca esistenti ancora a Milano. Se anche la cornice ad archetti ricorrente ora lungo le navate laterali sia una aggiunta del restauro del 1880, non potremmo sostenerlo di certo; sul nostro schizzo essa non si trova raffigurata, ma potrebbe pure essere stata dimenticata dal disegnatore. [1]

I due disegni, n. 217 recto e verso, benchè in molti segni caratteristici offrano grande analogia cogli altri del taccuino di cui trattiamo, ne differiscono in alcuni altri, sicchè non oseremmo attribuirli senza nessuna riserva all'autore del medesimo.

fol. 84, n. 220, a. 20.5, l. 28.8. Disegno a penna, portante nell'angolo destro di sopra la leggenda « Lions ». È una veduta della città di Lione presa da un punto in alto sopra la sponda destra della Saone. Vi domina la cattedrale di S. Giovanni. Il disegno è eseguito con gran cura e le leggi della prospettiva pittorica vi sono benissimo osservate (cfr. il n. 230 al fol. 88). Sul verso del n. 220 si trova il disegno a penna lavato di bistro, di una chiesa situata sopra una collina, che non ci è riuscito identificare con un monumento ancora esistente.

fol. 85, n. 221, a. 19, l. 22.1. Disegno a penna eseguito affatto nella maniera dei n. 204-209. È la veduta della medesima chiesa raffigurata sul verso del n. 220, presa però dal lato opposto.

fol. 86, n. 225, 226 e 227, a. 17, l. 27.5. Disegni a penna eseguiti con grande cura e giustezza della prospettiva, nella maniera dei n. 204-209. Il n. 225 offre la veduta di un

[1] In quanto alla maggior parte delle notizie qui sopra riportate sulla chiesa di S. Babila, come pure su quella di S. Maria delle Grazie (v. più avanti il n. 229), ho debito di riconoscenza verso l'onorevole commendatore Luca Beltrami, a cui rinnovo in questo luogo i più sentiti ringraziamenti.

villaggio su una montagna, il n. 226 quella di una città situata sulla vetta di una collina coperta di uliveti, il n. 227 pure una città in alto con a destra un gran convento fiancheggiato da alto campanile e con parecchie torri gentilizie spiccanti dalla massa delle case. I due primi numeri sembrano riprodurre località delle montagne Sabine, l'ultimo ha qualche somiglianza nel sito e nel contorno colla città di S. Gimignano. Del resto questi tre disegni ci paiono dal punto di vista pittorico-artistico i più riusciti fra quanti ne contiene il nostro taccuino.

fol. 87, n. 229, a. 20.5, l. 28.4. Eseguito nella maniera dei tre disegni precedenti, però da mano meno sperimentata e sicura; segnato nell'angolo di sopra a destra « Sant Domenike te milaenen » (S. Domenico a Milano). È una veduta presa dall'odierno Corso Magenta verso ovest, dalla parte posteriore di S. Maria delle Grazie, raffigurante il coro colla sua cupola (tiburio) aggiunti alla vecchia chiesa di stile gotico, il primo dal Bramante nel 1492-1499, la seconda dopo la sua partenza per Roma da qualche suo allievo di poco talento. Lo stato attuale della chiesa corrisponde ancora alle indicazioni del nostro disegno: si rileva da esso come il campanile che oggidì si vede innalzarsi rozzamente a destra del coro, risalga al secolo XVI. Le case che si vedono addossate all'abside della chiesa vennero demolite or sono venti anni, e da poco tempo l'abside si vede interamente isolata in seguito all'apertura di una nuova strada che sbocca accanto ad essa sul Corso Magenta. Quanto riguarda l'esecuzione materiale del nostro disegno, essa tradisce la mano di un principiante: la prospettiva lascia molto a desiderare, le proporzioni non corrispondono alla realtà, anzi sono troppo tirate in largo. Ma tutti i dettagli sono resi con estrema minutezza, perfino negli scudi d'arme nei medaglioni dello zoccolo, e nei busti di santi e sante, protettori degli Sforza, in quelli del piano superiore.

Sul tergo del n. 229 si vede raffigurato in disegno a penna rozzamente schizzato da un'altra mano, un castello fantastico in rovina su alta collina cinta da un fiume.

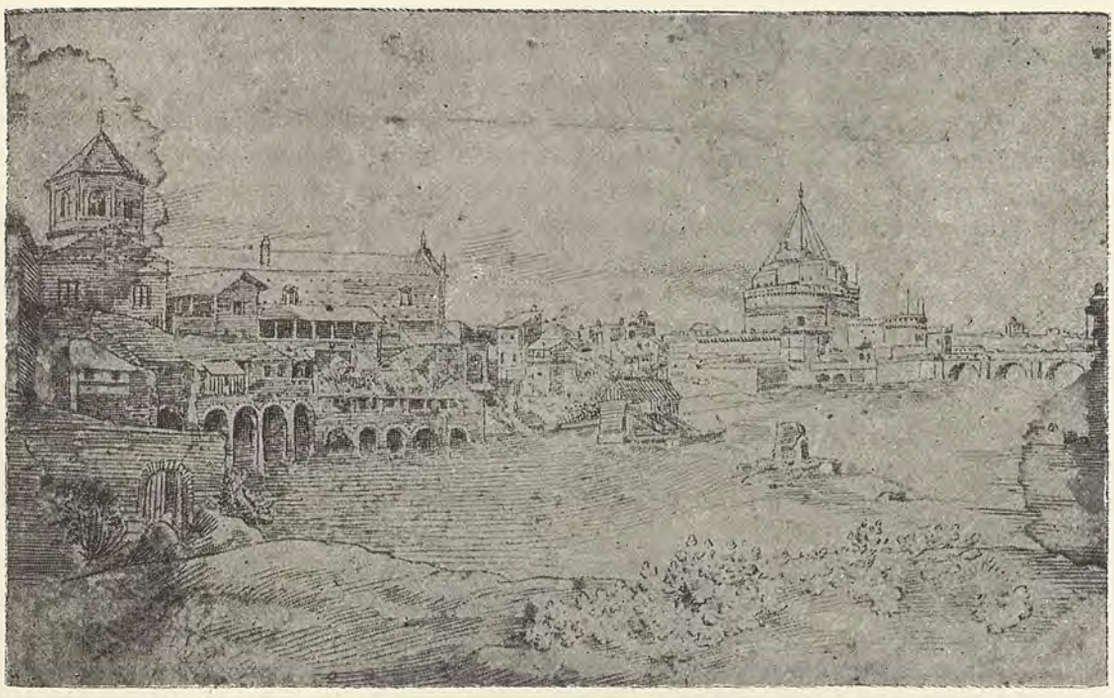
fol. 88, n. 230, a. 20.7, l. 28.5. Disegno a penna eseguito come il n. 220 e portante nell'angolo destro di sopra nella scrittura delle leggende degli altri fogli l'indicazione: « Sant Just te Lions ». È una veduta del sobborgo di S. Giusto a Lione, sulla riva destra della Saone, presa dall'alto. Sul verso del foglio c'è la veduta di un borgo circondato da muro, eseguita nella medesima maniera del disegno sul recto; pare esservi raffigurato lo stesso sobborgo di Lione, preso però dal lato opposto.

fol. 88, n. 231, a. 19.5, l. 27.5. Schizzo a penna disegnato con tocco più robusto dei precedenti numeri, e raffigurante una parte delle rovine del Colosseo, vedute dal lato meridionale, forse dai ruderi del cosiddetto tempio di Claudio nel giardino di S. Giovanni e Paolo sul Monte Celio. Il muro di esteriore recinto del monumento è rappresentato in spaccato, sicchè non si vedono gli ordini dei pilastri del suo lato esteriore. Nell'angolo inferiore a destra si vede raffigurata una chiesetta a una sola nave con sproni sporgenti dal suo muro laterale e con frontispizio basso. Sarebbe la chiesa di San Giacomo del Colosseo, situata all'angolo della via Labicana e via de' Quattro Coronati, e demolita nel 1815 (v. Armellini, *Le Chiese di Roma*, 2ª ediz., p. 140).

fol. 89, n. 232, a. 20, l. 28.5. Disegno a penna, nella maniera dei n. 220 e 230. Nell'angolo destro superiore si legge: « Sant vaelee (?) Dolfinne ». Pare, dunque, che si tratti di una regione del Delfinato (Dauphiné), per la quale l'autore del nostro taccuino sarebbe passato nel suo viaggio a Roma. È un paesaggio montagnoso solcato da un fiume sulla cui riva si vede un piccolo borgo cinto da muri, al quale dal piano davanti conduce una strada (cfr. quanto dei n. 220, 230 e 232 si è detto più addietro nella introduzione al presente catalogo).

fol. 89, n. 233, a. 19.4, l. 27.5. Disegno a penna eseguito affatto nella maniera del n. 215 (v. quanto abbiamo notato su questo più sopra). Il mezzo del nostro foglio è occupato dal gruppo delle due chiese San Celso e S. Maria presso San Celso a Milano, rilevate da un punto nelle vicinanze di porta San Celso. A sinistra e a destra vi si aggiungono gruppi

di case dalle quali, a sinistra di Santa Maria presso San Celso, sorge nel lontano il campanile di Santa Eufemia; a destra, addirittura dietro l'abside di San Celso, si vede il tamburo e la lanterna della cappella Trivulzio, annessa alla chiesa di San Nazaro, e più verso destra, un'altra torre merlata (forse porta Romana o piuttosto porta della Vittoria). Nel piano di dietro la catena delle Alpi chiude l'orizzonte. Nel gruppo di mezzo spicca la facciata tripartita dell'antica basilica di San Celso coll'alto campanile a destra; della chiesa di Santa Maria presso San Celso, che si nasconde in gran parte dietro la prima, si vede distintamente il tiburio poligono, cominciato nel 1498 da G. Dolcebuono, ed anche l'atrio,



Tav. 2ª - VEDUTA DI CASTEL SANT'ANGELO E DELLO SPEDALE DI SANTO SPIRITO IN ROMA.

opera di Crist. Solaro il Gobbo o di Zenale (1503-16). La facciata è tutta coperta da un palco, ossia ponte. Questo particolare ci permette di fissar per lo meno approssimativamente il termine in cui ebbe origine il nostro disegno (v. più avanti le spiegazioni al n. 248).

fol. 90, n. 234, a. 19.2, l. 28. Disegno a penna nel carattere del precedente, però più avanzato nel tocco, nella prospettiva, ecc. Veduta delle rovine della basilica di Costantino colle sue adiacenze, presa dall'angolo settentrionale del colle Palatino. Sull'estremità sinistra del foglio si scorge la chiesa dei Santi Cosma e Damiano: il tetto del suo atrio rotondo (già tempio di Romolo) e la bella porta fiancheggiata di colonne sono chiaramente indicati; similmente anche sull'angolo della via che sale verso San Pietro in Vincoli le due colonne già appartenenti all'avancorpo del tempio di Romolo, sepolte a mezzo sotto terra, con i loro capitelli e trabeazione. Sul muro della facciata che chiude la nave principale della basilica si vedono cinque finestre ad arco tondo e sull'angolo destro di esso una parte della cornice antica che loro serviva da imposta. Le tre finestre mediane esistono ancora oggidì, le due esteriori furono murate al tempo del restauro di Urbano VIII, ossia più tardi, quando ai due fianchi della facciata furono attaccate altre fabbriche. Il vecchio campanile che allora si ergeva a sinistra della facciata ora non esiste più; fu disegnato dal nostro artista separatamente nell'angolo superiore sinistro del foglio, poichè col disegno della facciata era arrivato al margine di questo e non c'era più spazio per aggiungere anche il campanile.

A destra de' Santi Cosmo e Damiano seguono le rovine della basilica di Costantino coi loro tre archi a botte cassettati, che occupano tutto lo spazio fin alla metà del foglio. Fra il primo e il secondo arco si scorge ancora, attaccata al loro pilone, la grande colonna corinzia, la quale poi da Paolo V fu traslocata davanti a S. Maria Maggiore. Tutto il lato destro del nostro foglio è nel primo piano occupato da due muri di recinto, uno sopra l'altro, appartenenti senza dubbio agli Orti Farnesiani. Sopra essi si vede emergere il campanile di S. Francesca Romana e il frontispizio della sua antica facciata distrutta nel 1615 da Paolo V, e a destra il Colosseo. Fra la basilica di Costantino e il campanile di Santa Francesca si scorge, nel piano di dietro, un'alta torre medioevale, la quale non siamo riusciti a identificare.

fol. 90, n. 235, a. 19.5, l. 28. Disegno a penna, a tocco più forte, eseguito con gran bravura. Rappresenta un motivo pittoresco preso da rovine antiche (terme?), che però in mancanza di ogni segno distintivo non possono essere riconosciute.

fol. 91, n. 237, a. 17, l. 27.8. Disegno a penna fatto nella maniera dei n. 233 e 234, e poi nel piano davanti, lavato a bistro. In quest'ultimo è rappresentata una collina con diversi edifizi sopra; nel piano di mezzo si vede, pure su un colle, una chiesa spaziosa con tiburio quadrato a due piani sormontato da tetto a padiglione e lanterna. Soggetto sconosciuto.

fol. 91, n. 238, a. 15, l. 26.4. Disegno a penna, trattato nella maniera dei n. 225-227 e raffigurante pure la veduta di una città italiana, situata molto pittorescamente sulle rive d'un fiume.

fol. 92, n. 239, a. 17, l. 27.5. Disegno eseguito come il precedente, con grande sicurezza nel tocco, ma un po' più a guisa di schizzo. Lato sinistro: gruppo di fabbriche che si stendono sulla pendice d'un colle sassoso, fra esse una chiesa con bel campanile. Lato destro: gola profonda, al di là di essa si erge un balzo di sassi, bagnato al suo piede da un ruscello.

fol. 92, n. 240, a. 17.2, l. 27.8. Disegno a penna nella maniera del n. 239. Veduta di parte del Foro e del colle Capitolino, presa dall'angolo settentrionale degli Orti Farnesiani, sopra la chiesa di Santa Maria Liberatrice. Nel primo piano a sinistra l'artista ha tracciato alcuni avanzi delle volte del cosiddetto palazzo Tiberiano, per fissar così il suo punto di vista. Nel mezzo del foglio vediamo, nel piano di mezzo, le tre colonne del tempio di Castore e Polluce, più indietro a sinistra la colonnata del tempio di Saturno, a destra le tre colonne di quello di Vespasiano, la colonna di Foca e l'arco di Settimio Severo di nuovo mezzo sepolto in terra, benchè all'occasione dell'entrata di Carlo V nel 1536 fosse stato intieramente scavato. Il suo attico è sgombrato dalle costruzioni erettevi sopra nel Medio Evo (avanzi di esse si vedono, però, ancora sulla tavola rispettiva della ben nota raccolta del Du Pérac, compilata già verso la metà del Cinquecento, quantunque non fosse pubblicata che nel 1575). La metà sinistra dell'arco Settimiano si nasconde dietro un alto edifizio collocato dinanzi ad esso verso la colonna di Foca. Si potrebbe credere che il nostro disegnatore in questo abbia voluto raffigurare l'antica basilica dei Santi Sergio e Bacco; situata appunto in questo luogo, essa era addossata all'arco di Severo e rivolta colla facciata verso il Foro. (Lo stesso edifizio si vede anche in alcuni dei disegni dell'Heemskerck. Cfr. Huelsen, *Veduet del Foro Romano,* nel *Bullett. arch. com.,* 1888, p. 155, e Michaelis, nell'*Annuario dell'Istit. archeol.,* 1891, pag. 135 (I, 6r. II, 12, 50 v. 56, 79). La quale chiesa il nostro artista, benchè fosse distrutta sotto Pio IV (1559-1565), ben aveva ancora potuto vedere in piedi, poichè, come vedremo subito, non è escluso che questo suo disegno fosse eseguito già nel 1565. Attigua alla destra dell'arco di Severo si presenta la facciata di S. Giuseppe de' Falegnami colla scala a due ale conducente alla sua porta e nel cui muro anteriore è l'entrata dalla cappella di S. Pietro in Carcere sottoposta alla chiesa. La facciata è quella antica, a muro con frontispizio poco erto, della chiesa di S. Giuseppe presso Marforio, nella quale dal 1540 in poi la confraternita de' falegnami ebbe la sua residenza e che nel 1590 fece anche erigere la chiesa attuale dall'architetto milanese G. B. Montano (v. Ber-

tolotti, *Artisti lombardi in Roma,* t. I, p. 343). Segue più a destra, dopo un gruppo di case che non destano la nostra curiosità, la chiesa di S. Adriano, veduta mezza davanti e mezza di fianco, coll'alto campanile (distrutto fra il 1536 e 1565, poichè si scorge ancora su alcuni dei disegni dell'Heemskerck, II, 12 e 79) a destra della facciata, e con quest'ultima raffigurata in modo alquanto diverso da quello come esiste oggidì. Della vecchia chiesa di S. Martino e del suo portico (cfr. Heemskerck, II, 12 r. e 79) non si scorge nulla. Sull'estremo margine destro del nostro disegno vediamo indicata nel piano di dietro, la colonna Traiana e sorgente sopra il tetto di S. Adriano una parte della cupola di S. Maria di Loreto. Il piano di dietro del mezzo del nostro disegno è occupato dal colle Capitolino; a sinistra la mole del palazzo Senatorio colle sue tre torri, quella alta di mezzo raffigurata nello stato primitivo, innanzi la sua ricostruzione sotto Gregorio XIII nel 1579, e le due più basse sugli angoli destro e sinistro del palazzo, coronate di merli. A destra del palazzo si vede una parte della nave principale, la nave trasversale ed il coro di S. Maria in Aracoeli, colla scalinata che conduce alla porta della nave laterale destra che vi fu praticata nel 1564, vicino proprio al braccio meridionale della crociera della chiesa, e con campanile non tanto alto, situato all'angolo della croce e nave laterale settentrionali. Infine dietro e sopra l'arco di Settimio Severo e S. Giuseppe de' Falegnami si scorgono le alte mura dei fabbricati accompagnanti la salita del Campidoglio e la via di Marforio. Dalle date sopra riportate segue che il nostro schizzo fu rilevato fra gli anni 1564 e 1579.

fol. 93, n. 242, a. 193, l. 28. Disegno a penna eseguito nella maniera del precedente, e recante una veduta di S. Maria in Aracoeli e del Campidoglio, presa dal piè della scala che conduce alla facciata della chiesa. La metà sinistra del foglio è occupata da quest'ultima, veduta proprio di faccia, e dalle mura di fondamento del colle di Aracoeli. Sull'alto muro della nave mediana si vedono raffigurati sopra le tre porte i tre rosoni: i due laterali come esistono oggidì, il terzo, ora murato, più grande e di forma più ricca, appartenente a epoca posteriore (cfr. Platner, *Descrizione della città di Roma,* III, 1, p. 350). Fra questo e il rosone che corrisponde alla nave laterale sinistra, si vede appiccato al muro un curioso orologio enorme. La metà destra del foglio presenta la prospettiva del Campidoglio. Alla cordonata ed alla balaustrata che chiude sull'alto la piazza manca ancora l'ornamento delle statue collocatevi solo dopo il 1583, anzi parte nel 1650. Della celebre palma e dell'obelisco d'Aracoeli non si scorge nulla (l'ultimo era già caduto in terra quando il Boissard soggiornò a Roma (1558-1561): « super coemeterio jacet obeliscus » scrive egli nella sua *Topografia* (I, 46). Sopra l'orlo superiore della cordonata vediamo emergere la metà superiore della statua di Marco Aurelio, dietro essa il palazzo Senatorio colla vecchia torre nel mezzo e la parte merlata a guisa di bastione sull'angolo a sinistra (la parte corrispondente all'angolo destro del palazzo è nascosta dietro qualcosa che si potrebbe ritenere per un tavolato, dietro il quale si sta fabbricando e restaurando l'edificio). Sul corpo di mezzo del palazzo, fra le due torri o bastioni laterali, si scorge ancora il balcone, ossia ballatoio ricorrente tra i due piani principali (raffigurato molto più distintamente che sullo schizzo dell'Heemskerck, II, 72 r., riprodotto dal Michaelis nel *Bullet. archeol. germ.,* 1891, p. 11, fig. 2), come anche il vecchio basso mezzanino sopra il secondo piano. Sul margine destro del foglio vediamo l'angolo anteriore del nuovo palazzo dei Conservatori, sull'attico del quale si trova già collocata una statua. Per fissare l'epoca dell'origine del nostro disegno non occorre se non rammentarsi che la « gran cordonata » insieme colla balaustrata superiore furono eseguite sotto Pio IV (1559-1566), che la facciata del nuovo palazzo de' Conservatori fu finita nel 1568, e che alla vecchia torre del palazzo dei Senatori venne da Gregorio XIII nel 1579 sostituito il campanile attuale per opera di Mart. Lunghi (cfr. Michaelis, l. cit.). Il nostro schizzo, per conseguenza, fu disegnato fra il 1568 e 1579.

fol. 94, n. 245, a. 19.5, l. 28. Disegno nella maniera del n. 235. Veduta del Colosseo (in misura piuttosto piccola) presa dall'altezza del convento di S. Bonaventura alla Polveriera, la quale non offre nulla di rilevante.

fol. 95, n. 246, a. 19.5, l. 28. Disegno come il precedente. Prospettiva di una città italiana situata sulle rive d'un fiume, congiunte da un ponte a cinque archi.

fol. 95, n. 247, a. 18.6, l. 27.5. Disegno come il precedente. Veduta della chiesa di Santo Spirito in Borgo e dell'attigua porta S. Spirito, quest'ultima in istato di costruzione. Fu cominciata nel 1545 da Ant. da Sangallo, il giovane, ma non mai terminata fin ad oggi. (cfr. Vasari, VII, 217, e Müntz, *Les antiquités de Rome,* 1886, p. 144, alla data del 26 settembre 1545). La parte sinistra del foglio è occupata dalla chiesa ricostruita nel 1538-44, per opera di Ant. da Sangallo (cfr. Vasari, IV, 604, n. 3).[1] Di essa si vede la metà della facciata ed, in iscorcio, il lato destro della nave longitudinale col campanile in fondo della nave laterale destra, unico avanzo questo che risale ancora ai tempi di Paolo II (1471), prima che tutto l'ospedale fosse da Sisto IV riedificato. Segue, attaccato alla nave laterale, il palazzo a tre piani che contiene l'ospizio dei trovatelli, e dopo questo, chiudendo la strada, il lato anteriore della porta S. Spirito, che occupa proprio il mezzo del nostro foglio. La metà destra di esso è riempita da parecchi edifizi di villa senza importanza architettonica, distribuiti sul pendìo di una collina che sorge a destra della strada. È una parte del terreno occupato oggi dalla villa Barberini al piè del Gianicolo.

fol. 96, n. 248, a. 19.8, l. 28. Disegno a penna trattato nello stile dei n. 229 e 247, segnato sul margine destro in alto: « sanct selcoo te milaenen » (S. Celso a Milano). Il foglio intiero è occupato dalla veduta, eseguita a grande scala, della chiesa di S. Maria presso S. Celso a Milano, cominciata nel 1493 dal Dolcebuono, Solari ed altri, terminata nel 1533 da Cristoforo de' Lombardi e nell'interno ornata da Galeazzo Alessi (cominciando dal 1564). La veduta è presa dal lato nord dell'edifizio, dall'odierna strada di Quadronno (cfr. il n. 233 colla prospettiva della stessa fabbrica dal lato sud). Essa va segnalata per la grande esattezza nella riproduzione sì delle proporzioni dell'insieme, come delle particolarità architettoniche. Dinanzi alla facciata si vede eretto un ponte o palco per costruzione di essa; si scorge che quest'ultima non è ancora cominciata sulla faccia della nave laterale sinistra, e per conseguenza si deve inferire che il nostro disegno ebbe origine poco dopo che fu iniziato il lavoro in questione, e cioè circa al 1570, poichè il Vasari (VII, 555) ci racconta che esso nel 1568, quando stampò la seconda edizione delle sue *Vite,* era già in corso d'esecuzione e poichè sappiamo essere la facciata stata compiuta nel 1572 da Mart. Lunghi, secondo il modello di Gal. Alessi (cfr. Mongeri, *L'arte in Milano,* p. 226 seg.). Il nostro disegno ci fa vedere tutto il lato settentrionale della chiesa, l'abside del coro e la cupola eretta sulla croce. Tutti i particolari esterni di queste parti della fabbrica sono fedelmente e minutamente riprodotti, come abbiamo potuto verificare sul luogo stesso. L'artista scelse il posto donde rilevò il suo disegno di maniera, che l'alto campanile di S. Celso restasse nascosto dietro il tiburio della chiesa da lui raffigurata.

Sul tergo di questo foglio si vede, eseguito da altra mano posteriore, in disegno a penna lavato a bistro, un paesaggio nordico con una specie di castello medievale nel piano davanti.

fol. 139, n. 383, a. 27, l. 42 cm. Disegno nella maniera del n. 245; il piano davanti in stile largo, libero, quello di mezzo e di dietro in esecuzione più fina e curata. Prospetto dell'isola di S. Bartolomeo e delle parti vicine della città su ambedue le sponde del Tevere, preso dalla ripa di quest'ultimo presso S. Bartolomeo al Ghetto, veduto perciò nel senso del corso del fiume. A sinistra sorgono sopra le casuccie basse i muri del palazzo Savelli, costruito sulle rovine del teatro di Marcello; al di là del ponte Quattro Capi si vedono nell'ultimo piano sul Colle Palatino alcuni degli avanzi del palazzo de' Cesari. Sull'isola stessa si alzano dal mucchio delle case i due campanili di S. Giovanni Calabita, a sinistra, e di S. Bartolomeo all'Isola, a destra, quest'ultimo l'unico avanzo dell'edifizio originario eretto nel 1001 da Ottone III. Si chiude la veduta a destra col ponte S. Bartolomeo ed un

[1] Nella nota del Milanesi è attribuita a Baldassare († 1536). Credo ad ogni modo che sia opera del Sangallo.

gruppi di fabbricati nel Trastevere. Dinanzi a essi si vedono nel mezzo del fiume ruderi di un muramento di cui non possiamo dire a che fabbricato abbia appartenuto.

Sul verso del foglio c'è il prospetto di una citttà situata al piè d'un monte coronato da rovine, ed alla riva di un fiume. Il disegno è indubitatamente posteriore di quello sul recto; forse, anzi senza forse, è eseguito da altra mano.

fol. 145, n. 392, a. 26.6, l. 42.6. Disegno a penna nella maniera del precedente. La metà sinistra del foglio è occupata dalla veduta di San Pietro in corso d'esecuzione, quella di destra da una parte della città Leonina e, nel piano posteriore, dalla vetta del Gianicolo, con diverse fabbriche ed un muro in rovina. Il tamburo della cupola di S. Pietro colla sua corona di colonne binate è già compiuto, manca soltanto in parte il cornicione sopra quest'ultime. Da questi particolari il termine dell'origine del nostro disegno viene fissato fra gli anni 1564 e 1588. Nel primo — anno della morte di Michelangelo — il tamburo era quasi terminato (Vasari, VII, 253), appunto come ci si presenta nel nostro schizzo; nel 1588 poi Giac. della Porta cominciò a murare la cupola stessa. Anzi l'ultima data si può ribassare di qualche anno, poichè il coro provvisorio di Bramante raffigurato — come vedremo subito — nel nostro disegno, fu demolito fin dal 1585 e, per conseguenza, il nostro artista doveva averlo rilevato prima di quest'anno (cfr. Geymüller, *I progetti primitivi per San Pietro,* p. 130, e *Notizie sopra i progetti per la fabbrica di San Pietro in Roma,* nel Buonarroti, vol. III (1686), p. 219, nota 1).

Il nostro prospetto è preso dal lato nord-ovest dall'alto della via di Scaccia sopra la Zecca.[1] Vediamo sul margine sinistro del foglio l'abside della crociera settentrionale compiuta quasi fino all'altezza del cornicione, compresovi pure l'attico. È dunque Michelangelo stesso, e non — come vorrebbe il Milizia — Carlo Maderna, al quale incombe la responsabilità di questa creazione ibrida dalle forme gonfie e sconce. Congiungesi alla crociera verso destra il muro di recinto eseguito solamente a poca altezza, per la piccola cupola laterale situata fra le absidi principali, quelle cioè verso settentrione e ponente. La grande arcata sopra il muro di recinto dà appunto accesso dalla croce settentrionale alla piccola cupola laterale nell'angolo nord-ovest. Sopra di essa si scorgono le tre finestre (chiuse) nel tamburo di quest'ultima. La parte a destra dell'arcata testè accennata rappresenta il coro provvisorio alzato da Bramante fino dal 1507 sui fondamenti del coro che si doveva erigere secondo il progetto di Bern. Rossellino; esso non fu demolito se non nel 1585 per dar posto all'abside attuale. Questo coro del Bramante, lo vediamo pure, colle stesse sue forme di pilastri di ordine dorico con fregio di triglifi, fra i quali le pareti sono compartite da enormi arcate chiuse, in uno degli schizzi dell'Heemskerck (I, fol. 15; pubblicato dal Geymüller, *I progetti primitivi per San Pietro,* tav. 52, fig. 3) e in una stampa di H. Cock (riprodotta a l. c. tav., 49, fig. 2), che però ambedue, sono rilevate dal lato di nord, quasi nella direzione dell'asse della croce. Manca in ambedue la copertura del coro provvisorio che si vede nel nostro disegno, murata a guisa di tetto inclinato. (Il medesimo coro si scorge anche nell'affresco dipinto dal Vasari nella « Sala dei cento giorni » al palazzo della Cancelleria, che rappresenta San Pietro in costruzione nell'anno 1546. Si vede condotto fin sopra i triglifi dell'opera dorica che ha la medesima altezza dell'ordine corinzio interno, ed è costruito sopra i fondamenti del Rossellino). L'arcata aperta nel campo ultimo del coro verso sinistra era destinata a servire alla comunicazione fra questo e la piccola cupola nell'angolo nord-ovest (cfr. nella opera del Geymüller le tav. 9 e 10 e l'alzato del coro sulla tav. 23, fig. 2). All'estrema destra si scorge anche uno dei piloni per la crociera meridionale, eretto pure da Bramante ed Ant. da Sangallo, e demolito più tardi, quando questa crociera fu incominciata ad erigersi secondo il progetto di Michelangelo, dif-

[1] Per la spiegazione del presente disegno andiamo debitori alla cortesia del signor barone di Geymüller, giudice autorevolissimo circa quanto si riferisce alla storia della fabbrica di S. Pietro. Gliene reiteriamo in questo luogo le più distinte grazie.

ferente da quello originario di Bramante. Dinanzi a questo pilone poi si vede, murata quasi a metà della sua altezza, una parte del muro di recinto per la piccola cupola laterale sud-ovest, la quale, secondo la pianta di Michelangelo, doveva — come lo fa difatti — riempire l'angolo fra le absidi ovest e sud. S'intende da sè che, visto il punto da cui il nostro artista rilevò il suo disegno, nulla si può scorgere in quest'ultimo dell'antica basilica di San Pietro, benchè la sua parte anteriore non venisse demolita prima del 1606 (tav. 1ª).

Sul tergo del nostro foglio c'è un disegno di paesaggio fatto posteriormente e da altra mano, che non offre nessun interesse.

fol. 146, n. 393, a. 25.5, l. 42. Disegno a penna, come i n. 383 e 392. La qualità della carta, il colore dell'inchiostro, il modo del disegnare e la maniera del trattamento dei diversi piani non lasciano nessun dubbio che questi tre fogli, del resto anche eguali nelle loro misure, non siano stati rilevati dalla stessa mano ed allo stesso tempo. Il nostro disegno ci fa vedere nel primo piano della sua metà sinistra tutto il complesso degli edifizi appartenenti all'ospedale di Santo Spirito in Trastevere, fino alla cupola poligonale che si alza sopra il centro della grande sala principale e che, come gli altri edifizi principali del detto complesso, fu costruita anch'essa al tempo di Sisto V (1472-1483). Della chiesa di Santo Spirito e del suo campanile non si vede nulla, essendo il nostro artista arrivato già col disegno della cupola al margine del foglio. La veduta è presa dalla sponda destra del Tevere, presso a poco dalla cappella dell'ospedale dei pazzi. È un testimonio per l'esattezza del disegnatore, ch'egli distingue chiaramente sulla cupola sopra rammentata le finestre arcate a due colonnette nei suoi lati più larghi da quelle spartite da una sola colonnina nei lati minori. Anche le due rosette nell'arco delle finestre tripartite sono distintamente riprodotte. Nel primo piano della metà destra del nostro disegno vediamo il Tevere, ed in esso gli avanzi dei tre piloni del ponte Vaticano o Neroniano, distrutto già al tempo della costruzione del muro di recinto Aureliano. Sul pilone vicino alla riva destra del fiume si scorge un mulino a nave. Nel piano di mezzo è raffigurata una fila di case che lungo la riva del Tevere si stende verso Castel Sant'Angelo; il loro posto è in oggi parte occupato dalla cosidetta sala Benedettina, eretta da Benedetto XIV (1740-1758). A destra, più nel piano di dietro, vediamo Castello o ponte Sant'Angelo, ed al di là del ponte, sopra la riva del Tevere alquanto erta, parecchie fabbriche, forse appartenenti alla villa Altoviti (tav. 2ª).

L'immagine di Castel Sant'Angelo, raffigurata nel nostro disegno, non differisce nella essenza da quella che abbiamo sotto gli occhi oggidì. In particolare ci si presenta spiccatamente il terzo recinto bastionato esteriore, costrutto da Pio IV nel 1561, come lo vediamo pure nella stampa del Gamurri (*Libri quattro dell'antichità de la città di Roma,* Venezia, 1565) sincrona, o quasi, al nostro disegno (cfr. Borgati, *Castel Sant'Angelo,* Roma, 1889, p. 135, fig. 33). La forma delle costruzioni situate sul sommo della terrazza è pure quasi quella d'oggidì. Se non che vi è indicata, sorgente dalla cima della torre di mezzo, l'alta pertica fissata e tenuta da funi tese tutto all'intorno nella periferia della torre, e sulla cui punta si scorge la figura di legno dell'angelo San Michele, mentre in giù sullo stesso posto occupato ora dalla statua di bronzo di San Michele vediamo anche raffigurata quella anteriore di pietra, scolpita — secondo quanto ce ne informa il Vasari (V. 628) — da Raffaello da Montelupo. Ambedue, del resto, sullo stesso posto furono già ravvisate nel 1536 dal giureconsulto di Francoforte Giov. Fichard, che nella sua *Italia* le descrive con queste parole: « In suprema parte Burgi Angeli stant duo, strictis gladiis, alter humi, alter deauratus in altissima pertica collocatus ». (Sui loro predecessori cfr. Müntz, *Les antiquités de Rome,* Paris, 1886, pag. 60, nota 1; Cerasoli, *Documenti nuovi su Castel Sant'Angelo,* Roma, 1892, p. 3 seg., e A. Geffroy, *Une vue inédite de Rome en 1459,* nei *Mélanges* de G. B. de Bossi, Rome, 1892, p. 361 seg.).

Con questo foglio hanno fine i disegni smarritisi dal taccuino del nostro artista nel grande volume miscellaneo del Museo di Stuttgart.

Roma, 15 gennaio 1893.

C. DE FABRICZY.

NUOVI DOCUMENTI

Contratti per opere di scultura

di Luigi Capponi, milanese.

Arch. di Stato R.no Atti del not. Larino de Massiis an. 1485 ad 1503 f. 17.

Die VIIII Julii 1485.

In presentia mei notarii etc. Magister Jacobus Dominici della Pietra de Carraria marmorarius, Aloisius Petri Capponis de Mediolano marmorarius habitatores in regione Pinee et quisque eorum in solidum sponte etc. promiserunt et convenerunt provido viro domino Jeronimo de Viateliis de Perusio presenti et recipienti vice et nomine magnifici domini Florii de Roarella et pro eo ut est procurator et mihi notario etc. facere unam sepulturam marmoream pulcram et pulcri marmoris et laboratam et designiatam prout in modum folie (*sic*) inter partes ipsas existentis cuius folii medietas ipsius forme existit penes dictum dominum Jeronimum et alia medietas penes dictos magistros Jacobum et Aloisium, omnibus eorum marmoreis et expensis, et ipsam perficere et perfectam dare et conducere ac in operam ponere in ecclesia sancti Clementis pro sepulcro quondam felicis memorie domini Archiepiscopi Nicosie sepulti in dicta ecclesia, infra quator menses proxime futuros pro pretio et nomine pretii in totum sexaginta ducatorum auri de camera ad rationem LXXV sol. pro quolibet ducato; quos quidem LX.n ducatos dicti magistri Jacobus et Aloisius et quilibet eorum in solidum confessi fuerunt habuisse et recepisse in contanti a dicto Jeronimo procuratore dicti domini Florii et pro eo; postquod confessi vocaverunt se esse bene contentos etc. Et re etc. alias voluerunt teneri ad omnia et singula dampna etc. Et ad preces ipsorum et pro eis Antonius Jacoctoli de Rugeriis de regione Pinee sponte pro eis fideiussit in forma etc. et in causam et eventum omnium et singulorum predictorum.

Pro quibus etc. obligaverunt etc. voluerunt etc. renuntiaverunt etc. et specialiter dictus fideiussor epistole divi Adriani.

Actum in regione sancti Eustachii in tinello domus habitationis mei notarii et presentibus hiis testibus, videlicet domino Jpolito Ciambella canonico sancte Marie in Vialata et Jacobo de Arminiis de regione Arenule testibus.

Arch. di Stato Romano.

Atti del not. Paolo de Setonicis to. an. 1492-96 fol. 454. Promissio facta de construendo hymagines in marmore in ecclesia sancte Marie de Consolatione.

In nomine Domini amen. — Anno Domini MCCCCLXXXXVI, pontificatus domini Alexandri pape Sexti indictione XIIIIa, mensis martii die VIIIa. In presentia mei notarii etc. magister Aloysius quondam Johannis Petri marmorarius de regione Columpne sponte etc. promisit Michaeli Boctarono de Martino de regione Ripe presenti etc. facere, construere, edificare et fabricare in uno lapide marmoreo gentili ipsius magistri Aloysii altitu(di)nis novem palmorun et latitudinis sex palmorum, videlicet unam hymaginem Crucifissi et duas alias hymagines, videlicet unam beate Virginis Marie et aliam sancti Johannis Evangeliste ordine suo consueto; que hymagines videlicet corpora sint et esse debeant altitudinis quatuor palmorum, et que hymagines sint et esse debeant sculpite bono iudicio et cum bona arte et ad *mezo*

relevo, et quod pedes hymaginis Crucifixi veniant ad directuram capitum prefatorum beate Virginis Marie et sancti Johannis predictorum, et etiam cum freso marmoreo ab uno latere et ab alio latitudinis unius palmi, et etiam cum frontespitio in capite esse iuxta designium factum per ipsum magistrum, et existente penes Guardianos hospitalis de Gratiis Consulationis de Urbe, et etiam cum pretella altaris que sit et esse debeat unius petii et esse cum una preta (*sic*) de altare de lapide Tiburtina fina, que esse debeat longitudinis sex palmorum, latitudinis quatuor palmorum: que omnia facere fieri, poni et micti debeant in ecclesia sancte Marie de Consulatione et in loco ipsius ecclesie ad elexionem prefati Michaelis omnibus expensis prefati magistri Aloysii; et predicta omnia facere et perficere et ponere et mictere promisit infra terminum et per totum mensem Decembris proxime futuri, alias voluit teneri ad omnia dampna etc. quibus etc. Et prefatus Michael promisit dicto magistro Aloysio pro omnibus et singulis predictis ducatos LXXXVII de carlenis, de quibus nunc manualiter habuit prefatus magister Aloysius duc. XXX.ta a prefato Michaele presenti, post quod vocavit se etc. generaliter. Reliquos vero promisit solvere prefato magistro Aloysio hoc modo, videlicet XXX.ta alios ducatos dum perfecerit duas partes totius prefati laborerii et residuum perfecto toto opere, quia sic actum etc. Et precibus et rogationibus prefati magistri Aloysii presens magister Jeronimus quondam Petri Albini de regione sancti Eustachii sponte fideiussit penes prefatum Michaelem presentem, et promisit etc. voluit etc. et renuntiavit epistole divi Adriani, et generaliter pro omnibus se obligaverunt etc. voluerunt etc. et renuntiaverunt etc. et rogaverunt et dederunt potestatem etc.

Actum Rome.

Contratto per gli affreschi

nelle pareti laterali della Cappella Sistina.

Col presente contratto, in data 27 ottobre 1481, i pittori Cosimo Roselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Pietro Perugino si obbligavano a dar compiute nella cappella Sistina dieci storie del vecchio e nuovo Testamento, entro il 15 marzo dell'anno successivo, a distanza cioè di meno che sei mesi. Il lavoro era già incominciato da essi e da' loro famigliari, ed era preceduta una *obbligazione* riguardo ai pagamenti fatti e da fare, alla quale si richiamano nel contratto. In esso si fa parola solo di dieci storie: se ne omettono cioè due, come pure si tace il nome di Luca Signorelli che doveva già averle dipinte.

L'Albertini, o quegli da cui egli attinse la notizia, dovette aver conoscenza del presente contratto, poichè nomina i quattro ed omette anche egli il nome del Signorelli. È vero ch'egli ve ne aggiunge un quinto, Filippo, cioè il Lippi; ma il testo del documento mi pare che possa spiegare l'errore. Invece di leggere *Cosmo Laurentii Philippi* (Filippo era realmente il nonno di Cosimo) si è letto *Cosmo Laurentii, Philippo*, e così è nato quel *Cosmae atque Philippi* dell'Albertini. Il Lippi è uscito dalla costola di Cosimo, come Eva da quella d'Adamo.

D. G.

Arch. Secr. Vatic.

Notae Camerales etc. sub Sixto IV et Innocent VIII ab an. 1480 ad 1496. Tom. 586.

Fol. 15 v° *Locatio picturae Capellae magnae novae Palatii Apostolici, sive deputatio ad ipsam depingendam.*

Die XXVII Octobris 1481. Rome in Camera apostolica, pontificatus Sanctissimi in christo patris et domini nostri domini Sixti pape IIII anno undecimo. Rome in palacio apostolico honorabilis vir dominus Johannes Petri de Dulcibus de Florencia habitator Rome superstans sive Commissarius fabrice palacii apostolici agens ut dixit de mandato et ex commissione Sanctissimi domini nostri pape sibi facto, presentibus me notario publico et testibus infrascriptis, Gratis etc. Conduxit sive locavit ac conducit sive locat providis viris Cosmo Laurentii Phylippi Rosselli, Alexandro Mariani, et Dominico Thomasii Corradi de Florencia, et Petro christofori Castri Plebis perusine diocesis depictoribus Rome commorantibus Picturam Capelle Magne nove dicti Palacii apostolici a Capite altaris inferius, videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortiniis inferius, ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est. Et convenerunt ac promiserunt ipsi depictores eidem domino Johanni Petri superstanti locatori nomine dicti Smi. domini nostri pape dictas decem historias cum earum cortiniis ut predicitur depingere et finere hinc

ad Quintamdecimam diem mensis marcii proxime futuri. Cum precio solutionis et extimationis ad quam seu quod extimabuntur istorie iam facte in dicta Capella per eosdem depictores, sub pena Quinquaginta ducatorum auri de camera pro quolibet eorundem contrafaciente, quam penam sponte sibi imposuerunt, et ad quam si contrafacient incidi voluerunt et volunt, que pena apostolice debeat fabrice dicte Capelle etc. Et pro predictis omnibus et singulis ipsi depictores obligarunt se et omnia eorum et cuiuslibet ipsorum bona presentia et futura, et quilibet eorum tenet. pro alio contrafaciente et predicta non observante sive observantibus etc. in meliori et strictiori forma Camere etc. Subiecerunt se etc. Renunciarunt etc. Constituerunt procuratores etc. Et iuraverunt etc. fiat in ampliori forma etc. Et eciam ex pacto fuerunt concordes quod quedam obligatio per dictos depictores alias facta dicto Johanni petri superstanti super pecuniis per eos receptis et recipiendis ratione dicte depicture maneat in suo valore et robore etc. presentibus venerabilibus viris dominis Marino de Monte alto et baptista de Spello Camere apostolice notar. pro testibus, et me Johanne Gerones eiusdem Camere notario rogato.

Testamento

del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano.

Gli istorici fabrianesi, fra i quali il Marcoaldi nella sua *Guida e Statistica della città e comune di Fabriano* (I, 15), affermano che nel 27 settembre 1373 Allegretto Nuzi dettò le sue tavole testamentarie a Diotisalvi Bonaventura, notaio fabrianese, nelle quali si fa amorevolissima ricordanza della sua moglie Catelina (forse Caterina) e fu legato di molti suoi beni alla chiesa di S. Nicolò di Fabriano. Morì l'anno 1385 (affermano il De-Vecchi ed il Lori) per fieri dolori ai fianchi nell'età di 79 anni, ed il suo cadavere fu sepolto nella chiesa di S. Lucia volgarmante detta di S. Domenico.

Gli altri istorici dell'arte riportano queste asserzioni, se non che col documento che qui si pubblica appare chiaramente che Allegretto eleggesse la sua sepoltura nella chiesa di S. Nicolò. Se non vi sono documenti posteriori, quali potrebbero esservi dal 1373, data del testamento, al 1385, data della morte del pittore, che dicano diversamente, noi dobbiamo ritenere che le ceneri di Allegretto riposino in S. Nicolò, e non in S. Lucia come è stato sino ad oggi affermato, perchè noi dobbiamo dar fede più a questo documento, che alle asserzioni degli storici quando le medesime non sono documentate.

Il Marcoaldi poi erra di un giorno la data del testamento, che fu fatto nel 26 invece del 27 settembre 1373.

Dopo le altre disposizioni non si deve lasciare di avvertire quella fatta a favore della Fraternità di S. Maria del Mercato, che a Fabriano ebbe molta importanza in un tempo in cui le Fraternità erano tenute in grandissimo conto e che rappresentavano, a seconda della loro ricchezza, la importanza maggiore o minore di un paese.

Nel margine del protocollo leggesi: *Particula testamenti Alegricti quondam Nuctij Pictoris.*

(26 settembre 1373).

« In nomine Dñi. Amen. Hec sunt particule cujusdam testamenti conditi per infrascriptum Alegrictum scripti manu mei infrascripti notarij cum principio, institutione heredum et publicatione dicti testamenti quarum tenor talis est. In nomine Dñi. Amen. Cum nihil sit morte certius nihilque incertius hora mortis. Idcirco Alegrictus quondam Nuctij pictor de terra fabriani de quarterio castri veteris per Xpi. gratiam mente, sensu et intellectu sanus licet corpore languens timens futurum mortis periculum ne post ejus obitum de suis bonis aliqua oriatur discordia ipsorum bonorum omnium per presens nuncupativum testamentum sine scriptis in hunc modum, dispositionem facere procuravit et fecit. In primis quidem reliquit Dño. Camerinensi Episcopo pro ejus canonica portione duos (solidos) denariorum currentis monete in terra fabriani. Item reliquit pro male ablatis incertis unum florenum auri. Item reliquit et expendi juxit apud ejus sepulturam quam sibi elegit APUD ECCLESIAM SANCTI NICCOLAJ de Fabriano pro cera clericis et alijs obsequijs ipsius, decem libri dicte monete et cetera et obmissis quampluribus legatis et relictis sequitur heredum seu heredis institutio hijs verbis. In omnibus vero alijs suis bonis mobilibus et immobilibus juribus actionibus sibi quoquo modo competentibus et competituris presentibus et futuris quemlibet filium masculum et quamlibet filiam feminam nassiturum et nassituram ex ipso testatore et Domjna Catalina ejus uxore si quis vel si qua nasceretur sibi heredem seu heredes universalem seu univer-

sales instituit. Et si dictus filius et filia ut supra nassituri essent plures et aliquis seu aliqua decesserit in etatem pupillarem, ipsi movienti supervenientes substituit pupillariter. Si vero ex ipso testatore et Domjna~ Catalina ejus uxore non nasceretur aliquis filius masculus vel aliqua filia femina tali casu dictus testator reliquit due mente quondam petrutij de fabriano et cetera; et obmissis quamplurimis et diversis relictis et legatis ac dispositionibus sequitur heredis institutio hijs verbis.

« In residuis vero omnibus suis bonis mobilibus et immobilibus juribus et actionibus sibi quoquo modo competentibus et competituris presentibus et futuris *Fraternitatem sancte marie de mercato* de fabriano sibi heredem universalem instituit. Et disposuit et voluit dictus testator si filij masculi et femine nassituri et nassiture ex eo et Domjna Catalina ejus uxore unus vel una seu plures omnes decesserint infra pupillarem etatem, quod omnia et singula relicta legata dispositiones et heredis institutio firma et firme permaneant prout superius est scriptum, et in casu quo nullus filius masculus vel femina nasceretur ex ipso testatore et dicta ejus uxore, mandans observari pacem olim factam inter comune Fabriani et civitate Camerini et singula que servari debent per formam statuti terre Fabriani. Et hanc asseruit et esse voluit suam ultimam voluntatem quam valere voluit jure testamenti, et si jure testamenti contingerit non valere saltem eam valere voluit jure codicillorum et cujuslibet alterius ultime voluntatis cassans omne aliud, etc. etc.

« Actum sub anno dñi. millio. trecentesimo septuagesimo tertio indictione undecima tempore scissimi patris et dñi. dñi. Gregorij divina providentia pape undecimi die lune vigesima sexta mensis septembris Fabriani in domo dñi. Alegricti testatoris habitatoris ipsius posita in terra fabriani in quarterio castri veteris juxta viam comunis Johannem michelis rem olim Johannis Cicchi et alia latera presentibus fratre Nutio Antonij de fabriano priore ecclesie sci. niccolaj de fabriano, dompno Niccolao gilij de fabriano, dompno Ludovico vannutij de perusio, Andreutio francisci berardi, Francischino francisci, Jacobo marchi, Glodio Bonaventure, Juliano luce Antonio Cicchi et Johanne Francisci de fabriano ac Agnolello petri de . . . . . districtus fabriani testibus ad hec vocatis et a dicto testatore rogatis habitis, etc., etc.

« Et ego Deutesalve bonaventure de fabriano imperiali auctoritate notarius predictis omnibus interfui et ea rogatus a dicto testatore scribere scripsi et publicavi ».

Anselmo Anselmi.

I due Dossi.

Documenti - Prima Serie.[1]

CCXXX. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 56. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de belreguardo a m. Baptista de dosso per opere 6. de luj e opere 6. del suo garzon datte a depinzere figure a belreguardo et s. 48 per la sua spesa del uiuere L. 10. 10. 0.

« a m. Camillo per opere 6. de luj e opere 6. del suo garzon datte a lauorare figure a belreguardo e s. 48 per la sua spesa del uiuere L. 10. 10. 0.

« a m. Iacomo da Faenza per opere 6. de luj e opere 6. del suo garzon datte a lauorare figure a belreguardo e s. 48 per lo sua spesa del uiuere L. 10. 10. 0.

« a m. Benuegnu da Garofallo per opere. 6. de luj e opere 6 del suo garzon date a lauorare figure a belreguardo, s. 48 per la sua spesa del uiuere L. 10. 10. 0.

« a m. Jeronimo da Carpi per opere 6 de luj e opere 6 del suo garzon datte a lauorare figure a belreguardo e s. 48 per la sua spesa del uiuere L. 10. 10. 0.

« a m. Biasio da bologna per opere 6 de luj e opere 6 del suo garzon datte a lauorare figure a belreguardo e s. 48 per la sua spesa del uiuere L. 10. 10. 0.

« a m. Tomaso da Carpi alle cornise per opere 6. de luj datte a lauorare a belreguardo e s. 24 per la sua spesa del uiuere L. 4. 16. 0 ».

1537, Maggio 19.

CCXXXI. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 60 *b*-61. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de doso, Camillo, Iacomo da Faenza, Benuegnu da Garofallo, Biaxio da bologna, Hieronimo da Carpi, per opere 4 e per opere 4 di garzone più s. 32 per la spesa del vivere per ciascuno L. 7. 0. 0. per dipingere a Belriguardo ».

1537, Maggio 26.

[1] Continuazione, vedi fascicolo precedente, p. 48.

CCXXXII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 64 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de Belreguardo a m. Baptista de doso per opere. 1. de luj et una del suo gargion e s. 8 per la sua spesa del uiuere L. 1. 15. 5 ».

1537, Giugno 2.

CCXXXIII. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 70. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa di Belriguardo a m. Baptista de Doso per opere 4. di luj e opere 4 del garzone e s. 32. per la spesa del vivere L. 6. 12. 0.

« a m. Camillo per opere 6. de lui e opere 6. del garzon e s. 48 per la spesa del vivere L. 9. 18. 0.

« a m. Iacomo da Faenza per opere 3 $^1/_2$ de lui e opere 3 $^1/_2$ del garzon e s. 28 per la spesa del vivere L. 5. 15. 6.

« a m. Benuegnu da Garofallo per opere 6. di lui, e opere 6. del garzon e s. 48 per la spesa del vivere L. 10. 10. 0.

« a m. Gerolamo da Carpi per opere 5 di lui, e opere 5 del garzon e s. 40 per la spesa del vivere L. 8. 15. 0 ».

1537.

CCXXXIV. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 74. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa di Belriguardo a m. Benuignu da Garofallo per opere 6. di lui, opere 6. del garzon e s. 48 per il vivere L. 10. 10. 0.

« a m. Girolamo da Carpi per opere 6 di lui, e opere 6 del garzon e s. 48 per la spesa del vivere L. 10. 0. 0.

« a m. Baptista de Dosso per opere 7 de lui, opere 6, del garzon e s. 48 per la spesa del vivere L. 10. 18. 0.

« a m. Camillo per opere 6. di lui, opere 6. del garzon, e s. 48 per il vivere L. 9. 18. 0.

« a m. Tomaso da Carpi m. da cornise per opere 3. di lui L. 2. 8. 0. compresa la spesa del vivere di s. 12.

« a m. Biasio da Bologna per opere 6. di lui, opere 6 del garzon e s. 48 per il vivere L. 10. 10. 0.

« a m. Jac.° da Faenza per opere 6. di lui, opere 6. del garzon, e s. 48 per la spesa del vivere L. 9. 18. 0 ».

1537, Giugno 16.

CCXXXV. Memoriale della Munizione, 1537, P. P. P., a c. 78. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa di Belriguardo a m. Baptista de Doso per opere 5 di lui, opere 5 del garzon e s. 40 per il vivere L. 8. 15. 0.

« a m. Camillo per opere 6. di lui, opere 6. del garzon, e s. 28 per il vivere L. 10. 10. 0.

« a m. Jac.° da Faenza per opere 6. de lui e s. 24 per il vivere L. 7. 4. 0.

« a m. Benvegnu da Garofallo per opere 6. di lui, opere 6. del garzon e s. 48 per la spesa del vivere L. 10. 10. 0.

« a m. Hieronimo da Carpi per opere 6 di lui, opere 6 del garzon e s. 48 per la spesa del vivere L. 10. 10. 0.

« a m. Tomaso da Carpi m. da cornise per opere 6. di lui e s. 24. per la spesa del vivere L. 4. 16. 0 ».

1537, Giugno 23.

CCXXXVI. Memoriale della Munizione, 1537, a c. 83. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa di Belriguardo a m. Baptista di Dosso per opere 4. di lui, opere 4. del garzon e s. 32 per il vivere L. 6. 12. 0.

« a m. Camillo per opere 5 di lui, opere 5 del garzon e s. 40 per il vivere L. 8. 0. 0.

« a m. Jac. da Faenza per opere 5 di lui e s. 20 per il vivere L. 6. 0. 0.

« a m. Benuegnu da Garofalo per opere 5 di lui, opere 5 del garzon e s. 40 per il vivere L. 8. 15. 0.

« a m. Girolamo da Carpi per opere 5 di lui, opere 5 del garzon e s. 40 per il vivere L. 8. 15. 0.

« a m. Tomaso da Carpi alle cornise per opere 5 di lui e s. 20 per il vivere L. 4. 0. 0 ».

1537, Giugno ult.

N.B. Sono nominati in questa partita del registro anche questi altri maestri: Zoane Antonio Zavata, Tomaso Trevise e Bena.

CCXXXVII. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. IIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa straordinaria de dare adi 16 zenaro L. tre marchesine per lei ala ducale Camara per tanti glia fatto pagare a m. Baptista de dosso per sua mercede de hauere fatto tri turbanti da portare in testa per il S. nostro Ill.^{mo} facti de stucho per fare maschare per il S. nostro L. IIJ ».

1540.

CCXXXVIII. Conto. Generale della Munizione, 1540, a c. XXIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa straordinaria de dare adi 28 febraro L. dodice soldi sedice denari 8 marchesini per lei ala ducale Camara per tantti glia fatto pagare a m. Dosso depintore per opere 5. de m. Baptista et opere 7. de suoy gargionj datti a depinzere due

Telle del S. nostro Ill.^mo L. quatro s. uno d. 8 marchesini de la sua spesa di coluri L. XIJ s. XVJ d. 8 ».

1540.

CCXXXIX. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. XXIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa straordinaria adi 6. Marzo L. dodice s. diese marchesini per lei alla ducale per tantiglia fatto pagare a m. Dosso depintore per opere 6. de lui et opere de m. Baptista et opere 1. de gargion datte a depinzere dui quadri grandi per il S. nostro Ill.^mo L. XII s. X ».

1540.

CCXL. Libro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 10. - Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso per hauere depinto uno Cochio de uerderame del S. nostro Ill.^mo L. 7 ».

1540, Marzo 13.

CCXLI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 10. - Camera Ducale, Munizioni.

« a m. doso depintore per oper 6 de luj et opere 6 de suo fratelo et opere 12 de soj gargionj datte a lauore quadrj grandj de S.^to michiele e de S.^to zorzo del S. n. Ill.^mo e s. 37. d. 6. per spese de Colurj L. 16. s. 17. d. 6 ».

1540, Marzo 13.

CCXLII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 14. - Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso per opere 4 de luj et opere 2 de m. doso datte a liurare e quadrj e fare in designj dantiporto e retrare il principe primogenitto ».

1540, Aprile 17.

CCXLIII. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. XXXJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa de Corte de dare adi ultimo Aprille L. due s. diese marchesini per lei ala ducale Camara per tanti gli a fatto pagare a m. Baptista de dosso per opere 2 $^1/_2$ de m. datte a liuerare de depinzere li quadri che ua sopra al san michelle et il san Zorzo in corte L. IJ s. X ».

1540.

CCXLIV. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. XXXIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« a m. Baptista Dosso per aver dipinti 5 cocchi per il Duca con verde rame ».

1540, Marzo o Luglio.

CCXLV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 19 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 4 de luj et opere 4. de gargion datte a lauorare uno antiporto per il S. nostro Ill.^mo e per spesa de Colorj s. 25. d. 2. L. 6. s. 5. d. 2 ».

1540, Maggio 22.

CCXLVI. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. XXXV. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa straordinaria de dare adi 29. maggio L. ondice s. dodice d. 6. m.^ni per lei ala ducale Camara per tanti glia fatto pagare m. Baptista de dosso per opere 5. de lui et opere 2. de m. Dosso et opere 3. de uno altro maistro et opere 5. de gargion datte a lauorare alo antiporto che fa fare il S. nostro Ill.^mo L. XJ. s. XIJ d. 6 ».

1540.

CCXLVII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 21. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 4 de luj et opere 4 de mastro dopo et opere 4 de gargion datte a lauorare alantiporto che fa fare in desegno il S. nostro Ill.^mo e s. 5.

« d. 8 per la spesa di Colori. L. 9. s. 5. d. 8 ».

1540, Giugno 5.

CCXLVIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 21. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 2 de luj datte a fare Cornisoni Cioe depinzerli per bisogno de bereguardo Et opere 2. de m. Et opere 4 de gargion a ditti Cornisonj E per spessa de Colurj s. 23. d. 4. L. 4. s. 19. d. 4 ».

1540, Giugno 5.

CCXLIX. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. LIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spesa straordinaria de dare adi V zugno L. nove s. cinque d. 8. m.^ni per lei ala ducale Camara per tanti glia fatto pagare a m. Baptista de dosso per opere 4 de lui et opere 4 de m. dosso et opere 4 de gargion datte a lauorare ali antiporti che fa fare in desegno al S. nostro Ill.^mo L. VIIIJ°. s. V. d. 8 ».

1540.

CCL. Cancelleria Ducale. Arti Belle. Pittori.

« Commissione della Duchessa Laura Eustochia di pagare a m. Baptista de Dosso lire 31 soldi 4 de marchesini ».

12 Giugno 1540.

CCLI. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. LXIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de Doso spesa de le tapezarie:

« 26 giugno, per opere, 2, luj a datte a conzare lo antiporto che a fato depinzere il S. nostro per fare fare in tapezaria per il S. nostro e per la spesa de suoi colurj s. quatordese L. IJ. s. XIIIJ.

« 3 luglio, per opere, 2, de luj datte a fare designi per le tapezarie del S. nostro L. IJ.

« 17 luglio, per opere, 6, de luj datte a fare designi per fare tapezarie del S. nostro Ill.mo L. VJ ».

1540.

CCLII. Conto Generale della Munizione, 1540, a c. c°v. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore:

« 11. Dicembre, L. 4. marchesine per conto di far quadri per il Duca.

« 18. Dicembre, L. 8. marchesine per depingere tre quadri sopra le finestre nelle camare di corte.

« 24. Dicembre, L. 4. marchesine per conto di fare due quadri in corte ».

1540.

CCLIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540, a c. III. - Camera Ducale, Munizioni.

« M. Baptista de doso de dare adj 24 desembre L. quatro marchesine per luj ala ducale Camara per tanti che lagia fatte pagare per conto de fare lj quadrj del S. nostro Ill.mo Come al m.le S. S. S. a c. 87 L. IIIJ° s. d. 0 ».

1540.

CCLIV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 22 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 4 de luj et opere 10 daltri mastri, et opere 12. de gargion datte a depinzere et adorare Cornisotj per le stancie del palazo de bereguardo e L. 8.s. 11. d. 8 marchesini per la spesa de Colurj, oro et argento L. 19. s. 11. d. 8 ».

1540, Giugno 12.

CCLV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 22 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 2 de luj datte a lauorare in lantiporto che ha fatto fare il S. nostro Ill.mo L. 2 ».

1540, Giugno 12.

CCLVI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 23 *b*-24. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere depinto una Cassa de uerde ramo ala dovisa del S. nostro per le principese in Corte L. 1. s. 5. d. 0.

« Al ditto per hauer depinto il Caro del Cochio de uerde ramo uernigato con la Casseta del ditto Cochio L. 3.

« Al ditto per opere 2 de mastri datti a liurare li Cornisotj che se fatti per bereguardo e per peze 100, doro monta L. 3. s. 10. L. 4. s. 6 ».

1540, Giugno 26.

« A m. Baptista de doso per opere 2 de luj datte a reconzare lantiporto che a fatto depinzere il S. nostro Ill.mo e per far fare in Tapezaria e per la spesa de Colurj s. 14. L. 2. s. 14 ».

(c. 23 *b*).

CCLVII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 36. - Camera Ducale, Munizioni.

« A Baptista de doso per sua merce de hauer depinto arme ottanta quatro del duca di Mantua defonto per le exequie de sua Ex.tia a s. 2. d. 6 luna L. tre marchesine per depinzere de negro il Catafalcho monta L. 13. s. 10. d. 0 ».

1540, Luglio 3.

CCLVIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 27 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 2 de luj a fare uno retratto per il S. nostro Ill.mo L. 2 ».

1540, Luglio 31.

CCLIX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 27 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere depinto mezo uno Cochio de uerde ramo sino de la setimana passatta e repezo in più luochi. L. 3. s. 10 ».

1540, Luglio 31.

CCLX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 39 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere. 4. de luj datte a fare designj de brochatti per il. S. Ill.mo et s. 25 per hauere depinto il telaro da la pantiera del prefato S. nostro L. 5. s. 5. d. 0 ».

1540, Novembre 6.

CCLXI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 41. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 4 de mastro conputa opere, 2, de le sue a desegnare inbrocatti del S. Ill.mo L. 2. s. 18 ».

1540, Novembre 13.

CCLXII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 43 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per giornatte tre de luj datte a fare designi per fare tri Quadri per le stancie noue de Corte fatte a uolio e opere una de luj a fare uno desegno de velludo morello altto e basso per sua Ecc.^{cia} E per la spesa di Coluri che uanzo in detti quadri s. 31. L. 5. s. 11. d. 0 ».

« A Zenesse che amassena ditti colurj opore 3 $^1/_2$ de luj per fare ditti quadrj L. 1. s. 8 ».

1540, Decembre 4.

CCLXIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 48 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de fare li quadrj del S. nostro L. 4.

« A m. dosso per conto de fare duj quadrj in Corte L. 4 ».

1540, Dicembre 26.

CCLXIV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 49. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de fare quadrj per il S. n. Ill.^{mo} in Corte L. 6.

« A m. doso per conto de fare quadri per il S. n. Ill.^{mo} L. 6 ».

1541, Gennaio 8.

CCLXV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 50 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. doso depintore per conto de fare quadrj del S. nostro nelle stancie noue de Corte L. 6.

« A baptista de doso per Conto de fare quadrj ditte stancie L. 6 ».

1541, Gennaio 15.

CCLXVI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 51 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de depinzere quadrj L. 4.

« A m. doso per conto de depinzere quadri L. 4 ».

1541, Gennaio 22.

CCLXVII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 53. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. doso depintore per Conto de depinzere dui quadri in Corte L. 4 ».

1541, Gennaio 29.

CCLXVIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 53 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de depinzere trj quadrj del S. nostro Ill.^{mo} in Corte L. 4 ».

1541, Febbraio 5.

CCLXIX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 54 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de lauorare trj quadrj del S. nostro Ill.^{mo} in Corte L. 6 ».

1541, Febbraio 12.

CCLXX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 55. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de li trj quadrj che luj fa al S. nostro Ill.^{mo} L. 6 ».

1541, Febbraio 19.

CCLXXI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 56. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere. j. $^1/_2$ de luj e opere j. de gargion datte a fare una tangheta et una bufa de stucho in cirata dentro et de fuora e per lapise de libbre de rassa s. 6 e libbra de carta da fare stucho d. 6. e in Creda per fare la forma s. j. che fano in tuto L. 2. s. 3. d. 6 ».

1541, Febbraio 26.

CCLXXII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 57. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere adoratto duj morsi da Caualo e due sfere a mordente per il ducha nostro Ill.^{mo} per la sua liurea s. 6 ».

1541, Marzo 5.

CCLXXIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 64. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de fare quadrj per il S. nostro Ill.^{mo} L. 21 ».

1541, Aprile 9.

CCLXXIV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 65. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere depinto uno cochio de uerde ramo del S. nostro Ill.^{mo} che si manda fuora L. 7 ».

1541, Aprile 16.

CCLXXV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 66 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere. j. de luj datte a desegnare uno Carton de uno pilastro de la galeria de Castelo ».

1541, Aprile 23.

CCLXXVI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 67 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A baptista de doso per hauere depinto duj cochj et uno loro per vnaltro Cochio del S. nostro Ill.^{mo} L. 16 ».

1541, Aprile ult.°

CCLXXVII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 74. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere depinto duj Carj da cochio fatti de verde ramo per il S. n. L. 2 ».

1541, Maggio 21.

CCLXXVIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 77 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere datto libbre 2 oncie 2 de azuro a s. 7. lonza e per onze 5 de lacha a s. 1. d. 4 lonza e s. 2. spisi in Cira e d. 8 in aza per far stanpe e penelj L. 9. s. 11. 4.

« A m. Baptista per opere 3 de luj datte a far designi a lauorare in Castel al perolo. L. 3 ».

1541, Giugno 4.

CCLXXIX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 79 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Baptista de doso per opere 3 de luj a lauorare in Castelo L. 3.

« A ditto per vna lira de azuro L. 3 s. 2 e per sfiorada onze 1 $^1/_2$ s. 3 in sponghe s. 2 e per oue s. 1. fano in tutto L. 7. s. 12.

« A m. baptista de doso per Conto de fare li Cornisotti de le Camare de la torre marchesana. L. 20 ».

1541, Giugno 11.

CCLXXX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 80. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Doso per opere 2. de luj. L. 2 ».

1541, Giugno 11.

(Continua).

RECENSIONI

FILIPPO BRUNELLESCHI, **Sein Leben und seine Werke von Cornel von Fabriczy**. — Stuttgart, Cotta, 1892, in-8, di pp. XXXIX-636.

Il nuovo libro merita una festosa accoglienza, essendochè per la prima volta tutto quanto concerne la figura del grande architetto è sottoposto alle indagini più severe ed alla trattazione più particolareggiata.

Nell'introduzione (da p. IX a p. XXXIX) si ha la rassegna della letteratura che riguarda l'argomento. Naturalmente la massima attenzione è rivolta alla fonte più antica, a quella biografia che scritta nella seconda metà del secolo XV, fu pubblicata solo al principio di questo secolo. [1] Il signor Fabriczy approva le conclusioni del Milanesi sulla persona del biografo; crede che stendesse la sua biografia quando già da quarant'anni era morto Filippo, col quale non ebbe famigliarità: alla distanza di tanti anni scriveva, perciò, massimamente dietro la testimonianza altrui, ed anche si lasciava guidare dalla tradizione, che ben presto si andò formando. Il Manetti non merita sempre fede; egli per predilezione del proprio eroe, in qualche parte del suo lavoro accoglie favole come se fossero la più genuina verità; ma non si deve credere che in ciò segua deliberato proposito, ma ingenuo convincimento; come contemporaneo del grande artefice e per aver ricevuto informazioni da quelli che lo conobbero, si deve farne un gran conto. Un manoscritto assai più breve di pugno del Manetti stesso conservasi in un codice Magliabechiano; ma il signor Fabriczy non crede ben certo che sia prodotto originale. Dopo di questo fu scritta una vita del Brunelleschi dall'autore di una serie di biografie d'artisti, della quale non rimane il testo; però quello scritto conosciuto come « Libro di Antonio Billi » fu quasi copiato da due diverse persone, e dall'esame e confronto di tali copie se ne può con una certa probabilità determinare il contenuto. Di esse il critico ha fatto diligente studio, ha riconosciuto per la prima volta che sono copie del libro del Billi, ed è riuscito con molta verosimiglianza a stabilire i rapporti che hanno coll'originale comune. Nell'introduzione accenna solo le conclusioni, avendo egli trattato questo particolare argomento nell'*Archivio storico italiano* [1] e in una appendice del volume che stiamo esaminando. [2] Quanto al Vasari, oltrechè del biografo più antico, si servì dello scritto del quale rimangono le dette copie; se qualche notizia si trova solamente presso di lui, c'è ragione di essere guardinghi nell'accettarla. Pure, esso godette autorità incontestata anche dopo la pubblicazione della biografia del Manetti; è necessario arrivare fino a pochi anni da noi per trovare degli studi veramente critici; ma, come già accennai, nessuno aveva affrontato in tutta la sua ampiezza il non facile tema. Vediamo adunque per sommi casi la trattazione che ne fa il nostro autore.

[1] Da Domenico Moreni, nel 1812, insieme colla vita dello stesso artefice lasciata dal Baldinucci. Spetta al signor Milanesi il merito di aver dimostrato che l'autore di quello scritto fu Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti, il quale è pure autore della famosa novella del Grasso legnaiuolo.

[1] Serie V, tomo VII, anno 1891, pp. 299-368. Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze.

[2] Un'altra biografia del Brunelleschi fu scritta da Giovan B. Gelli, ma il signor Fabriczy non potè ottenere facoltà di esaminarla.

Il primo capitolo ha per soggetto la giovinezza e le opere giovanili del grand'uomo (da p. 1 a p. 27). Ben poco sappiamo dell'educazione di Filippo; si può credere che studiasse con amore le lettere ed acquistasse una sufficiente cognizione della lingua latina; ma l'amore all'arte si svelò presto ed indusse il padre ad allogarlo presso un orafo. Chi fosse il primo maestro non si sa, e neanche si hanno notizie sui primi passi fatti nell'esercizio dell'arte; il primo lavoro che noi conosciamo gli fu commesso dagli operai del Duomo pistoiese, per l'altare d'argento che si conserva ancora; ma non è ben certo quali delle figure gli assegnò il Manetti. Al signor Fabriczy pare che fra i molti profeti che ornano l'altare, quelli che possono ritenersi, per il loro carattere, opera del Brunelleschi, siano i due estremi della serie più alta. Per fortuna possediamo un'altra opera sulla cui autenticità non cade nessun dubbio: il bassorilievo che il giovane artefice modellò in concorrenza del Ghiberti. Il Manetti ed il Vasari, nel racconto del celebre concorso, si lasciano trasportare dalla predilezione per il grande architetto; ma in verità il verdetto dei giudici fu equo. Il bassorilievo di Lorenzo si distingue dall'altro così nel rispetto della composizione, come per la maggior bellezza delle figure, specialmente d'Isacco; pure anche l'opera del Brunelleschi è degna di grande considerazione, come quella che segna un indirizzo nuovo nella scultura. Sebbene i biografi dicano che in quest'arte parecchie furono le produzioni di Filippo, oggi non se ne conserva che un'altra: è il crocifisso della cappella Gondi. I contemporanei lo giudicarono superiore a quello di Donatello in S. Croce, ma a torto; giacchè in quest'ultimo è una spontaneità ed efficacia che invano si cerca nel primo. Finalmente il Brunelleschi fornì il modello in legno per il pulpito di S. Maria Novella; il quale fu probabilmente eseguito dopo la morte di lui da scultore mediocre, non certo dal Buggiano. Non è vero che avesse mano nella statua di S. Marco e S. Pietro ad Orsanmichele, ed è molto inverosimile che aiutasse il Ghiberti nel lavoro delle porte; la recente attribuzione, poi, dei tondi nei peducci della cappella Pazzi, al nostro autore pare poco verosimile. [1] In quest'arte il Brunelleschi è inferiore ai suoi due grandi coetanei, ma pure merita un posto segnalato accanto ad essi per avere indirizzato, esso il primo, la rappresentazione plastica nella via del più schietto e ardito naturalismo.

Il secondo capitolo (da p. 28 a p. 57) si riferisce al soggiorno di Filippo a Roma. Il Manetti dice che partito da Firenze dopo il concorso delle porte, si diresse a quella città per rendersi più valente e perfetto nella scultura, ma che, giuntovi, lo prese amore vivissimo per l'architettura. Nel fondo il racconto del Manetti è degno di fede; in qualche parte però esso vien meglio determinato dai documenti e modificato per l'esame diretto delle fabbriche del grande artefice.

Il Brunelleschi partì alla volta di Roma, probabilmente verso il 1403, insieme con Donatello, e dopo un anno e mezzo rimpatriò, per ritornarvi nel 1405. L'eterna città, sebbene ridotta nella più squallida condizione, offriva degli edifizi antichi avanzi assai più numerosi d'oggi; e la vista di quelli richiamò Filippo a seguire la via a cui più particolarmente l'aveva sortito natura. I biografi lo rappresentano instancabile nel ricercare, misurare e disegnare tutto quello che gli era dato di vedere, ma non ci dicono con precisione quale metodo tenesse nel suo studio, e pur troppo neanche una linea ci è arrivata dei suoi disegni; soltanto leggiamo nel Manetti che i due giovani artisti disegnarono *grossamente* quasi tutti gli edifici di Roma: notizia importantissima. Tre dovettero essere gli aspetti sotto i quali Filippo esaminava le rovine di Roma antica: quelli del loro organismo architettonico, del rivestimento decorativo, dei procedimenti meccanici e costruttivi.

Il Vasari non si è contentato di quel poco che gli offriva lo scrittore contemporaneo; volendo rendere più pieno il suo racconto, aggiunge che il Brunelleschi partì da Firenze con proposito ben determinato di restaurare l'arte antica e di studiare il modo di voltar la cupola di S. Maria del Fiore.

Ciò è contrario alla verosomiglianza ed alla condizione vera delle cose: sul Brunelleschi ebbero una grande attrattiva le belle fabbriche di Roma, ed egli non si stancava di ammirarle e di studiarle, non per reintegrare sistematicamente l'architettura classica, ma per avvicinarsi a quella armonia e bellezza di concetti. Difatti mentre nelle sue fabbriche egli raggiunse questo ultimo scopo, quasi

[1] Dobbiamo al signor Fabriczy la notizia di un altro lavoro scultorio, del quale il Brunelleschi dette il disegno; è il tabernacolo del Sacramento per S. Jacopo in Campo Corbellini. Pur troppo non rimane traccia di codest'opera, e dobbiamo rimanerci contenti di ricordi assai circostanziati del committente, dei quali è pubblicato il testo a p. 23 del libro.

nessuna di esse ha corrispondenza nella composizione generale colle antiche, e invano vi si cercherebbe la varietà degli ordini classici e i canoni loro. Neanche è vero che ottenesse l'armonia applicando all'arte del costruire una sua teorica di rapporti musicali, mentre fu frutto spontaneo del genio maturato dallo studio dell'antico. Non si sa bene quando abbandonò in modo definitivo Roma; certo è che il soggiorno in quella città fu interrotto da gite a Firenze, dove lo troviamo più volte dal 1404 al 1416. In una di queste circostanze fece due quadri di prospettiva. Il Manetti afferma che il Brunelleschi trovò le regole di quest'arte; e il nostro autore si ferma a porre in evidenza siffatto merito; al quale scopo egli esamina quali erano le cognizioni che di tale dottrina si avevano avanti, i progressi a cui il grande artefice la guidò, e i grandi vantaggi che ne ritrassero le arti figurative, ed in modo tutto particolare i maestri di tarsia, che dall'opportunissima applicazione di quella alle opere loro ebbero il nome di maestri di prospettiva. È pure nell'epoca del soggiorno a Roma che il giovane architetto diede saggio del proprio ingegno in varie fabbriche, ma l'esame di quelle, nelle quali gli scrittori recenti hanno creduto di ravvisarle, conduce alla poco lieta conclusione che bisogni rinunziare a conoscere le opere giovanili, che sarebbero documenti tanto preziosi per la storia dell'artista.

L'opera che ha reso più popolare il nome del grande architetto è la cupola di S. Maria del Fiore; nel nostro libro le sono dedicati due capitoli (da p. 58 a p. 149), nei quali è esposto con grande lucidità e discusso con severa critica tutto quello che a tale argomento si riferisce. È da deplorare che i biografi per questa parte si allontanassero tanto da ogni giudizioso criterio, e tramandassero un racconto, che, accettato a occhi chiusi da una infinita serie di scrittori, doveva poi cadere al primo urto di una critica assennata. La pubblicazione dei documenti conservati nell'archivio dell'opera segna come una linea di confine fra la leggenda e la storia genuina; ma il merito principale si deve al dotto architetto Aristide Nardini; il quale con molto acume pose a confronto i documenti veraci e i dati dell'osservazione diretta colle affermazioni degli antichi biografi. Il signor Fabriczy ha accettato in gran parte le deduzioni del Nardini, non senza prima aver rifatto per proprio conto, colla diligenza a lui abituale, l'esame di ogni singola questione; di modo che ora egli potè aggiungere considerazioni originali, ora staccarsi più o meno dalla via già tracciata. Prima che il Brunelleschi fosse eletto a provveditore della cupola, fu chiamato a dare il suo avviso sul modo di innalzarla, nel 1417; ma i documenti non fanno motto della ragunanza di architetti ricordata dal Vasari, nella quale avrebbe fatto la proposta di introdurre il tamburo al di sotto del nascimento della cupola; del resto per diverse ragioni si può ritenere quasi certo che quella parte dell'edifizio fosse stabilita già nel disegno del 1367. Quando gli operai nel 1418 bandirono il concorso per la cupola, dimandarono soltanto dei modelli *per l'armatura della volta,* e qualunque proposta o disegno che potesse giovare all'erezione della mole. Il Brunelleschi costruì un modello in muratura, col quale voleva dimostrare che si poteva voltare la cupola senza bisogno di un'armatura stabile; ed ebbe a soci in quest'impresa Nanni di Banco e Donato. I documenti non toccano affatto di un'adunanza di maestri paesani e forestieri, nella quale, a sentire i biografi, sarebbero state fatte le proposte più strane, e rigettate come di cervello pazzo quelle del Brunelleschi. Il Ghiberti apparisce concorrente serio: presentò due modelli, uno dei quali in muratura; e questa circostanza fa pensare che anche egli volesse dimostrare come non era bisogno di armatura. La vittoria non toccò a nessuno; ma l'elezione di nuovi amministratori nel 1419 promosse una conclusione definitiva, raccogliendo i pareri di alcuni intendenti su' due modelli e ordinandone uno nuovo da eseguirsi di comune accordo dal Brunelleschi e dal Ghiberti, che di quelli erano autori. Fornito il modello, furono stese per iscritto le norme da seguirsi nella costruzione; di esse non rimane più il testo autentico, ma fu inserito dal Manetti nella sua biografia. Per la costruzione della cupola furono eletti il Brunelleschi, il Ghiberti e il capomaestro Battista d'Antonio in provveditori *a principio usque ad finem.* Queste parole non ci devono far credere che veramente gli amministratori preposti all'opera si spogliassero del diritto di vigilare e d'intervenire. Prima di raccontare la storia della costruzione, l'A. descrive con molta chiarezza il modo tecnico della costruzione della cupola. Dopo di che si propone il quesito: da quale punto si deve credere che il Brunelleschi cominciasse ad aver parte nei lavori della cupola? Il signor Nardini ha creduto di poter concludere che fosse già quasi interamente costruita tutta la parte ch'è tra la galleria superiore dell'interno e il li-

vello al quale la muraglia della cupola si bipartisce; e che la catena o cerchio di macigni murati in quest'ultimo punto non sia da considerarsi come opera dei nuovi provveditori; ma quest'opinione non è interamente accettabile; giacchè se è giusto supporre che il muro massiccio fu condotto fino alla cornice e di questa collocata almeno una parte, quanto alla catena, non solo non era già terminata, ma si deve considerare un'innovazione dei nuovi architetti. I documenti ci permettono di seguire fino ad un certo segno il procedere della costruzione; importantissimo è quello del 4 febbraio 1426, dal quale si apprende, fra altro, che fino a quel momento la cupola era stata voltata senza un'armatura stabile, e che si deliberò di seguitare allo stesso modo anche per lo innanzi; al Ghiberti si mantiene lo stesso onorario mensile, coll'obbligo di stare per un'ora sola sui lavori, mentre al Brunelleschi si assegnano cento fiorini annui coll'obbligo di dedicare alla fabbrica tutta la giornata. Sebbene manchino le notizie dei documenti dal 1426 al 1429, si deve supporre dal lavoro fatto che si procedesse con maggiore alacrità di prima; più che mai scarseggiano le notizie della costruzione della parte ultima. Quando fu voltata la cupola, oltre ad un modello del rivestimento marmoreo per l'apertura superiore, si pensò all'edicola che doveva andarvi sopra e se ne domandò un modello al Brunelleschi. Non sappiamo se questi lo eseguì realmente; certo è che quattr'anni dopo fu bandito un concorso, nel quale esso fu vincitore, ma a patto che accettasse d'introdurre alcune modificazioni. Il modello, che si vede anche oggi nel Museo dell'Opera, non può essere quello dal Brunelleschi presentato al concorso, e neanche quello eseguito per la costruzione dell'attuale lanterna. Questo capitolo si chiude colle notizie che riguardano la prosecuzione dei lavori dopo la morte del Brunelleschi; nel capitolo seguente viene trattata una questione di grande importanza per il soggetto del nostro libro: quali siano i meriti del Brunelleschi rispetto alla cupola. Gli antichi biografi avevano ridotta peggio che a nulla la cooperazione del Ghiberti, per dare tutta la gloria al Brunelleschi; ma in modo ben diverso rappresentano le cose i documenti, dai quali si desume che il Ghiberti non solo fu eletto a buon diritto, ma cooperò col suo consiglio ogni volta che si trattò di prendere una deliberazione grave. Nella esecuzione materiale egli ebbe poca o nessuna parte, e neppure si sa che si adoperasse per trovare nuovi congegni e macchine, parte nella quale tanto preziosa fu l'opera del Brunelleschi. Nel giugno del 1425 gli viene sospeso per qualche tempo lo stipendio; ma che non dobbiamo vedere in ciò una prova di sfiducia, come immaginò il Manetti, se ne ha argomento sicuro in un'altra deliberazione dell'anno seguente, nella quale si esaltano i meriti di Lorenzo e si dichiara che l'opera da lui prestata fu di sostanziale importanza; se con quella stessa deliberazione si eleva lo stipendio del Brunelleschi al triplo del suo, ciò ha la sua spiegazione, ed anzi la ricompensa del Ghiberti apparisce larga assai. Non meno ingiusti sono i biografi nel giudicare la capacità del Ghiberti come architetto, mentre abbiamo anche oggi nelle sue opere e nei suoi scritti le prove che conosceva l'arte teoricamente e sapeva ben praticarla. Il Brunelleschi non aveva ragione di sentirsi offeso perchè non si affidasse a lui solo l'impresa, giacchè ben sapeva che quella era stata sempre le regola costante per gli amministratori della fabbrica; e se poi è lecito supporre che qualche dissidio sorgesse, non dobbiamo però dar fede al racconto dell'antico biografo, il quale rispecchia una tradizione ostile al Ghiberti formatasi sulle esagerazioni degli aderenti della parte contraria. Nel riconoscere il merito del Ghiberti, non si deve esagerare a segno da attribuirgliene altrettanto che al Brunelleschi; il quale rimane sempre l'autore principale di quell'insigne opera. Ciò quanto alla costruzione; rimane da vedere dell'invenzione. Giustamente il Nardini sostenne che il grande architetto non modificò le linee della cupola, quali erano state stabilite nel disegno anteriore, e che neppure la generale struttura si debba, probabilmente, ascrivere a concetti nuovi di lui; non tutte però le ragioni del Nardini sono valevoli, nè si può accettare la sua congettura che il Brunelleschi trovasse già proposte dai predecessori anche le modalità particolari nell'organismo della cupola. Merito speciale di Filippo è pur quello di aver veduto che il sesto acuto permetteva di innalzare la volta senza armatura, per cui diventava possibile una impresa, della quale coi procedimenti ordinari sembrava impossibile di venire a capo. I documenti non ci dicono qual parte ebbe il sommo architetto nelle parti ornamentali; delle edicole semicircolari dette il disegno, ma la decorazione architettonica non palesa la schietta maniera di lui; dalla quale più ancora si allontana la cornice che porta il suo nome, dovuta o al Manetti o a qualche altro dei successori. Pel ballatoio non lasciò modello; invece

la lanterna risponde nel suo insieme ai suoi intendimenti. L'elemento estetico ha dunque poca parte in quest'opera del Brunelleschi, in cui dette prova delle più straordinarie doti di ingegnere e meccanico; per valutare il suo genio artistico è d'uopo studiare le altre fabbriche di lui, e specialmente le chiese. [1] Qua si afferma la gloria ch'egli, unico nella storia dell'architettura, si acquistò dell'aver abbandonata la vecchia maniera ed averla fatta abbandonare per forza del proprio esempio agli altri, così da inaugurare un'era nuova.

La chiesa di S. Lorenzo sorge sul luogo occupato da una chiesa anteriore di simil nome, della quale è lecito determinare la situazione e l'estensione. Il Brunelleschi fu chiamato a prestare la sua opera quando già su un disegno altrui si era cominciato a murare; il Manetti dice che si erano tirati su pilastri di mattoni, ed un recente scrittore crede che fossero quelli che stavano in testa alla navata principale. Ma veramente non poterono essere questi, bensì quelli che fiancheggiano la cappella maggiore. Del resto, si può argomentare che la forma della chiesa nella navata trasversale fosse analoga, in quel disegno, a quella di S. Croce, e le otto cappelle, che tante e non più dovevano essere, oltre la maggiore, si stendessero ai due lati di quest' ultima. Il citato biografo dice che neanche nel nuovo progetto del Brunelleschi erano cappelle lungo i fianchi delle navate; ora un disegno degli Uffizi, che si può considerare di mano del grande maestro, ripassato a penna da uno scolare, conferma tale testimonianza. Anche nelle linee generali il racconto del Manetti merita fede; è inesatto però che Giovanni de' Medici promettesse di far le spese della navata e del coro, e ancor più lontano dal vero che il Brunelleschi atterrasse l'opera muraria che trovò eseguita. Da un documento è dato desumere che al coro era assegnato il centro della croce, come a S. Spirito, e che solo più tardi si adottò il partito attuale. Già nel 1421 si poneva mano ad edificare secondo il nuovo disegno; ma più che in altra parte procedettero i lavori eseguiti a spese di Giovanni de' Medici, cioè la sacrestia e una cappella attigua; infatti alla morte di lui (a. 1429) era compiuta l'opera muraria, mentre per le altre cappelle della crociera s' interruppe ben presto e non si ripigliò che molti anni più tardi, per generosità di Cosimo de' Medici, il quale assumevasi il carico della cappella maggiore e della tribuna. Il Brunelleschi non potè veder compiuta neanche questa parte della chiesa; è certo però che a lui si deve l'ordinamento della nave trasversale e della crociera, e che inoltre, già al tempo suo, fu determinata l'aggiunta delle cappelle laterali alle navate. Succedette a Filippo, dopo la costui morte, Antonio Manetti, il quale non meritava il brutto ritratto che leggiamo nel biografo suo omonimo; esso non era un genio, ma sapeva pure il fatto suo e godeva di non piccola fiducia presso i suoi concittadini; che se vi sono innegabili errori nella fabbrica della quale ci occupiamo, non si devono imputare al proposito stolto che gli attribuirono, ma alle difficoltà del suo assunto ed alle troppo sommarie indicazioni dei modelli lasciati da Filippo. Tralascio di riassumere le acute osservazioni intorno agli errori imputati al Manetti e le notizie circa il proseguimento della fabbrica dopo la morte del grande architetto.

Venendo al giudizio di quest'opera del Brunelleschi, ecco alcune delle osservazioni del nostro autore. La forma basilicale non gli fu suggerita da quello ch'egli trovò eseguito del piano anteriore, ma adottata deliberatamente come quella che parve a lui più conveniente. Ciò è provato non solo dalla storia d'essa fabbrica, ma dal fatto che lo stesso tipo adottò per Santo Spirito, dove non era legato a forme preesistenti. Il signor Dehio notò la stretta parentela che è per i rapporti numerici fra la basilica dei Santi Apostoli e San Lorenzo; oltre a questa analogia è innegabile pur l'altra degli elementi decorativi. Il disegno generale è « ein Triumph des Gestaltungsvermögens Brunelleschis ». Non solo è una grande semplicità ed armonia nei rapporti delle parti, ma una distribuzione sapiente di luce; l'unico punto che turba l'armonico effetto di questo interno è la cupola, bassa, poveramente illuminata, dove sarebbe stato richiesto il contrario: fu un errore del Manetti. Oltre alla ritmica proporzione delle parti, il geniale artista adopera con sicuro criterio gli elementi decorativi di origine classica da lui riposti in onore. Il tipo dei capitelli è corintio, ma poco fedele agli esempi antichi e non molto felice; non si deve però credere che egli per questa parte non avesse fatto disegni particolareggiati quand'era a Roma, ma che si scostasse di proprio arbitrio dalla maniera classica. Si è trovato contrario ai canoni dell'arte l'uso del frammento di architrave sopra le colonne; ma è esagerazione di puristi, contro la quale sta il fatto che il sentimento estetico, unico

[1] Alle chiese è dedicato il cap. V (da p. 150 a p. 244).

giudice legittimo, è soddisfatto. Non si può invece approvare il partito di far ricorrere al disopra dei pilastri la trabeazione priva di risalti corrispondenti ai detti frammenti, nè si dovrà forse addebitare questo errore ai successori, ma al Brunelleschi stesso, dal quale certamente proviene l'altro dell'aver fatto i pilastri più corti delle colonne. La trabeazione è, nel suo ordine generale, analoga alla classica, ma Filippo se n'è scostato nelle proporzioni e nei particolari decorativi; il fregio ha ornamenti plastici che non furono certamente ideati in quel modo dal grande artista. La ricchezza dell'ornamento fu da esso riserbata all'archivolto elegantissimo e di ottimo effetto; anche gl'intradossi degli archi sono intagliati da lunghe cassette secondo un motivo classico. Le mensole che stanno sotto l'architrave, o nella sommità delle arcate nel posto del serraglio, sono tolte dall'architettura romana, ma la loro varietà attesta una ricca fantasia sdegnosa di ripetizioni schematiche. Le pareti, che ora sono nude e monotone, dovevano esser animate da decorazione policroma, e le membrature dorate nei punti principali. All'esterno ben poco si può attribuire al Brunelleschi: l'ordine che si vede ricorrere nel piano inferiore è di epoca assai più recente, e la tettoia che ricopre la cupola ha l'aspetto di un'aggiunta del secolo XVII o XVIII. In un solo punto si vede in qual modo l'architetto avrebbe decorata la trabeazione della navata superiore. Si sa che il chiostro fu eseguito dopo la morte del Brunelleschi, e lo stile difatti è diverso dal suo. La sagrestia, come vedemmo, fu costruita prima della basilica, e sebbene gli elementi architettonici siano in sostanza gli stessi, pure si scorge in essi una certa nudità e timidezza, che è naturale nella prima fabbrica del Rinascimento. Non si possono negare alcuni difetti già notati da altri,[1] resi oggi più notevoli per la povertà di luce e la mancanza della decorazione policroma, della quale è certo che l'architetto voleva ricoperte le pareti. Quel che dice il Manetti delle porte laterali alla cappelletta è giustissimo; a Donatello e alla scuola appartiene, oltre altre plastiche di vario genere, il parapetto marmoreo e l'altare. Le tarsie in legno degli armadi furono eseguite sotto la diretta guida del Brunelleschi, il quale dette con esse l'esempio del come si doveva trattare siffatto genere.

Ho riassunto alcune delle considerazioni e delle notizie intorno al San Lorenzo e alla Sagrestia vecchia; ma ho dovuto rinunziare a seguire l'autore in tutto lo svolgimento della sua trattazione. Spero che il lettore, anche da questo arido cenno, avrà acquistato la persuasione che importantissimo è il nostro libro, nel quale lo scrittore dà la più bella prova di diligenza, di sicurezza nei giudizi e di squisito sentimento estetico. Per quelle due come per le altre fabbriche del Brunelleschi si trovano svolte ampiamente la storia, la descrizione della struttura, l'analisi della decorazione e le considerazioni critiche ed estetiche: tanta abbondanza è impossibile raccogliere in brevi confini, ed io non farò che spigolare qua e colà.

L'ordinamento stesso di San Lorenzo si ha in Santo Spirito, ma svolto con più libertà e ricchezza, e anche i rapporti numerici fra le parti sono gli stessi. Pure la seconda chiesa cede alla prima per eleganza, non avendo le membrature tanta bontà di profilo, e facendovi difetto la vaga ornamentazione che rende attraente la basilica di S. Lorenzo.

Anche la distribuzione della luce è meno felice. Un biografo antico attribuisce a torto ai successori del grande architetto alcune disposizioni che furono certamente nel primo disegno; egli però fa un rimprovero a quelli che, se si tien conto di un disegno che è agli Uffizi, può esser giusto. Il senso delle sue parole, invero non troppo chiare, sarebbe che il muro inferiore avrebbe dovuto mostrare all'esterno la forma curvilinea delle cappelle.[1] La cornice di questo piano non può derivare certamente da disegno del Brunelleschi. Nell'organismo e nelle parti essenziali la fabbrica è opera del Brunelleschi; ai successori non si deve rimproverare altro che il modo con cui hanno trattato le forme, e poche modificazioni. Il grande architetto vagheggiava come l'ideale della chiesa un tipo nel quale l'ordinamento basilicale ed il centrale si compenetrassero organicamente.

Mi rimane a dire di due altre fabbriche religiose del grande architetto: della Cappella de' Pazzi e di Santa Maria degli Angeli. La credenza che la Cappella de' Pazzi sia la prima delle chiese innalzate dal Brunelleschi, si deve al modo in cui ne dà notizia il Vasari; ma è probabile invece che non si cominciasse prima del 1430. Filippo non vide terminata neanche questa sua opera; forse però

[1] Geymüller, *Architektur der Renaissance in Toscana*.

[1] La congettura del signor Fabriczy è ora confermata pienamente dalle ricerche posteriori del signor Stegmann.

dopo la morte di lui non succedette altri nella direzione, e gli artisti scelti da lui stesso terminarono le parti decorative. Questi furono Luca e la sua scuola, Donatello e Desiderio, e finalmente Giuliano da Maiano, l'opera del quale non si sa bene in che consistesse. Può essere che nell'ordinamento generale il sommo artista siasi ispirato a qualche antico edificio sepolcrale: oggi però non ne rimane nessuno che possa valere come immediato esemplare. Il partito adottato nel portico, di un'arcata che s'imposta nel mezzo di un intercolonnio architravato, ricorda certe fabbriche della decadenza, che il Brunelleschi non potè vedere, ed è probabile che si ispirasse a quello che si vede nell'interno del Battistero; ma, ad ogni modo, egli sotto ogni riguardo superò l'esemplare. Le coppie di pilastrelli si riscontrano in un monumento di Donato anteriore alla Cappella, ma potrebbe darsi che allo scultore venisse suggerito dall'amico architetto. L'interno è assai più perfetto ed armonioso di quello della Sagrestia vecchia, il quale progresso prova indirettamente che quest'ultimo edificio è anteriore. L'unica parte della decorazione che non risponde all'armonia e bellezza del resto è la finestra del coro; e non è bello l'impiego dei pilastri delle cantonate. I capitelli hanno un tipo comune, ma sono eseguiti almeno da due mani diverse. Forse già esistette, e certo era preordinata, la dipintura delle pareti, la quale avrebbe fatto valere assai meglio la felice composizione di questa che è la più bella fra le opere del Brunelleschi e una delle più perfette del Rinascimento.

Nel tempio degli Angeli il grande novatore volle dare un esempio di edifizio a ordinamento centrale vero e proprio. Disgraziatamente l'originale concetto non ebbe attuazione intera, ed oggi non abbiamo che dei ruderi. Si può quasi con certezza determinare quali fabbriche antiche abbiano fornito l'esemplare; quanto alle modanature, la semplicità e uniformità del loro profilo si spiega colla scarsezza dei mezzi disponibili.

Il capitolo sesto tratta dell'ospedale degl'Innocenti, della Badia di Fiesole, del chiostro di Santa Croce e della loggia di S. Paolo. Di queste fabbriche, l'unica per l'attribuzione della quale soccorra l'autorità del più antico biografo, è l'ospedale. Esso veramente non parla che del portico, ma è ben certo che al Brunelleschi si debba il disegno dell'intero edifizio, come si vede anche dall'altra breve biografia attribuita allo stesso Manetti. Il grande architetto non fornì un modello come asserisce il Vasari, bensì un disegno. L'analisi delle forme fanno scorgere certe differenze rispetto a quelle delle altre fabbriche del Brunelleschi, le quali persuadono a vedere in questa un'opera anteriore. Il primo cortile è povero di decorazioni, ma nel secondo quelle colonne sono sgraziate e quei capitelli ionici sono di troppa rozza fattura, perchè se ne possa assegnare il disegno al sommo artista. Riguardo alla Badia fiesolana le testimonianze contemporanee non sono troppo concordi; nessuna poi ci fa conoscere il nome dell'architetto. Giacchè non si può credere che Vespasiano da Bisticci ne faccia architetto Timoteo Maffei, come sembrerebbe a prima giunta. Anche per un altro punto si potrebbe errare attenendosi alle parole del famoso libraio; difatti esso non rammenta neanche Piero figlio di Cosimo, mentre da parecchie altre testimonianze autorevoli a lui si fa merito di aver innalzata a sue spese la chiesa. L'apparente contraddizione si può spiegare così: Piero innalzò realmente a proprie spese quella parte della Badia, ma essendo ciò avvenuto mentre ancora viveva Cosimo, che così pare, sotto il patronato di quest'ultimo si considerò tutta intera la impresa. Quanto all'architetto, l'autorità del Vasari, che nomina il Brunelleschi, non basterebbe, se l'esame dell'edificio stesso non ci obbligasse a credergli; nella chiesa infatti, dove l'ordinamento è chiaro e semplice, sapiente la distribuzione della luce, modesto il profilo delle modanature, si ha una schietta opera del grande artefice; il convento deriva da un disegno di lui, ma differiscono dalla sua maniera le forme architettoniche. Delle notevolissime sculture in pietra che adornano varie parti della fabbrica, una sola, per le linee generali, manifesta lo stile di lui: è il pulpito del refettorio, del quale è evidente l'analogia con quello di Santa Maria Novella. Ora che ho indicato per fuggevoli cenni alcune opinioni dell'autore su quelle importanti fabbriche del Rinascimento che sono la Badia e l'ospedale degl'Innocenti, credo opportuno richiamare l'attenzione del lettore su due appendici del nostro libro, che si riferiscono ad esse. Il signor Fabriczy avendo, dopo aver data alle stampe la sua opera, scoperto i libri delle spese occorse per la edificazione delle due fabbriche, ne rende in quelle appendici un esatto conto e ne pubblica i passi più importanti. Molte notizie apprendiamo che non ci saremmo aspettate; altre vengono a confermare le vecchie opinioni; fra le prime, oltre al nome degli autori delle sculture di Badia, di-

versi affatto da quelli generalmente supposti, il non trovar neanche una volta rammentato il Brunelleschi, il cui intervento nella fabbrica diventa oltremodo problematico; fra le seconde, il nome del Brunelleschi e di Francesco della Luna, operanti nell'ospedale degli Innocenti. A proposito di quest'ultimo, i documenti ci porterebbero a ritenere che l'arcata di via della Colonna, come anche quella che le corrisponde al lato opposto dell'edifizio, siano aggiunte posteriori: congettura corroborata da un disegno di Fra Bartolomeo agli Uffizi, nel quale è rappresentato il loggiato senza quell'arcata. [1] Il secondo chiostro di Santa Croce e la loggia di S. Paolo furono attribuiti al Brunelleschi nel secolo XVII. Il primo fu terminato circa l'anno 1453, ma si potrebbe argomentare che la fondazione non fosse posteriore al 1440: per il suo stile è fra le opere attribuite al grande artista quella che più sente del suo spirito, ed è il più bel chiostro del Rinascimento primitivo. La cosa è ben diversa per la loggia di S. Paolo: essa fu eretta dal 1489 al 1496, e le sue forme architettoniche non hanno lo stile di Filippo, il quale non è verosimile che ne desse pur il disegno.

Nel capitolo settimo si esaminano i palazzi (da pagina 286-338). Nel medio evo si era pensato allo scopo pratico della sicurezza; ed è soltanto al principio del secolo XV che si dà alle case d'abitazione un migliore ordine. Il Brunelleschi determinò risolutamente cogli esempi propri l'indirizzo nuovo, non coll'escogitare mezzi in tutto straordinari, ma facendo servire quelli adoperati prima di lui ad uno scopo estetico. La prima delle costruzioni di tal genere che ci rimanga par che fosse il palazzo di Parte Guelfa, edificato su di un principio anteriore, circa il 1420. Questa data si argomenta non soltanto dal posto che ha la notizia del *Manetti,* dal quale apprendiamo che il Brunelleschi dette un disegno e poi consigli orali a chi ne curò la erezione, ma anche dal carattere dei dettagli architettonici. Di altri palazzi abbiamo la notizia nei biografi, ma non rimane traccia. Così è dei palazzi Barbadori e Giuntini; quello della Sapienza, che fu cominciato nel 1430, non è ben certo che si debba al disegno di Filippo. Da nessuno scultore contemporaneo si può rilevare il tempo nel quale fu cominciato il palazzo Pitti; il Vasari e l'anonimo Gaddiano sono i primi ad attribuirlo al Brunelleschi; il primo asserisce che condusse la fabbrica fino al piano superiore, la quale fu proseguita da Luca Fancelli; ma a quest'ultima notizia non si deve prestar fede; se il Fancelli si adoperò intorno alla fabbrica, ciò potè esser soltanto in età molto giovanile, come aiuto del Filippo. Il coronamento finale non risponde a quello che voleva il Brunelleschi; ma quello che più importa, l'edifizio da lui innalzato era assai meno esteso dell'attuale: è cosa dimostrata all'evidenza dal signor Conti. Se si fa astrazione dalle aggiunte, l'opera del grande artista acquista per unità di concetto. In essa le forme e le proporzioni date ai vari elementi non sono casuali, ma meditate per raggiungere un dato effetto; colle forme materiali il grande artista vuole esprimere un'idea. Luca Pitti, secondo gli storici, avrebbe fatto edificare, oltre il palazzo di città, anche una magnifica villa sulla collinetta di Rusciano, ed il Vasari attribuisce anche questa al Brunelleschi. In realtà il Pitti non fece che aggrandire una villa già esistente; ed oggi ancora si può chiaramente distinguere la parte del Brunelleschi, che è ad oriente da quella più antica. Nè il grande artista ebbe qua occasione di far prova delle sue doti eccezionali; a lui non si deve certamente l'unica cosa veramente notevole nel riguardo dell'arte, che faccia parte dell'edifizio: voglio dire la finestra ornatissima del cortile, della quale è probabile che sia autore Luciano di Laurana. Non abbiamo nessuna determinata testimonianza che il Brunelleschi desse il disegno del palazzo dei Pazzi; e il Poliziano, nel suo Commentario della congiura, dice cosa che renderebbe l'attribuzione affatto insostenibile. Egli rimprovera a Iacopo de' Pazzi di aver distrutto il palazzo costruito dal padre per erigerne un altro; ora il padre morì pochi mesi prima del grande architetto. Se non che è evidente che, il poeta devoto ai Medici inventò quell'accusa per denigrare sempre più i nemici dei suoi protettori. Qualche notizia sulla fabbrica vien fornita dai documenti trovati dal sig. Del Badia, ma non danno una luce troppo viva. Pure da essi possiamo argomentare che la fondazione non ebbe luogo molto prima del 1445 e il termine non dopo il 1474; e che nel 1462 Iacopo comprò una casa attigua per allargare la fronte del palazzo di via del Proconsolo. Quest'aggiunta fu condotta secondo ogni probabilità da Giuliano da Maiano fra il 1462 e il 1470. Deliziosa è l'impressione estetica di questo palazzo, nel quale il Brunelleschi si attenne all'uso

[1] Di questo disegno mi dava notizia il sig. Fabriczy dopo la pubblicazione del libro.

anteriore dell'opera rustica per il pianterreno e dei muri lisci per i piani superiori; ma lo fece con assai più arte, e inoltre fornì le finestre di cornici ornate con ottimo gusto. Il cortile nel suo generale ordinamento è conforme allo stile del grande architetto, ma a lui non si possono attribuire i capitelli graziosissimi, da assegnarsi piuttosto alla giovinezza di Benedetto da Maiano. Sull'opera complessiva del Brunelleschi in questo genere di architettura il Fabriczy così conclude: non è vero che Michelozzo col suo palazzo de' Medici desse il prototipo della nuova maniera, ma il Brunelleschi col palazzo Pitti; molto influì sugli architetti posteriori il palazzo di Parte Guelfa; finalmente il palazzo de' Pazzi divenne il modello per la casa signorile d'abitazione.

Brevissimamente dirò dei due capitoli (da pagina 339-382; da p. 383-408) nei quali il sig. Fabriczy ha raccolto con grande cura tutte le notizie che si riferiscono al Brunelleschi come meccanico e ingegnere, e come uomo. In tutte le varie pratiche dell'architettura e della ingegneria egli era eccellente, rispondendo così la sua capacità a quella che l'Alberti richiedeva nel perfetto architetto. Desumiamo il genio inventivo di lui nella meccanica dalle notizie dei biografi e dei documenti; ma, veramente, sono testimonianze vaghe, e per disgrazia non possediamo neanche un disegno. Non si può credere che gli giovassero le cognizioni che si trovano nell'opera di Vitruvio, poichè questa fu pubblicata quando non avea più bisogno di tali stimoli; invece molto dovette sollecitarlo in siffatto genere di studio il soggiorno di Roma; l'occasione per mettere alla prova le proprie cognizioni meccaniche e l'ingegno inventivo fu la costruzione della cupola. Qui il Vasari gli attribuisce a torto l'invenzione del ganghero col capo e dell'arpione; sì egli che il Manetti esagerano troppo il suo merito nella composizione della catena di legname; della quale assai più originali e straordinari meccanismi inventò. I documenti non ce ne spiegano la particolare natura, ma se ne argomenta l'importanza dal prezzo col quale furono remunerati dai parsimoniosi operai. Merita di esser ricordato un barcone da trasporto di sua invenzione, per il quale la Signoria gli accordava privilegi così segnalati, che, sebbene non ne abbiamo alcuna descrizione, dobbiamo credere che fosse cosa di artifizio oltremodo ingegnoso. Certo doveva essere di grande mole, e questo fu causa che presto se ne abbandonò l'uso. Molta riputazione godette il Brunelleschi anche come ingegnere militare: lo provano gl'importanti incarichi di restaurar fortezze alla repubblica e l'esser chiamato a prestar la sua opera o il suo consiglio in opere militari da principi di altri Stati. Dal poco che rimane di siffatti lavori, pare che egli non si allontanasse dalla vecchia tradizione, e facesse prova del suo ingegno non colle novazioni, ma coll'applicare accortamente le vecchie pratiche. Il carattere del grand'uomo è ritratto in modo assai favorevole dal Manetti e dal Vasari; le cui notizie si possono in qualche modo completare e avvalorare con ciò che si sa del suo contegno nella edificazione della cupola. Se in qualche circostanza potè mostrarsi diverso da sè stesso, ve lo indussero speciali ragioni. Alcuni fatti mostrano in lui una vena satirica: fra gli altri, la famosa burla del Grasso legnaiuolo e il sonetto contro il suo competitore Manetti. Questo componimento in forma poetica ed altri rammentati dal primo biografo non ci sono pervenuti; uno solo ne possediamo in risposta ad altro molto aggressivo di un suo rivale. Dall'uso che fece dei suoi componimenti e dalla lettura dell'unico che ci rimane si può affermare ch'egli non meriti di venir messo nella schiera dei poeti. L'ingegno di lui e il grande valore nelle varie discipline professate gli acquistarono una stima quanto si possa mai credere elevata fra i propri concittadini, come si può vedere dalle lodi che i più eminenti fra essi ne fecero. La vita privata ci è pochissimo nota: sappiamo che non si ammogliò, e che adottò un fanciulletto del quale ebbe paterna cura, facendolo poi suo erede universale. Nell'economia domestica fu in tutto diverso dal suo amico Donato; giacchè non solo conservò il suo, ma lo aumentò. Colle notizie e le considerazioni sulla natura e vita del grande artista si chiude la monografia della quale ho tentato di dare un'idea. Ora seguono le appendici, di cui le più importanti sono la seconda, la settima e l'ottava. La seconda tratta di tre biografie conservate in codici fiorentini: l'esimio critico pone a fronte il loro testo e cerca passo per passo di far rilevare le somiglianze e le divergenze, dalle quali si possono stabilire quali rapporti abbiano fra loro e verso la fonte comune. Nel discorso che le accompagna sono esposte le sue conclusioni assennatissime. La settima e l'ottava appendice si riferiscono alla storia delle fabbriche degli Innocenti e della Badia fiesolana; e la loro importanza è tale, che basterebbe a dare uno speciale interesse all'egregia opera del sig. Fabriczy. Il quale non ha risparmiato

diligenza per render utile il suo libro, come si vede dalle altre appendici.

Paolo Fontana.

Giovanni Felice Pichi. **La vita e le opere di Piero della Francesca.** Prefazione di Vincenzo Funghini. — Sansepolcro, tip. Becamorti e Boncompagni, 1892.

Se l'A. ha voluto raccogliere un gran numero di dati su Piero della Francesca, egli in ciò è in buona parte riuscito; ma non crediamo che il suo lavoro, per il modo come fu condotto, possa gettare nuova luce sulla vita e sulle opere del sopracitato artista.

Siccome l'esaminare punto per punto codesta monografia sarebbe rifarla da principio, il che non è compito nostro, ci limiteremo ad accennare taluni dei principali motivi per i quali non accettiamo parecchie delle conclusioni dell'A.

Innanzi tutto giova osservare che egli si è lasciato trasportare dalla passione di concittadino, e, più che un lavoro storico-critico, ha scritto il *panegirico* di Piero della Francesca; per modo che la morale della sua opera sarebbe questa: Senza Piero della Francesca l'arte non avrebbe progredito e le creazioni dei suoi antecessori sarebbero restate senza frutto.

Inoltre l'A. ci presenta un'accozzaglia di citazioni senza però vagliare l'importanza e l'autorità di queste fonti, ma considerandole tutte ugualmente ed accettandole senza beneficio d'inventario.

Infine, spesse volte, egli pone a base delle sue argomentazioni un'affermazione che non è rafforzata da documenti o da fatti certi, per cui le sue conclusioni sono di attendibilità molto relativa.

In quanto alla prefazione, scritta dal signor Funghini, essa non è altro che un elogio esagerato dell'A. O il signor Funghini non ha cognizioni del metodo da seguirsi nelle ricerche storiche, o ha scritto una semplice lettera di cortesia.

Luis S. Rodriguez.

Federico Berchet. **Relazione degli scavi in piazza San Marco.** — Venezia, Fratelli Visentini, 1892.

L'A. espone semplicemente i risultati dello scavo eseguito per la ripavimentazione della piazza San Marco in Venezia.

Per esso si potè stabilire la superficie delle tre piazze che si succedettero innanzi alla basilica, essendosi rinvenuto un lungo tratto dell'antico canale Batario, le imposte del ponte rispettivo nonchè le tracce delle quarantatrè arcate del portico meridionale dello Ziani.

L'A. trova poi singolare la scoperta di un antichissimo pozzo, senza banche, scavato tra le fondamenta del menzionato portico. Oltre a ciò venne in luce un grande bacino sabbioso da pozzo ed anche alcuni conduttori che possono essere stati, secondo l'A., i cassoni d'uno o più pozzi; quindi l'intiero perimetro delle banche di creta — grosse m. 1.10, — le quali abbracciavano un bacino — lungo m. 91.60 e di larghezza varia, essendo largo m. 27.20 verso l'Ascensione e m. 39.50 verso la basilica — che può benissimo aver servito ai due pozzi antichi di piazza San Marco; e, finalmente, la canna, del diametro di m. 2.25, del pozzo verso l'Ascensione, *in capite brolii,* mentre della canna del pozzo verso la chiesa di San Marco non si trovò traccia.

La costruzione di questi pozzi essendo avvenuta circa il 1494, sotto il dogado di Agostino Barbarigo, e occupando essi la superficie di m. q. 3800 nel centro della piazza, non si potè rinvenire alcun avanzo dell'antica chiesa dei Ss. Geminiano e Mena, che deve aver esistito di fronte alla chiesa di San Teodoro, presso il rivo Batario, nella stessa isola.

L'A. pone come appendice alla sua relazione gli articoli di Giovanni Saccardo, che furono già pubblicati nel 1888 dal periodico *La Difesa.*

Luis S. Rodriguez.

Giuseppe Biadego. **I Giolfini, pittori, e una scrittura inedita di Michele Sanmicheli.** Estratto dal *Nuovo Archivio di Storia,* tomo IV, parte I. — Venezia, Fratelli Visentini, 1892.

Nell'archivio del Comune di Verona, nella busta 142, n. 210, esiste un processo manoscritto in carattere del secolo XVI, intitolato: «Pro Mag.ca Comunitate Veronae contro Gregorium et litis consortes de Summa Campanea occasione Clavicae S.ti Antonij.» La lite a cui si riferisce sorse in seguito della demolizione del muro della cittadella a sinistra, fuori dei portoni della Bra, inquantochè eseguito l'appianamento del fosso ed in conseguenza rimanendo senza scolo le acque dei dintorni, ne

seguiva l'allagamento delle contrade di Sant'Antonio, San Silvestro e Sant'Agnese extra, per cui quella di San Silvestro, più danneggiata, ideò di costruire una fogna che portasse quelle acque nell'Adigetto. A questo si opposero certi Gregorio e Gio. Battista di Sommacampagna, che avevano edifici di seghe nella parte inferiore di quel canale. Costoro portarono la questione innanzi al magistrato. Durante la causa, fu necessario presentare alcuni disegni dei luoghi cui si riferiva la controversia, disegni che furono commessi al pittore Nicola Giolfino, il quale ne eseguì uno per ciascuna delle parti litiganti; fu necessario anche interrogare in proposito Michele Sanmicheli, che aveva eseguito l'adattamento di quella contrada in esecuzione della deliberazione del Senato veneto.

L'A., comprendendo l'importanza di queste notizie, ne ha tratto argomento « per aggiungere un nuovo documento a quelli che già si conoscono del Sanmicheli, e di correggere gli errori ripetuti comunemente da tutti gli storici dell'arte pittorica sul conto del Giolfino ».

Infatti egli pubblica l'interrogatorio del Sanmicheli, che fino ad oggi era affatto sconosciuto, non essendo stato riportato nè dal Bertoldi, nè dallo Zendrini, nè dallo Joppi, unici raccoglitori di scritture sanmicheliane.

Per quello poi che riguarda i Giolfino, la prima osservazione che fa l'A. è questa: I disegni erano due; uno firmato da Nicola Giolfino, colla data 3 marzo 1555 scritta da lui medesimo, e che fu mandato dai rettori al magistrato a Venezia con una lettera datata 11 giugno 1555, dalla quale risulta che il secondo disegno richiesto qualche settimana prima, *aliquibus ebdomadis,* in esecuzione del disposto di una lettera degli Auditori Novi, su dimanda dei Sommacampagna, fu presentato da Girolamo Santi, genero del Giolfino, essendo questi già morto. Da ciò ne deduce che Nicola Giolfino morì fra il 3 marzo e l'11 giugno del 1555.

Ma stabilito l'anno della morte, l'A. ha voluto stabilire quello della nascita. Egli ha quindi nuovamente cercato nell'archivio comunale di Verona, e dall'anagrafe del 1490 e 1501 della contrada Falsorgo, nella quale abitavano i Giolfino, ricavò che Nicola, pittore, era nato nella seconda metà del 1476, ed era figlio di un altro Nicola Giolfino, intagliatore.

Ora queste date sono contrarie a quelle stabilite dal Bernasconi e seguìte dal Crowe e Cavalcaselle, dal Milanesi e dallo Zannandreis, i quali posero il Giolfino fra il 1486 e il 1518. Studia anche quest'errore l'A., e innanzitutto egli trova che la data del 1486 fu tolta dal quadro rappresentante la Pentecoste, esistente nella chiesa di Santa Maria della Scala in Verona, segnato così: « N.I. (Nicolaus Julphinus) 1486 ». La data poi del 1518 sta in una tavola dell'altare Miniscalchi nella chiesa di Sant'Anastasia pure in Verona, rappresentante un fatto di San Domenico, e che reca il monogramma: NIV (Nicolaus Julphinus Veronensis), e soprappostovi l'anno MDXVIII.

Ora, osserva l'A., nel 1486 Nicola Giolfino figlio aveva 10 anni, quindi è inverosimile che abbia dipinto il quadro di Santa Maria. Se a questo poi si aggiunge la differenza della firma, ed ancora quella dello stile, rilevata già dallo Zanandreis, si avrà sempre più la certezza che quel quadro non fu da lui dipinto. Ma allora chi eseguì questo quadro colla firma N.I.? E l'A. risponde: « Non posso asserire nulla con certezza, perchè non ho documenti; ma mi piace supporre che essa sia stata dipinta da Nicolò padre. Mi induce in questa credenza il fatto che la pittura fu per costante tradizione attribuita ad un Giolfino, e che Nicolò padre aveva lo stesso nome del figlio. È vero che Nicolò padre è nell'anagrafe qualificato come *intagliatore;* ma se si riflette che apparteneva appunto per questo alla classe degli artisti, e che in cotesta epoca spesso gli artisti esercitavano contemporaneamente più d'una delle arti sorelle, non si avrà difficoltà ad ammettere che Nicolò padre, che professava più comunemente l'arte dell'intagliatore, e come tale era generalmente conosciuto, abbia anche adoperato il pennello. Il grande esempio del Buonarroti, che fu nello stesso tempo pittore, scultore ed architetto, non è unico nella storia dell'arte; abbiamo spessissimi esempi di artisti che furono pittori e scultori, lapicidi ed architetti. Valga per tutti il nome di Vittor Pisano, che fu pittore grande, uno dei più notevoli precursori del naturalismo, e fu nello stesso tempo il creatore, il principe delle medaglie ». E quindi riassumendo: « Invece di un solo Nicolò Giolfino ne abbiamo due. Il primo fu intagliatore e pittore, e poichè, secondo l'anagrafe del 1490, aveva 40 anni, ne consegue che nacque nel 1450; nel 1501 era già morto, come risulta dall'anagrafe di cotesto anno. Il secondo fu pittore, il più comunemente noto, celebre per l'amicizia di Andrea Mantegna; nacque nel 1476 e morì nel 1555, di 79 anni ». Inoltre nota l'A. « che si deve correggere l'errore del Zannan-

dreis che fa Nicolò Giolfino, pittore, figlio di Paolo che fu pur esso pittore e contemporaneo di Girolamo e Francesco Benaglio. In conclusione, gli artisti che uscirono dalla famiglia Giolfino furono tre; Paolo pittore, Nicolò intagliatore e pittore, che diremo *senior,* e il figlio Nicolò pittore, che diremo *iunior* ».

Abbiamo riassunto minutamente questo breve ma ottimo lavoro, perchè il contributo che apporta alla storia dell'arte è senza dubbio di somma importanza; e tanto più è prezioso, inquantochè le conclusioni a cui viene col suo studio l'A., non possono esser messe in discussione perchè basate su documenti d'indiscutibile autenticità, e perchè emergono chiare ed evidenti da un'argomentazione fine, logica e stringente.

E noi, innanzi ad un lavoro di sì squisita fattura, non possiamo non rallegrarcene sinceramente coll'A.

Luis S. Rodriguez.

J. R. Rahn. **Nuove scoperte di pitture murali nel Ticino.** — Traduzione dal tedesco di Pierina Quirici-Baroni, con note dell' architetto Carlo Quirici. — Lugano, tipografia di Traversa Fabrizio, 1892.

L'*Anzeiger für schweizerische Alterthums kunde,* n. 3, anno 1892, pubblicava un articolo del professore J. R. Rahn sugli affreschi recentemente scoperti nel Ticino, nella chiesa di Santa Maria degli Angioli in Lugano, nella chiesa del collegio di Ascona e nella chiesa di Mairengo.

Di speciale importanza per l'arte ticinese erano le osservazioni riflettenti gli affreschi scoperti in Lugano, e perciò la gentile e colta signora monzese Pierina Quirici-Baroni pensò di tradurle nella nostra lingua. Tali affreschi vennero rinvenuti nella cappella dell'Immacolata in S. Maria degli Angioli, sotto un bianco intonaco che pare sia stato dato a molte cappelle di quella chiesa, nel 1630, quando essa serviva di lazzaretto.

I lavori di scoprimento, diretti dal pittore Augusto Cometta, misero ben presto alla luce una serie di affreschi di buona maniera, alcuni dei quali ben conservati, fra cui, degni di nota, uno *Sposalizio di Maria,* l'*Adorazione dei Magi,* la *Fuga in Egitto,* la *Presentazione al tempio* e la *Disputa fra i dottori.*

Il Rahn non esita a dire che parecchie di queste rappresentazioni ricordano la maniera del Bramantino; però bisogna anche tener calcolo delle differenze che appaiono in questi lavori, il che farebbe credere essere stati eseguiti da diversi e non egualmente abili pittori.

Le opere conosciute del Bramantino non sono molte, e perciò è pregio dell'opera che una cappella intiera, pinta se non tutta da lui, almeno sotto la sua direzione od il suo impulso, venga dagli intelligenti con cura studiata.

Il Rahn termina asserendo che è supponibile che pure le altre cappelle a levante siano ornate nello stesso modo, ed anche la navata, dove furono rinvenute tracce di affreschi, i quali mostrano d'essere contemporanei ai dipinti dell'Immacolata.

Auguriamo ai Ticinesi la fortuna di nuove ed importanti scoperte.

A. M.

La Battaglia per l'Arte, periodico settimanale. — Milano.

« La *Battaglia per l'Arte* noi non vogliamo sia creduta ed intesa nel solo senso della polemica. Il giorno che, osservando per istudio e per amore, abbiamo potuto formarci la convinzione che il presente possa dare e dia veri e propri frutti sani, abbiamo anche pensato che molto ancora si possa tentare in vantaggio di un rinnovellamento. E non basta. Questa fioritura robusta, questa germinazione turgida di speranze, si perde e s'isterilisce per la mancanza d'incoraggiamento e d'aiuto morale e materiale, e per quella sonnolenza apata che tutti i giorni infirma un tentativo, tutti i giorni atrofizza una potenza. Ora noi vogliamo provarci a impedire questa dispersione, ad opporci a questo dissolvimento....; vogliamo vedere se ancora una volta, lottando, si possa dare uno scossone all'apatia. La somma di questi sforzi è ciò che noi abbiamo voluto chiamare la *Battaglia* ».

Con queste parole nobilissime un nucleo di uomini volenterosi dà principio in Milano alla pubblicazione di un elegante periodico, a cui davvero auguriamo che i voti contenuti nei due motti del giornale *Ars sibi praemium, Ars saeculorum victrix,* abbiano il loro felice compimento.

« Le limitazioni nel campo artistico sono la morte », e questo è davvero un grande programma. Ma il foglio si ripromette ancora libertà di argomento e d'opinioni, libertà di discussione, libertà

nella scelta dei mezzi, libertà di forma! Ecco l'unico modo per togliere l'arte ai monopolî scandalosi delle cricche che oggi pontificano spadroneggianti! Queste parole severe ci fanno adunque cuore a sperare nell'avvenire della *Battaglia,* a cui le vittorie non mancheranno del certo se la bandiera sarà rispettata e difesa.

A. M.

Gustavo Frizzoni. **La Galleria Morelli in Bergamo**. Descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche. — Bergamo, stab. tipo-litografico frat. Bolis, 1892.

Colla conosciuta sua versatilità e larghezza di notizie e particolari il dottor Frizzoni pubblicava or ora una elegante monografia sulla raccolta lasciata dal Senatore Giovanni Morelli alla città di Bergamo, con generosa disposizione testamentaria. Volle il Morelli, sebbene nativo di Verona, favorire di preferenza questa città, dov'era egli cresciuto, e che aveva più volte rappresentato al Parlamento.

Scopo dell'autore della monografia si è di mostrare, colla rassegna delle opere insigni ora esposte in Bergamo, non solo l'acutezza critica del Morelli, ma ancora i sani criteri artistici da lui seguiti nell'acquisto delle opere d'arte, con cui volle formarsi una collezione. La pinacoteca Morelli infatti, quale vedesi ora, c'insegna a meraviglia a quale risultato si possa giungere in un limitato volgere di anni, anche con mezzi pecuniari relativamente modesti. Il pregio della medesima sta principalmente nella varietà dei generi e dei tempi a cui le numerose opere appartengono.

Uno sguardo innanzi tutto al ritratto del Morelli, pinto nel 1886 dal noto pittore tedesco Lenbach, che il senatore aveva conosciuto in quella galleria Borghese, che fu campo sì vasto degli studi del critico profondo.

Quindi senz'altro il Frizzoni entra in materia. Fra i Toscani vediamo riprodotti in belle fototipie il *Ritratto del marchese Lionello d'Este*, signore di Ferrara, col quale il Frizzoni non esita a vedere lo stretto legame della medaglia di questo principe fatta dal veronese Vittor Pisano nell'anno 1444. E fra l'altro l'autore raffronta il ritratto prezioso in parola con un'opera interessante del Pesellino, rappresentante l'*Ultima novella del Boccaccio,* quadro al certo dell'età più provetta dell'autore.

Domenico di Michelino è pure ben rappresentato e nel *Ritratto di Giuliano de' Medici* e nella *Storia di Virginia romana,* nella quale ultima, di piccole dimensioni (osserva il Frizzoni), appare all'evidenza che in arte il genio è tutto, le proporzioni il nulla.

E così via brillano fra le opere toscane della galleria Morelli un *Tobia coll'angelo,* della bottega di Andrea Verrocchio; un *San Giovanni Evangelista,* già giudicato dal donatore stesso ad Ercole Roberti; un Mariotto Albertinelli; un Bachiacca, ed altri insigni.

L'Italia centrale e Ferrara hanno pure la loro ricca rappresentanza. A questo proposito ci pare abbia fatto egregiamente il Frizzoni a ricordare quanto già scriveva il Morelli delle relazioni corse fra Raffaello, il Costa ed il Viti.

Una Madonna col Bambino benedicente, di Giovanni Bellini, che apre la serie preziosa dei Veneti, ed una *Vergine col Bambino al parapetto,* munita di nitido cartellino e davvero conservatissima, un *Cristo colla Samaritana,* del Moretto, e un *Ritratto di dama* del Cavazzola, sono i campioni che il Frizzoni ha saputo scegliere e ci riproduce.

Più importante fra tutte però ci pare la parte dedicata ai Lombardi, ai quali specialmente il Morelli ebbe la fortuna di applicare l'*unicuique suum.* Il genio di Leonardo va distinto da quanto fu prodotto sotto il sovrano di lui impulso da Bernardino de' Conti, dal Boltraffio, da Ambrogio De Predis e dal Giampetrino.

Il *Ritratto di un paggio* del Predis, di squisita fattura, acquistato dal Morelli dalla raccolta Bozzotti di Milano, quale opera del Foppa e già ritenuto del Vinci, segna i vari passi del critico autorevole nel progresso dei suoi studi.

Il Frizzoni lo osserva con franchezza e non è concorde nel congetturare chi sia il rappresentato.

Il *Cristo benedicente* del Boltraffio, che richiama a parer mio il *Salvatore* della pinacoteca Borromeo, è la vera gemma dei Lombardi della galleria Morelli, nonostante siano pure pregevolissime la *S. Marta* del Fossano, la *Madonna col Bambino e S. Giovanni* del Luini e la *Sacra Famiglia* della Anguissola. Quest'ultima tela sovratutto è dal Frizzoni egregiamente illustrata con copiose notizie ed osservazioni veramente degne di considerazione.

Tre terre cotte furono anco lasciate dal senatore Morelli alla galleria Carrara: una composizione, cioè, assai ammirata di Jacopo della Quercia; un bassorilievo rappresentante il Bambino Gesù colla divina

Madre che gli viene offrendo un fiore, di maniera affine a quella di Donatello, ed un Angelo, di pieno rilievo, di Benedetto da Majano, delicato e sovra ogni dire spirituale.

I pittori del XVII e XVIII secolo, fra cui Rembrandt, Nicola Maes, Bernardo Fabritius, Van der Helst, Antonio Palamedes, Molenaer, ecc., hanno essi pure un largo posto: notiamo fra tutti pel soggetto interessantissimo la gran tela, larga ben oltre due metri, di Bernardo Fabritius, rappresentante il grottesco soggetto della *Cena del satiro alla mensa del contadino*. Pochi cenni infine su alcuni quadri moderni della collezione chiudono la monografia del Frizzoni, col quale ci rallegriamo di cuore per aver fatto conoscere di nuovo e sì degnamente agli amanti dell'arte una galleria preziosa ed una generosa donazione.

A. M.

MISCELLANEA

Restauri. — I principali lavori di restauro iniziati o compiuti durante i mesi di febbrajo e marzo in Italia sono i seguenti:

Per le chiese:

Si riprendono i lavori di rinsaldamento nelle nuove arcate della corsia settentrionale del chiostro di Santa Maria Nuova, in Monreale. Così pure sono state eseguite alcune opere di consolidamento alla porta della chiesa di Santa Maria Assunta, in Quirico d'Orcia, provincia di Siena. La parte centrale e lo spigolo destro del muraglione di scarpata dell'ex-convento di San Francesco, in Assisi, sono stati riparati. Si è cominciata la sistemazione delle coverture della certosa monumentale di San Lorenzo, a Padula; e si son prese le opportune disposizioni affinchè non progredisca il deperimento nel quadro di Francesco da Milano esistente nella chiesa di San Tommaso a Canera di Sacile, in provincia di Udine, e nel polittico del Zoppa e del Brea, a Santa Maria di Castello, in Savona. Anche si è provveduto alle riparazioni necessarie dei dipinti del Sodoma, del Beccafumi e del Sogliani, che adornano la tribuna del duomo di Pisa. In Pisa pure, nella chiesa di San Martino, sono state compiute le riparazioni della croce bizantina. È approvata la perizia compilata dall'ingegnere Saccardo, direttore dei lavori della basilica di San Marco in Venezia, per l'armatura ferrea che deve servire alla chiusura del cosidetto « Pozzo », nell'atrio della basilica stessa, senza la qual chiusura sono impedite le funzioni religiose nella stagione invernale. Il rivestimento marmoreo della facciata di San Michele in Borgo, a Pisa, è in più parti sconnesso. Per evitare maggior danno si è dato mano alla estirpazione delle erbe che vegetano nella copertura di laterizio del frontone recando guasti non lievi. Anche il tetto della chiesa della badia di Casamari è pericolante; ma si è già provveduto a sistemarlo e in parte rinnovarlo. Intanto si modificherà l'apparecchio dei parafulmini impiantato sulla badia, perchè si renda più regolare il funzionamento di essi.

Per gli edifizi civili:

Approvata la perizia dei lavori di riparazione ai tetti, alle grondaje ed ai serramenti del palazzo ex-ducale di Mantova, si fanno alcuni saggi per riconoscere lo stato delle antiche decorazioni nel cortile della Marchesana dello stesso palazzo, manomesse in parte, in parte coverte da muratura. Secondo ciò che risultasse da tali saggi, si deciderà se convenga o no demolir la fabbrica, la quale occupa il cortile e ne nasconde i pregi artistici. In un altro cortile, quello del palazzo Brera, sono stati eseguiti alcuni lavori di manutenzione. Simili lavori si son cominciati nelle torri che sorgon lungo la cinta del castello di Serravalle, in Bosa.

Accogliendo il voto della Commissione speciale nominata per lo studio e l'esame dei restauri da farsi in varî monumenti del Veneto, il Ministero d'istruzione pubblica rispose che si debbano serbare al loro posto le inferriate del palazzo ducale di Venezia, così quelle collocate durante la costruzione dell'edificio, come quelle aggiunte in sèguito. Nel palazzo medesimo proseguono intanto gli scavi intrapresi nell'angolo che guarda verso il ponte della Paglia. Messivi a nudo i pavimenti delle antiche prigioni, si son trovati grossissimi muri interni, di cui si può argomentare con qualche probabilità che sieno quelli primitivi dell'antica Torre Orientale, e cioè dell'unica parte di costruzione

che rimonti al secolo IX. Ancora per il palazzo ducale è accettata la perizia pei lavori di riparazione al muro occidentale dell'ex-archivio segreto.

Per lo stato di rovina in cui è ridotta, si demolirà una pila del vecchio ponte della Regina, sul Brembo, in villa d'Almè; ma sarà prima compilato un esatto rilievo grafico dei ruderi da abbattersi, affinchè si possano conservare intatti quelli che appartengono alla costruzione originaria facilmente distinguibile.

Il monumento sepolcrale romano, presso Albenga, richiede opere di manutenzione a cui si metterà subito mano. Per iniziativa del professore Francesco Bartolini, sono stati eseguiti diligenti lavori di riparazione alla testa di marmo nero di Filippo Tedici, situata vicino la finestra del palazzo Pretorio di Pistoja, al gran sedile e all'intonaco nell'atrio del palazzo stesso.

Per le pitture pericolanti:

Nel quadro del Cotignola, recentemente ricuperato e depositato nella Pinacoteca comunale di Forlì, si son cominciate le riparazioni più urgenti. Il restauro d'un busto muliebre del Rinascimento, nel Museo archeologico di Milano, è affidato all'Opificio fiorentino delle pietre dure. Mercè opportuni lavori è stato fermato il progressivo deperimento degli affreschi di Santa Maria in Organo, a Verona, come delle pitture romaniche recanti la data MCCLX, nella chiesa di San Giovanni della Fossa, in provincia di Reggio Emilia. Di due quadri della Pinacoteca parmense si è affidato il resturo al prof. Sidonio Centenari. Nella R. Galleria di Brera si cominciano le seguenti riparazioni a dipinti:

La Vergine col Bambino e i Ss. Giuseppe e Girolamo, di Andrea Solari;

Ritratto virile, dello stesso pittore;

Cristo condotto al Calvario, di Daniele Crespi;

I Ss. Ambrogio, Caterina, Girolamo, e la Pietà, di Ambrogio Bergognone;

La Vergine col Bambino, di Giovanni Bellini.

Notizie varie, doni, cessioni, cambi, scoperte. — Il Museo nazionale di Palermo ha acquistato 316 disegni del pittore Giuseppe Patania, morto nel 1852. In cambio d'un gruppo marmoreo proveniente dalla badia dei Camaldolesi, in Montecononero, il Ministero della pubblica istruzione ha accettato e devoluto al Museo nazionale delle Marche, in Ancona: 1°, un bassorilievo rappresentante l'anconetano Francesco Scalamonti, opera del principio del secolo XVI; 2°, un cratere sul proprio tripode, scoperto in Amandola (Marche), lavoro greco del V secolo a. C.; 3°, la stampa in gesso del gruppo suddetto. In un pianterreno in Campo Sant'Andrea, a Venezia, è stato scoperto un pavimento composto di sigilli sepolcrali veneziani, la maggior parte dei secoli XVI e XVII. Per la miglior conservazione dell'importante *nuraghe* detto *Losa,* presso Abbasanta, in provincia di Cagliari, il Ministero della pubblica istruzione lo ha acquistato. Ancora per la Sardegna la Commissione permanente di belle arti ha dichiarato che la torretta della cinta pisana a San Michele di Cagliari è da ritenersi edifizio monumentale, ed ha espresso il desiderio che gli edifizi vicini non abbiano mai ad esser sopraelevati in guisa da nasconder la torre. Si son cominciate le riparazioni del quadro di Andrea Vicentino, « La battaglia di Lepanto », e quelle delle pitture esistenti nel palazzo comunale di San Gimignano, presso Siena. Il dottor Arthur Walther, londinese, ha donato alle Gallerie di Firenze un quadro di Guido Reni, rappresentante la « Madonna della Neve ». È il sesto quadro di cui quelle gallerie vanno debitori al generoso donatore. Varî oggetti d'arte provenienti dall'ex-monastero del Ritiro sono stati consegnati al museo archeologico nazionale di Siracusa; e uno stendardo, dipinto su tavola, del secolo XIV, già nell'oratorio di San Domenico, poi nella chiesa di San Marco alle Cappelle, è stato consegnato alla Pinacoteca comunale di Pisa.

Infine la Galleria nazionale d'arte moderna, in Roma, ha acquistato un busto marmoreo del professore Salvino Salvini, rappresentante Gioacchino Rossini. U.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Il giorno 19 marzo si è inaugurata, con l'intervento dei sovrani, l'esposizione di pittura e scultura al palazzo di Belle Arti. Essa occupa l'intero pianterreno e buona parte del piano superiore.

Tra le opere di scultura notiamo il gruppo di Giulio Monteverde, « La morte e la vita »; uno studio di testa e un busto del Manzoni, di Ercole Rosa; tre busti-ritratti, due in bronzo, uno in gesso, di Filippo Cifariello; una statua, di Francesco Fasce; un Suonatore di cornamusa di Filippo Giulianotti.

Tra le opere di pittura ricordiamo come pregevolissime: tre grandi ritratti di signora, di Giuseppe Ferrari; alcuni paesaggi a pastello, del Sartorio, ed altri del Casciaro; due quadri di Luigi Nono, tre di Gaetano Esposito, uno di Pio Joris; due paesaggi di Onorato Carlandi, uno di Filippo Carcano, altri di Bartolomeo Bezzi, di Guglielmo Ciardi e di Adolfo Tommasi; due scenette campestri, una testa a olio e cinque a pastello di Francesco Paolo Michetti; oltre a lavori del Tito, forse il più gagliardo di tutti, del Laurenti, del Milesi, ottimi anch'essi, dell'Avanzi, del Vannutelli, e così via.

L'esposizione, non indegna di lode per la scultura, è splendida per la pittura. Le opere sono in massima parte disposte con cura intelligente. L'arte italiana vi è rappresentata in modo da trarne i più lieti auspicî. U.

Or sono pochi giorni moriva in Novara, colpito da improvvisa malattia, a sessant'anni, l'ingegnere architetto prof. cav. Giuseppe Fassò, uomo di virtù antica, ed uno dei pochi veri amici dell'arte. La sua modestia non gli permise mai pubblicazione di sorta nell'*Archivio*, quantunque appassionato studioso della critica dell'arte. Fra i suoi titoli di benemerenza vi ha quello d'esser riuscito a dar vita, insieme con pochi, al Museo novarese e di aver portato valido incremento al culto di Gaudenzio Ferrari.

Possano i suoi voti nobilissimi trovar eco in quanti lo conobbero e lo amarono.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

I MAESTRI D'INTAGLIO E DI TARSIA IN LEGNO

NELLA PRIMAZIALE DI PISA

QUANDO per il sentimento vivissimo del bello, per la diffusione del gusto, l'arte rifioriva e spirava alito di vita nuova per entro ad ogni cosa, anche le austere semplicità del nostro tempio maggiore si andarono man mano rivestendo e ravvivando con le opere immortali degli artefici della Rinascenza. Erano costoro, il Baldovinetti, che adornava una porta della facciata col musaico, il Ghirlandaio, che dipingeva l'arco della tribuna tutto ad angeli librati sul fondo dorato della vôlta, il Botticelli che dipingeva un'Assunta « la quale fa per uno paragone, che, piacendo à poi a dipingniere in Camposanto »: [1] e Pierin del Vaga e il Sodoma e il Bronzino e il Sogliani e tanti altri, che con le tavole loro arricchivano la tribuna e quegli altari, che il Civitali è chiamato a rinnovare e che non meno mirabilmente lo Stagi conduce a compimento. Si fa nuovo il coro, si fanno ai soffitti delle navate i sopracieli tutti a rosoni e a cherubini dorati, si rinnova la sagrestia e si abbellisce di sedie ricche di intarsi e di prospettive, le quali, insieme con quelle sparse per la chiesa e pel coro, son considerate per il loro artistico valore vere e proprie opere d'arte.

Di queste appunto noi intendiamo ora occuparci, sebbene, mal ridotte dai restauri e racconciate, dopo l'incendio, con poca cura e minor intelligenza, serbino appena, tolte rare eccezioni, la bellezza primitiva e ci faccian deplorare lo stato in cui attualmente, non certo migliorate, si trovano. Ma noi pur dalle rimaste, alcune sempre oggetto di ammirazione e di studio, ci daremo a ricercare gli artisti che a questi lavori han preso parte, correggendo ove ci sia dato farlo con sicurezza, gli errori nei quali sono incorsi tutti quelli, che sin qui ne han parlato; aggiungendo i dimenticati, non pochi, e fissando infine, ove ci sarà possibile o più facile, a chi le tarsie, che attualmente si ammirano nella nostra chiesa maggiore, debbano o possano attribuirsi.

I.

Non molti sono gli scrittori che ci ricordino particolarmente e questi lavori e quelli artefici; ma tutti chiamano meravigliosi gli intarsi del coro della Primaziale di Pisa, dopo il Vasari attribuiti, senza gran fatica, dagli altri, agli artisti stessi dal Vasari mentovati.

[1] Arch. dell'opera. Entrata e Uscita, n. 67, turchino, p. 70[1].

Cominciamo quindi da lui, come dal maggiore e più autorevole, per stabilire la verità circa alle notizie ch'egli sull'argomento ci ha lasciate.

Nella vita di Giuliano da Maiano scrive egli, che questi « con Giusto e Minore, maestri di tarsie, lavorò i banchi della sagrestia della Nunziata, e similmente quelli del coro che è allato alla cappella, e molte cose nella Badia di Fiesole ed in San Marco; e che perciò, acquistatosi nome, fu chiamato a Pisa, dove lavorò in Duomo la sedia che è accanto all'altar maggiore, dove stanno a sedere il sacerdote e diacono e suddiacono, quando si canta la messa; nella spalliera della quale fece di tarsia, con legni tinti e ombrati, i tre Profeti che vi si veggiono. Nel che fare, servendosi di Guido del Servellino e di maestro Domenico di Mariotto, legnaiuoli pisani, insegnò loro di maniera l'arte, che poi feciono così d'intaglio come di tarsie la maggior parte di quel coro: il quale ai dì nostri è stato finito, ma con assai miglior maniera, da Batista del Cervelliera Pisano, uomo veramente ingegnoso e sofistico ». [1]

Nè questa è la sola notizia che ci dia in proposito il Vasari, perchè nella vita di Giuliano e Antonio da San Gallo scrive egli che « Giuliano imparò in modo bene tutto quello che il Francione gl'insegnò, che gl'intagli e le bellissime prospettive, che poi da sè lavorò nel coro del duomo di Pisa, sono ancor oggi fra molte prospettive nuove non senza meraviglia guardate ». Ma invano si cercherebbero nel nostro coro i lavori di Giuliano da San Gallo, chè i libri di amministrazione, come bene osserva il Milanesi, non ci ricordano nemmeno il suo nome. [2] Il Roncioni nelle sue *Istorie Pisane* ci dice il coro cominciato da Pietro Seravallino pisano e finito da Giovanni Battista Cervelliera della medesima patria; dove al vivo sono intarsiate nel legno le imagini dei Profeti e degli Apostoli con tanta vaghezza e bellezza, che a queste figure non pare che manchi altro (così sono ben fatte e composte!) che lo spirito vivo per mandar fuori la voce umana. Vi si veggono ancora diversi animali, che tutti sono lavorati con la medesima intarsiatura: così la sedia dell'arcivescovo, fatta dal Cervelliera, nella quale rimirasi l'adorazione dei Magi; cosa bella e rara. Certamente l'opere di costoro paiono miracoli di natura. [3] Il Martini nel suo *Teatro* attribuisce invece e i postergali delle pareti laterali della chiesa e le figure dei Profeti e dei Santi e gli altri ornamenti che son nel coro, a Domenico di Mariotto e ad altri maestri. [4] Il Da Morrona, infine, poichè questa volta ha parafrasato il Vasari, nel trovar di non spregevole fattura i seggi de' canonici e di tutto il coro per gli intagli e per i lavori di tarsia, li attribuisce

[1] Vasari. Ediz. Sansoni, Firenze, vol. II, pag. 468-69.

[2] Ora diremo... (scrive il chiarissimo Milanesi in nota a questo passo) che dai detti libri apparisce chiaro che Giuliano da San Gallo non lavorò in quel coro, ma Francesco di Giovanni detto il Francione, il quale dal 1467 vi fece quattro sedie, cioè quelle dell'Operaio di S. Giovanni e dell'Operaio del Duomo, e due altre ai lati *di contra al pervio* (pergamo) e due spalliere e sedie grandi *in coro rasente le scale si monta sul Duomo*; che al Da Maiano fu pagata nel 1477 una sedia lavorata *di fusaggine*, e che finalmente Guido di Filippo da Seravallino pisano dal 1490 al 1495 fece pel coro della sagrestia più di quindici quadri di prospettiva. (Vasari, Ed. Sansoni, vol. IV, pag. 268).

[3] *Arch. Storico Italiano*, vol. VI, parte 1ª, libro III, pag. 112.

[4] « .... Hoc etiam opificio omnia sedilia per totam Ecclesiam prope parietem decurrentia in suis postergalibus exhornantur; nam ibi cernuntur variae Prophetarum ac Sanctorum figurae, aliaque ornamenta, per Dominicum Mariottum, et alios artifices affabre compacta. » (Martini, *Theatrum Basilicae Pisanae*, pag. 27).

Il Tronci, nella *Descrizione delle chiese di Pisa*, manoscritto che si conserva nell'archivio del Capitolo, a proposito di questi lavori, scrive: « Entrati in choro, lasceremo a basso li sedili delli Canonici e Cappellani lavorati con bellissime tarsie da Guido da Seravallino e Domenico di Mariotto Pisani, ma le più esquisite sono di mano di Giovambattista del Cervelliere. Opera di cui è parimente la Sedia dell'Arcivescovo dove sta a sentire la Predica, che fa meravigliare chi la rimira, di questo son pure le tarsie vecchie nelli sedili attorno la Chiesa ». (Pag. V).

Il Grassi nella *Descrizione storica e artistica di Pisa*, ripete, che tutti i lavori di tarsia nei seggi del coro si devono a Giuliano da Maiano, a Giuliano da San Gallo, al Seravallino, a Domenico di Mariotto ed a Giovanni Battista Cervelliere, architetto pisano, e aggiunge in nota: « a quest'ultimo artista debbonsi ancora i sedili annessi alle pareti e la bella cattedra arcivescovile, che dopo il restauro dev'essere posta in faccia al pulpito, verso la metà della chiesa. » (Vol. I, Pisa, Prosperi, 1827, p. 58).

a Giuliano da Maiano e Giuliano da San Gallo, ingegneri accreditati e architetti fiorentini del secolo XV che, scrive egli, ebbero gran parte nei suddetti lavori e si servirono dell'opera di Guido da Servellino, o Saravallino, e di Domenico di Mariotto, come attestano il Vasari e Raffaello Roncioni. In appresso Gio. Battista del Cervelliera, architetto pisano, in simil genere di grande ingegno dotato, terminò con miglior maniera, sì d'intagli che di tarsia, non solo la maggior parte dei suddetti seggi, ma quegli ancora che annessi alle pareti tutta la chiesa circondano. [1]

Per tutte queste affermazioni non sempre conformi al vero, o meglio di troppo dal

IL RE DAVID di Giuliano da Maiano

(Tarsia della sedia per il sacerdote, diacono e suddiacono coi tre profeti).

vero lontane, ci siamo indotti a ricercare maggiori e più sicure notizie intorno agli artisti che a queste tarsie han lavorato, e, cominciando da Giuliano da Maiano, diremo a conferma di quanto è già stato detto dal chiarissimo Milanesi, ch'egli ha fatto non solo la sedia di che ci parla il Vasari, quella cioè dove hanno a stare il prete, il diacono e suddiacono presso all'altar maggiore, la quale deve fare, scrive l'operaio nel libro Rosso dei Creditori e Debitori « a fighure in prospettiva come quella ha fatto nella sagrestia de santa Liberata e meglio », ma un'altra, lavorata di *fusaggine,* la quale è posta nella nave grande in duomo tra due colonne dove seggono le donne, ed è la seconda sedia cominciando di verso il coro. La prima fu allogata a Giuliano nel febbraio del 1470, la seconda fu mandata a Pisa, finita, nell'aprile del 1477.

[1] Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno,* vol. I, p. 238 e 39.

In un volume di *Ricordanze* che si trova nell'archivio del Capitolo, [1] si legge a pag. 30 t: « a di 22 aprile 1477. Richordo chome questo dí 23 d'aprile venne la sedia lavorata di fusaggine di Giuliano da Maiano: deesi paghare la ghabella lire 12, soldi 7 ». « E più si diè a detto Giuliano soldi 20, gli diè a' facchini arechòno detta sedia di doana in duomo ».

Da queste notizie, le sole che abbiamo potuto raccogliere intorno ai lavori di questo artefice a Pisa, si può facilmente concludere, che Giuliano, oltre aver fatto la sedia per il diacono e suddiacono in duomo, coi tre profeti, di tarsia, ne ha fatta un'altra la quale fu posta nella nave grande, tra due colonne, ove seggono le donne: ma che nei lavori del coro non solo non ha preso parte alcuna, ma non deve nemmeno essere stato per lungo tempo a Pisa, dal momento che il Pontelli ha l'incarico di metter su la sedia ch'egli mandò da Firenze: « E a dì 27 di detto (aprile) lire 3, soldi x, dati a Baccio Puntelli perchè misse su la sedia venne da Firenze di Giuliano da Maiano ». [2]

Ma ammesso anche, che Giuliano sia stato a Pisa, par certo, sempre per le notizie che si hanno, che le sedie da lui eseguite per il nostro duomo sian state lavorate a Firenze, e che a Pisa, dopo aver fatta la locazione della prima, in presenza di messer Filippo de' Medici, arcivescovo, non sia più tornato; e ciò, non tanto per l'indicazione *in Firenze* che va unita sempre al suo nome, mentre per gli altri artisti fiorentini, che lavoravano a Pisa l'operaio scrive *di Firenze*, quanto perchè per aver denari si rivolge all'operaio servendosi dei buoni uffici di altra persona: « e si paghò per sua lettera a Ridolfo Paganelli ». [3]

Detto questo, è facile stabilire, come il Vasari abbia corso, tanto nell'affermazione che egli si servisse dell'opera di Guido del Seravallino e di Domenico di Mariotto, legnaiuoli pisani, quanto nel dirci che insegnò loro quell'arte. Domenico di Mariotto, che il Milanesi ci dice nato a Firenze, può aver appreso da Giuliano l'arte della tarsia, e può aver magari aiutato il maestro, se tale egli è proprio stato, nel lavoro delle sedie che doveva eseguire per la nostra Primaziale; infatti Domenico di Mariotto comincia a lavorare a Pisa per l'Opera solo nel 1489, ma il Seravallino, perchè di Pisa e figlio e nipote di legnaiuoli pisani, [4] non può ammettersi abbia appreso la maniera da chi a Pisa non è stato o, se pur vi è stato, non v'ha esercitato l'arte sua in modo da aver potuto, non che fargli da maestro, iniziarlo nel nuovo e difficile lavoro. Non eran poi questi di Giuliano nemmeno i primi saggi, che di tal genere si avessero, perchè avanti di lui Francesco di Giovanni, detto il Francione, aveva già fatto per il nostro duomo molte sedie con prospettive, e avanti che il Seravallino cominciasse a lavorar di tarsia, era venuta a Pisa la sedia del Pontelli, i cui lavori (insieme con quelli del Francione, e per non dir che dei maggiori) si ammiravano nella chiesa già da parecchi anni.

II.

Domenico di Mariotto dimorò lungo tempo a Pisa esercitandovi l'arte sua di legnaiuolo e di maestro di tarsie. La prima memoria che si abbia dei suoi lavori risale al 1489, quando a dì 11 di novembre riceve dall'operaio lire 482 e soldi 15 per fattura « del coro e lla sedia di Camposanto », per cui s'ebbe « fiorini due d'oro inn oro soprapiù, come appare per una scritta fece messer Antonio, a ogni sua spesa ». [5] Ai primi del 1490 (stile pisano) prende a fare una sedia per il duomo che doveva andare rasente il pergamo, verso la porta reale; [6] nel 1492 lavora a quella « tra le colonne di sotto il pervio »; [7] nel 1499 poi ne consegna

[1] Filza *D. Primatialis Ecclesiae Pisanae Immunitates ac privilegia.*

[2] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 30 t.

[3] Arch. del Capitolo, filza *A.* Entrata e Uscita, p. 83.

[4] Il padre si chiamava Filippo e il padre di Filippo Piero. Così in un registro dell'Opera.

[5] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori. Rosso *B*, pag. 2.

[6] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori. Rosso *B*, pag. 45.

[7] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori. Rosso *B*, pag. 87.

finita un'altra messa tra le colonne di duomo, per la quale fecero due disegni, che furon pagati lire dieci, Poggio Fiorentino e Mariano da Cremona; [1] finalmente nel 1511 comincia, insieme col Seravallino e col maestro Lorenzo Spagnuolo, il lavoro per l'ornamento del coro, che, come vedremo, séguita sino al 31 dicembre del 1513.

Di Guido da Seravallino, o Saravallino, come si legge nei registri di amministrazione della Primaziale, l'opera è maggiore e le indicazioni più certe. Il cav. Tanfani ci ha già dato notizia come dal 1490 al 1495 egli facesse per il coro della sagrestia più di 15 quadri di prospettiva. A compimento di questa aggiungeremo, che i quadri variamente lavorati in questo corso di anni si possono far ascendere quasi al doppio, come può vedersi dalla particolareggiata descrizione che pubblichiamo tal quale si trova nei registri dell'archivio dell'Opera:

« 1490. 1. Ghuido di Filippo da Saravallino, legnaiuolo, de' avere a dí 8 di luglio 1490 lire undici, sono per uno quadro per le sedie della sagrestia; v'è dentro uno piatto con due cardellini che vi beano et la croce del Comune di Pisa.

« 2. E a dí 23 detto, per uno quattro, che vv'è una casa con fuocho dentrovi, lire undici.

« 3. E a dí 28 d'oghosto, per uno quadro che v'è due finesstre, il prato e la chiesa di san Torpè e s. Jacopo in prato.

4. E a dí 27 de settembre, per uno quadro che v'è dentro una guastara con due rappe di ciriege e una di pero ».

« Ghuido di Filippo da Ssaravellino de' avere lire quarantaquattro, sono per fattura di quattro quadri per lle sedie della sagrestia di duomo, come appare in q°.

« E de' avere a dí 6 d'ottobre lire undici, sono per uno quadro che v'è dentro una porta grande . . . . . nuova e parte del ilungarno.

« E de' avere a dí 5 di dicembre lire undici, sono per uno quadro rechò questo dí detto, dove è dentro uno chasamentto chol fanali di Livornno.

« E de' avere a dí 13 di gennaio lire undici, per uno quadro ci arechò questo dí detto, dove è dentro il dilungharno cholla chiesa di san Matteo e un archo d'una porta grandi.

« E de' avere a dí 28 di detto lire undici, sono per un quadro ci arrechò questo dí detto, dove è dentro un archo chol ponte a la Spina e cierti chasamenti e barchoni in arnno ». [2]

Il 18 gennaio gli son pagate lire 77 per sette quadri fatti in prospettiva a lire XI l'uno; ed altri ne eseguisce dopo, dei quali manca la descrizione; ma è probabile, che fra questi sian compresi alcuni dei descritti più sopra, per la coincidenza della data e per esser quelli segnati al libro di Ricordanze, questi al libro dei Debitori e Creditori. [3]

A dì 23 di aprile riceve altre lire 87 e soldi dieci per parte di vari altri quadri di prospettiva per la sagrestia, [4] lavoro che prosegue sino al 1495, nel qual anno, il 12 di maggio, gli son pagate lire 16 e soldi 4 « per resto di più lavori auti da lui, cioè quadri e fregio per le sedie sopra al choro della sagrestia ». [5] Però fino dal 1494 aveva cominciato a lavorare alle sedie, che dovevano andare all'altar maggiore in duomo, « cioè al pilastro sotto san Giovanni Batista »; [6] per le quali fa 6 quadri di prospettiva, ove in uno, il primo, che porta il 20 novembre, è dentro « una viola », negli altri: « una ruota, un massocchio cone uno diamante, con un sessto e uno berretto; un bacino chon uno ghallo; una mescirobba con frutti; un liuto chon uno sportello » e finalmente un ultimo quadro ov'è dentro « il palassotto chon uno rinfreschatoio e una bessugha, che s'era misso lire 11 come gli altri quadri, e non volendo isstare contento, se sono accresciute ditte lire 9 per ditto quadro ». [7]

Per queste sedie fa un fregio di braccia ventidue con frutti dandogli l'operaio lire settantasette e « il lengnio nero lavorato a punto ». [8] Sul qual lavoro nasce lieve e facilmente

[1] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 7, p. 111[t].

[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 1490, 91-92, p. 6 e 28.

[3] Debitori e Creditori. Rosso *B*, p. 49.

[4] Arch. dell'Opera. Entrata e Uscita, 72, p. 100.

[5] Arch. cit. Ricordanze, 6, p. 102.

[6] Arch. cit. Ricordanze, 6, p. 112[t].

[7] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 6, p. 112[t].

[8] Loco cit.

accomodata contestazione, perchè il 12 maggio 1495, nello stesso libro di Ricordanze si legge: « e de' avere lire 5 e soldi 10, e sono per accrescimento di detto fregio, che ci acrescemmo soldi 5 per lira, che s'era fatto a lire tre e soldi 10 il braccio; e perchè non voleva istare chontento, se li accresce detti soldi 5, che tutto fa la somma di lire 82, soldi 10, cholle lire 77 di sopra ». [1]

III.

Ma ne' libri di amministrazione dell'opera s'incontrano i nomi di due altri artisti che hanno lavorato a questo coro: Giuliano di Salvatore *taulaio* o legnaiuolo di cui non si ha che questa notizia: che gli sono pagate dall'operaio lire 40 e soldi uno in più partite per vari quadri di prospettiva per il coro della sagrestia, [2] e m.° Michele Spagnuolo, che nel 1491 comprò legnami di noce per fare i cornicioni a quelle sedie. [3] Padre di Lorenzo che, come abbiam detto più sopra, troveremo insieme con Domenico di Mariotto e con Guido da Seravallino a lavorare all'ornamento del coro del duomo dal 1511 al 1513, questo maestro Michele, sin dal 1478, e precisamente il 2 giugno, aveva preso a fare due fodere alle spalliere delle sedie delle donne in duomo, le quali doveva fare « a tutte spese dell'Opera e llui à esser paghato del maistero: e denne avere », séguita la partita, « lire LIIII cioè lire 54 », le quali spalliere furono messe alle sedie delle donne, cioè alla prima lavorata da Jacopo da Volterra e alla seconda di Giuliano da Maiano. [4] Ma avanti di procedere nella ricerca dei lavori che maestro Michele eseguisce per il duomo, non pochi nè di poca importanza, ci sembra opportuno dir subito, che questo Jacopo fino dal maggio del 1463 aveva fatto una predella doppia intarsiata col segno dell'Opera, « la quale s'è missa all'altare di san Ranieri in duomo ». [5] Nel maggio poi del 1467, insieme col figliuolo suo chiamato Giuliano, col quale da ora innanzi lo vedremo sempre lavorare, prese a fare una sedia in duomo sotto l'organo, attaccata alla murella, la quale, scrive l'operaio, « denno lavorare a lloro lengniame, noci fini e netti e altro lengniame che v'andasse, e chosí ongni altra spesa; e ch'ella sia lavorata meglo che quella ch'è fatta dicontra al pervio, la quale fece maestro Francesco di Giovanni da Firenza; a mizura venghi a ppari della murella e a manganelle di noce e netto; de' lavorare le teste per lo modo s'ànno a llavorare quest'altre sono alloghate a maestro Francesco e dene avere lire cento vinti ». [6] La qual sedia fu finita nell'aprile del 1468 e fu posta in duomo « alle prime colonne di verso la cupula ». [7]

Il 21 agosto del 1467, ne presero a fare un'altra che si chiamava la sedia delle donne, « cioè la prima alla colonna dov'è la sedia dell'operaio di s. Giovanni et nel modo che stia bene perchè se ne ha fare n.° 9 ». Ma poichè pare che questa non piacesse a messer Antonio Operaio, fu giudicata da Francesco di Pietro Mastiani, il quale la stimò lire 196; [8] ma a questi artisti non si fece proseguire il lavoro.

[1] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 6, p. 112 t.

[2] Arch. dell'Opera. Entrata e Uscita, 72, p. 99 t.

[3] Ricordanze, 1490, 91, 92, p. 74 t.

[4] Arch. del Capitolo, filza *D*.

[5] Entrata e Uscita. 59, p. 99 e Creditori e Debitori. Rosso *A*, p. 65 t.

[6] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 1, 1467, p. 93.

[7] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 1, 1467, p. 115.

[8] Arch. del Capitolo, filza *M*, libro rosso, segnato *A*. Nel libro del Debitori e Creditori, segnato *A*, nell'archivio dell'Opera si legge invece: « Iacopo di Vittorio da Volterra e Guliano suo figliuolo denno avere, a dì d'aghosto lire centovinti, sono per una sedia ànno fatto in duomo commissa di silio in noce, con vasi tre.

« E più à preso a ffare questo dì 21 d'ogosto 1467, una sedia in duomo la quale si chiama la sedia delle donne, cioè la prima alla colonna dov'è la sedia dell'operaio di San Giovanni, e de' la fare lavorata per quello modo, che a loro parrà stia bene, el pregio de' essere secondo farano nel lavoro e facendo per modo piaccia a messer Antonio, aranno a ffare il resto delle altre della nave, che sono numero sedie nove.

« Àne fatto una la quale non so, disse a messer Antonio rimessesi il pregio in Francescho di Piero Maschiani il quale giudichò, questo dì 15 giugno 1468, che detto Iacopo dovesse avere di detta sedia lire centonovantasei, e di tanto si fa creditore ». (Pag. 145 t).

Nè furon questi i soli, che insieme con quelli rammentati dal Vasari lavorarono alle sedie del duomo; ma vanno ricordati Antonio di Leonardo da Bologna, che intaglia un serafino e una borchia « per mostra de sopracieli s'ànno a ffare », [1] le rose della porta di Camposanto [2] e nel 1475 fa due sponde d'una sedia che va accanto all'altare di S. Guido; Jacopo di Marco da Villa, legniaiuolo di Lucca, che il 26 ottobre del medesimo anno fa quella che doveva porsi in duomo alla colonna quadra, allato alla scala per dove si monta al pergamo, la quale doveva esser lavorata come quella di maestro Francesco; ma « sse a llui paresse di farlla con altro disengnio o modo stesse meglio che quella che vv'è, s'è rimisso in lui; e deve avere

L'ASTROLOGIA di Francesco di Giovanni detto il francione

(Dalla sedia dei Priori di Pisa ove erano rappresentate le sette arti liberali).

lire centovinti, e se meglo la facesse, è amesso in discussione di messer Antonio »: [3] la qual sedia di braccia quattro, lavorata di figure di prospettiva in quadri quattro, fu posta in duomo nel maggio 1468 e si spesero lire 2 per sua gabella e « lire una e soldi 12 per il charraggio da Llucca a equi »; [4] Valentino da Pietrasanta, legnaiuolo, lavora nel 1472 a certe spalliere per il duomo, [5] e nel 73 lo ritroviamo a « racconciare le panche delle donne, il coro e 'leggío in duomo »; [6] e, infine, Giuliano di Papi da Fucecchio prende a fare nel 1478 una sedia nella nave grande dove siedono le donne, allato al pulpito di verso il coro maggiore. [7]

[1] Tanfani, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, per servire alla storia delle arti del disegno. Provincia di Pisa,* 1881, n. 38.

[2] Arch. del Capitolo, filza *D,* p. 18[t].

[3] Ricordanze, 1, p. 105[t].

[4] Arch. del Capitolo, filza *M,* Libro Rosso segnato *A.*

[5] Ricordanze, 2, p. 83.

[6] Ricordanze, 1, p. 115[t], 123.

[7] Arch. del Capitolo, filza *A,* p. 82[t], 84.

IV.

Sino ad ora, come abbiam visto, si è sempre parlato di sedie che avrebbero dovuto andare o per le navi della chiesa fra le colonne, o nel coro della sagrestia, o anche in quello del duomo. Ma all'ornamento vero e proprio, o meglio alle spalliere del nuovo coro, non si pensa che nel 1471, quando per la prima volta si dà incarico ai Pontelli di fare una sedia *per saggio del loro lavoro per mostra del coro,* e ad altri artisti poi si chiede di far dei saggi per stabilire da quelli, ove piacessero, se affidar o no ad essi l'incarico.

È soltanto però nel 1491, che si cominciano i fondamenti della nuova sagrestia, ed è soltanto nel 1494 che si dà principio ai lavori per il coro, il quale 4 anni dopo, nel 1498, è già quasi al suo termine [1].

Nel 1486, poi, il 4 di settembre, m.° Cristofano d'Andrea da Lendinara e m.° Jacopo da Villa « che aranno a ffare il coro di duomo » fanno una sedia per mostra e « su 'n quella, piacendo, s'à a fare il mercato ». [2] Ma risulta dai libri di amministrazione, che la sedia fu finita invece nel novembre dell'anno successivo solo da Cristofano d'Andrea da Lendinara, il quale è chiamato addirittura « maestro del coro di duomo ». [3] Ma nemmeno a lui, come non avanti al Pontelli, quest'incarico è affidato: prima però di venire a parlare di maestro Michele, cui fu allogato l'ornamento del nuovo coro, non sarà male intrattenerci sui due maestri d'intaglio e di tarsia, che il Vasari dimentica fra coloro che lavorarono in Pisa, e dei quali il Milanesi per il primo ci dètte notizia: Francesco di Giovanni da Firenze e Baccio di Fino Pontelli.

V.

Francesco di Giovanni di Matteo [4] da Firenze, detto il Francione, legnaiuolo, persona ingegnosa, il quale similmente attendeva agl'intagli di legno e alla prospettiva ed era anche architetto, lo troviamo a lavorare per la Primaziale pisana sino dal 1462, dopo cioè che Leonardo di Checco da Marti da Lucca, maestro di legname e di tarsia, lasciò in tronco il lavoro del sopracielo, che doveva fare al coro del duomo e che aveva a essere « di quadri scorniciati in mezzo, con rose di rilievo d'oro e campo azzurro fine, stellato di stelle d'oro », e per il quale s'ebbe il 3 di gennaio di quell'anno lire 21 e soldi 8 in fiorini larghi « sono per caparra ». [5]

Nei registri ove è segnata questa partita è scritto di mano dell'operaio in calce: *Maestro morto.* E infatti nel 1462 si ha un'altra partita intestata agli eredi di maestro Leonardo, e per loro a Jacopo da Villa maestro di tarsia, di fiorini 8 larghi « per parte di loro lavori del sopracielo di duomo ». Fu dunque per seguitare il lavoro cominciato da Leonardo che fu chiamato da Firenze maestro Francesco di Giovanni, il quale aiutato nel lavorare i quadri da maestro Giglio Francoso, [6] sembra ponesse termine al lavoro nel 1466, per il che riscuote

[1] « MCCCLXXXXVIII a dì ultimo di giugno: a Giovanni Antonio e chompagni, iscarpellini de Charrara lire ciento tre e soldi X, avuto in più partite, da dì 6 di maggio 1496 a tutto dì 8 d'oghosto 1498, chome appare al quaderno dell'operaio..... sono per fattura di braccia 34 $^1/_2$ di davansali di marmo intagliati, si feciono per menttere in sule isponde del choro di duomo per lire tre il braccio d'acchordo con loro ». (Arch. del Capitolo, filza *D,* Entrata e Uscita, p. 84^t.

[2] Arch. dell'Opera. Creditori e Debitori Rosso *A.,* p. 217^t.

[3] Arch. dell'Opera. Entrata e Uscita, 77, p. 82.

[4] Il Milanesi ci dice che si chiamava Francesco di Giov. di Francesco. Nel libro di Entrata e Uscita dell'Opera segnato n. 57 leggiamo a p. 70: « A Giampietro Chorrieri.... ae auto, a dì 20 di novembre 1465, soldi 32, per cientti otto legni di chastagno presi per lo sopraccielli si fanno in duomo sotto i tetti: li fa m° Giovanni di m° Matteo ».

[5] Arch. dell'Opera. Entrata e Uscita, 58, p. 72 e Debitori e Creditori Rosso *A.,* p. 32^t.

[6] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 1, p. 54.

lire 2252 « che così giudicò la magnificenza di Piero di Cosimo, a dì 16 di novembre 1466, al quale si era rimissi ». [1]

L'anno seguente comincia a lavorare alle sedie, e prima a quella dell'operaio di San Giovanni, che fu messa di contro al pulpito, nel coro, a piè delle scale che vanno sul duomo, e a tre piccole poste ai pilastri, fra le quali era quella dell'operaio del duomo. [2] Dopo, e precisamente nel 1648, è a maestro Francesco allogato l'altro lavoro dei sopracieli, che dovevano andare uno sopra l'Annunziata e l'altro sopra l'Incoronata.

« Richordo, scrive l'operaio, come questo dí... di settembre sono rimaso d'acordo chon maestro Francesco di Giovanni da Firenza, maestro de lengniame di due sopranceli s'ànno a ffare in duomo l'uno sopra ll'Anonsiata, l'altro sopra ll'Anchoronata, e ànno a essere quadri settantadue lavorati e intaglati come quelli che sono sopra 'l coro o meglio, li quali de' lavorare a tutte suoe spese di lengniame, ponti, auti, colla e ongni altra spesa v' andasse e de' avere de l'uno de' quadri lire settantadue, intendendosi in detto pregio il cornicione che vva attorno a detto lavoro, si gl'è dato e allogato con licensia de' priori e collegi di Pisa, come appare per loro partito roghato per ser Simone di ser Piero di m.° Lupo a dí . . . . . e questo s'è fatto acciò che il lavoro abbi effetto e compimento per tutti i chasi potesseno intervenire.

« E detti palchi de' fare fra termini d'anni due, cominciati da dí primo di novembre 1467 e finiranno a dì primo di novembre 1470 e de' avere ongni mise lire ottanta per di qui a detti anni due e, finito ditto tenpo, arà avere il resto: montano i detti quadri settantadue col cornicione a ragione di lire 72 l'uno, montano lire cinquemila cento ottantaquattro, cioè lire 5184, e 'ntendesi se fusse temporale di guerra o di moría, che Iddio ce ne guardi, s'intendi il lavoro soprastare e io nonnesser tenuto a darlli denari e llui a soprastare volendo, e di questo n'appare una scritta la quale è sottoscritta di mano del detto maestro Francesco la quale è nell'Opera e llui n'à una appo sè ». [3] Per quello che resulta dai libri di amministrazione, fu aiutato in questi lavori da Antonio di Leonardo da Bologna e da Albertaccio da Firenze, che entrambi e sbozzano e intagliano le borchie che vanno ai sopracieli, [4] i quali pare, che anche avanti il termine stabilito fossero terminati con gran sodisfazione dell'operaio, che regala a maestro Francesco: « Noce per fare due teste a una tavola, cornice per una pancha, un mezzo tavolone e un pezzo di pancone di noce e travi vecchie ecc. perchè fornì bene l'opera de' sopracieli », e questo il 28 d'agosto 1470. [5]

A dì 27 di marzo del 1471 prese a fare un'altra sedia, quella dei Priori di Pisa, dove siedono il capitano e i rettori in duomo, dal lato all'altare maggiore di verso l'Opera « e de' essere lavorata per quel modo parrà a detto m.° Francesco, lavorata bene quanto sarà possibile, e de' avere di manifattura e forninta d'ogni chosa a tutte suoe spese, misso il pregio nella sua coscientia »; la quale poi fatta, furono d'accordo dovesse avere lire mille per sue fatiche. [6]

È certo quindi, che Francesco di Giovanni, terminato il lavoro dei sopracieli, ritornò a Firenze, se non vi andò, per rimanervi, anche prima, come ci darebbe a credere la notizia ch'egli partì da Pisa per aver la madre ammalata. [7] Troviamo intanto, che il 18 agosto del 1472 gli si mandarono a Firenze lire centoventi per mezzo di Fino legnaiuolo « per commessione di sua lettera: sono per parte d'una sedia che ffa »; [8] e nel 1475, ai 3 di gennaio, fiorini

[1] « M° Francesco di Gio. da Firenze, maestro del sopracielo si fa in duomo, ha hauto lire 2252 come appresso cioè: lire 112 per fatture delle cornici vanno nel piano dell'architravi del sopracielo, questi si li allogò il palco dovevano essere pulite, et perche stessino meglio le intagliò: dì 28 di marzo 1461. Lire 220 a dì 4 di settembre 1466, sono per fattura del cornicione fatto sotto il sopracielo di duomo a tutte spese dell'Opera di legname et d'auti, lire 1920. Arch. del Capitolo, filza *M.* Libro Rosso, segnato *A.*

[2] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori, Rosso *A*, p. 142.

[3] Arch. del Capitolo, filza *A*, p. 3 e seguito.

[4] Tanfani, *Provincia di Pisa*, 1881, n. 17 e 38.

[5] Ricordanze, 2, p. 57^{t}.

[6] Arch. Capitolo, filza *M*, Libro Rosso, seg. *A*.

[7] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 1, p. 89.

[8] Arch. del Capitolo, filza *A*. Entrata e Uscita, p. 80^{t}.

venticinque larghi « li quali si li mandonno per Gherardo del Chantello, e sono per parte d'una sedia detta de' Priori »;[1] infine, che ai 23 d'aprile dello stesso anno si spesero lire 18, soldi 9 e denari 8 alla gabella maggiore di Pisa, « sono per gabella di ditta sedia ».[2] Dovette però egli certo tornare a Pisa in quest' epoca, per concludere insieme a Baccio Pontelli un accordo per la cappella da farsi in Camposanto alla memoria di Filippo de' Medici, arcivescovo, il qual accordo, oltrechè recar nuova luce sui lavori eseguiti da questi due maestri d'intaglio e di tarsia, ci dimostra, che anche avanti di andare a Urbino, l'architettura fu dal Pontelli esercitata in Toscana; e noi, nel pubblicarlo integralmente, dobbiamo avvertire che a molte partite, nell'originale, son fatte in calce le osservazioni d'altro carattere, forse di mano di chi ordinava ai due artisti il lavoro o di quel Leonardo Vernagalli,[3] di cui si parla all'ultimo della scritta, e che pare dovesse essere giudice dell'opera; osservazioni che noi, a maggior intelligenza del lettore, trascriveremo in corsivo.

« Vno accordo fatto chon maestro Francesco di Giovanni da Firenza e Bartalomeo di Fino da Firenza della cappella che ss'à a ffare in Campo Santo, la quale lassò la beneditta memoria di messer Filippo de' Medici, arciveschovo di Pisa, l'anno 1475, al pisano, del mese d'ottobre.

« In prima la cappella de' essere lungha braccia 27 $^1/_2$ largha braccia 19, alta braccia 19, misurando dal muro di fuori grossi al muro... di braccia. *murato di mattoni buoni, arici, pietre a nostra elessione.*

« E più due faccie, l'una di verso al duomo, l'altra di verso la casa dell'Opera; à esser lavorata di marmo per lo medezimo modo è il Canposanto dal lato di fuori, foderata di marmi. *murata di mattoni in nel medesimo modo.*

« E più il tetto di ditta cappella ànno a ffare in tavoletti d'abeto e travicelli e altri lengniami va a ditto tetto d'abeto o di chastangnio, come parrà a' maestri e per coperta taule di castangnio, tocchando l'una l'altra, andando con ditto tetto sul cormingniolo del tetto di Canpo santo, come mostra il modello, e choprilla di pionbo tutto il tetto che vva di sopra il Canpo santo alla metà della cappella che viene di verso il duomo e l'altra metà coperta d'albaini.? *e le piastre grossa come quello del Camposanto e sopramisse e choperto in quello medesima forma.* *propio.*

« E più lastracho overo pavimento di detta cappella, cosí dal coro come della nave, à esser astrachato di marmo ecietto dove va la sepoltura e sotto le sedie del coro e della nave, che à ire in mattonato e in vespaio. *e detti marmi ànno a essere a nostra elessione.*

« E più denno fare due sacrestie, come appare per lo modello, lavorate, li usci dinanti di marmo intagliati e usci di lengniami, come s'apartiene a ditta cappella, e a piacimento nostro.

« E più uno archo di marmo di sopra le sagrestie, intagliato dinanti e di sotto bene e rinpientemente. *a nostro piacimento.*

« E più la porta della cappella di marmo con'archo intagliato come àe il modello lavorato a nostro piacimento nostro.

« E più tre finestre di marmo lavorate di dentro e di fuori l'una sopra l'altare maggiore, l'altre due da ogni lato una. *a nostro piacimento.*

« E più l'altare murato dinanti e disopra, *e dalato,* coperto di marmi. *di sopra e dalato marmi d'um pezzo.*

« E più il coro lavorato a modo ch'è quello della Cappella della Nonsiata di Firenza, che à lle rivolte quando l'occio entra dentro.

« E più il coro apoggiato alle faccie delle sagrestie dall'una faccia e l'altra. Lavorato bene e diligentemente. *a nostro piacimento.*

[1] Arch. del Capitolo, filza *D.* Entrata e Uscita, p. 10 e 15^t.

[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 2, p. 134 e Arch. del Capitolo, filza *D*, p. 82.

[3] A proposito di lui leggiamo nelle Ricordanze, nella filza *D* dell'Archivio del Capitolo, a p. 10 la seguente partita: « Lunardo Vernaghallo à uto fiorini diece larghi adì 10 d'ottobre, gli quali si gli dienno perchè si chonfermasse la donagione di Monsignore de'Medici che si mandò a Roma messer Jannos pievano di Chalci ». Il Vernagalli era Camarlingo delli ufficiali de' fossi e strade.

« E più il frontispisio lavorato di mura alla faccia di marmo coll'arme in mezzo rinpiente, come richiede ditta cappella.

« E più un'arme sul canto di ditta cappella di verso il duomo.

« E più i palchi del coro e della nave fatto a quadri intagliati bene e diligientemente a nostro piacimento, cioè bianchi senza dipintura.

« E più i palchi delle sagrestie lavorati bene. *e stagliati a nostri piacimento.*

« E denno avere, avendo a ffare loro i fondamenti di ditta cappella, fiorini millequattrocento larghi e lire cento, sicondo parrà a Llionardo Vernagallo, che gli abbino servito in

LA FEDE di Baccio Pontelli

(Dalla sedia fatta per mostra del coro nella quale erano tre figure di prospettiva: Fede, Speranza e Carità).

detti lavori, cioè le lire cento, e avendo a fare i fondamenti, noi se n'à a sbattere per quattrocento ventotto ».[1]

E di Francesco di Giovanni da Firenze non si hanno altre notizie.

VI.

Di Baccio e Piero di Fino Pontelli, i più abili artisti che dopo il Da Maiano, a giudicarli almeno dai lavori che ci rimangono, abbiano lavorato alle sedie per la nostra Pri-

[1] Arch. Capitolare, filza *M*, p. 471.

maziale, le notizie che si hanno non sono minori nè di minore importanza. Sino dal 1471 troviamo Baccio insieme col Pratese, legnaiuolo, a lavorare a una sedia che doveva esser posta allato alla porta per dove s'entra in duomo, cioè alla porta della Incoronata, e la tarsia per mettere alle sponde è loro mandata da Firenze, da Giuliano da Maiano; per la quale sedia oltre il prezzo convenuto, ebbero lire 9; « per sopra più, non n'era contenti ».[1] Fu dunque Baccio a Pisa sino da quell'anno, ma non per restarvi, perchè in quel volume di Ricordanze che si trova nella Filza *D* dell'archivio del Capitolo, si leggono le seguenti partite, le quali chiaramente ci dimostrano che l'altra sedia, fatta da Baccio in unione di Piero suo fratello « per mostra del coro », fu lavorata a Firenze e di là spedita a Pisa:

« Spese fatte e che si faranno in una sedia la quale fa Bartholomeo e Piero da Fino da Firenze, legnaiuoli in Firenze, la quale si fa per vedere loro lavoro per mostra del choro ».

« E a dí 12 d'aprile lire quaranta ebbeno chontanti le quali si promisse per loro a maestro Francesco le quali li mandai per Moncatto legnaiuolo a di 8 di gugnio (1476) ».

« E a dí XV d'aprile fiorini sei larghi, ebbeno, chome appare, a uscita di denari: li detti fiorini sei larghi portò Piero soprascritto quando venne a Pisa ».

« E a dí XV di febraio 1475 fiorini quatro larghi, portò Gherardo de la Chiostra, li quali dienno [a] Ant° da Bologna ».

« E a dí 2 di marzo rechorono a Pisa ditta sedia, paghossi di ghabella lire sei, denari otto e per le monete soldi 11 in tutto ».

« E a dí detto per rechatura di detta sedia di douana a l'Opera a' facchini soldi quattordici ».

« E a dí detto lire tredici a'vetturali rechorono ditta sedia da Firenze a Pisa su'muli ».

« E a dí XV di marzo si diè a Bartholomeo e Piero soprascritti fiorini diciasette larghi contanti, cioè lire novanta quatro, soldi sette ».

« E a dí detto soldi quaranta, per fare le spese a più omini venneno cholla sedia ».[2]

E questa è quella sedia, nella quale erano tre figure di prospettiva, Fede, Speranza e Carità, di cui ci parla il Milanesi nel *Commentario alla vita di Baccio Pontelli* e il Tanfani nel giornale la *Provincia di Pisa*.[3] E che essi sino a quest'epoca non venissero stabilmente a Pisa, è chiaramente, ci sembra, confermato dall'altra partita dell'otto di novembre del 1476, ove si legge: « Bartholomeo e Piero di Fino *da* Firenze — mentre prima è detto *in Firenze* — legnaiuoli, che hanno a llavorare all'Opera... hanno auto a dì detto fiorini cinque, disse a paghare vetturali e ghabella di lor robbe rechate da Firenze ».[4] Sembra dunque, che il cambiamento di domicilio avvenisse, non solo per l'accordo fatto per la cappella dell'Arcivescovo de' Medici, ma anche perchè dopo il saggio, felicemente riuscito, delle sedie, a loro dovesse essere allogato l'ornamento del coro; e infatti l'operaio ricorda d'aver comprato dal fratello di Giuliano da Cepparello « legno nero lo quale sarà aoprato al choro di duomo e messo acchonto di chi piglerà a ffare lo choro che sopra »; e in calce si legge: « *passi a conto di Barth.° di Fino* »,[5] che se ne servì non già per quello del duomo, nel quale non ha per nulla lavorato, ma sibbene a quello della Incoronata. Avanti però di questo lavoro, e servendosi dell'opera di vari suoi lavoranti, fra cui ricordiamo Giuliano di Tommaso, Matteo da Cento e il figliuolo di Nicolaio bastaio, nonchè di uno « che ffa le prospettive », avevano Baccio e Piero avuto incarico di lavorare un'altra sedia, o meglio « alle sedie si fanno in duomo dicontra al pervio, fra l'una cholonna e ll'altra, nelle quale vi sta a ssedere gl'omeni alla predicha; e densi lavorare chome una che ne misse al luogho dove siede l'operaio, e dene avere di fattura e di tersia e d'aghuti e cholla e ogn'altra spese v'andasse, eccetto legname, e denne avere dell'une fornite ne' modi ditti di sopra, lire cento ».[6]

Queste sedie, quattro in tutto, con spalliere lavorate dinanzi e di dietro, furono finite

[1] Archivio dell'Opera. Ricordanze, 2, p. 67^t, 68.

[2] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 10^t.

[3] *Provincia di Pisa*, 1881, n. 74.

[4] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 21.

[5] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 26.

[6] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 25^t.

il dì 18 d'aprile 1477, e s'ebbero i nostri artisti lire quattrocento, « e sono per fattura e aghuti e tarsie e cholla e altre spese fatte come di patto ».[1] Muore in questo frattempo il padre loro, e Baccio ha dall'Opera lire 2 e soldi 15, « che ne chonprò candeli per farli onore ».[2] Si recò quindi egli a Firenze, ma per poco, chè aveva preso a fare il coro dell'Incoronata « lavoro a quadri con cornice e fregio »; il quale coro, cominciato a lavorare a dì 17 di giugno 1477, fu finito a dì 31 di maggio 1478: quarantacinque quadri, di braccia quaranta in tutto.[3] Piero sembra che dopo questo lavoro si recasse a Urbino, forse senza il fratello, perchè una partita segna « fiorini uno largo che portò lo cognato quando andò a Urbino per parlare a Piero Puntelli »,[4] e diciamo forse, perchè a Bartolomeo solo rimangono intestate altre partite; l'ultima delle quali, del 27 aprile del 1479; « per cinque quarti di farina si paghonno per la moglie, quand'egli era a Urbino ».[5]

VII.

Insieme con quello dei Pontelli, son ricordati nei libri di amministrazione dell'Opera i nomi di maestro Michele Spagnuolo e di Giovanni, il maggiore de' figli suoi, i quali noi troviamo a lavorare con loro e a quelle sedie per gli uomini, che dovevano andare dirimpetto al pergamo, e al coro della Incoronata. Questo maestro Michele par certo da Firenze venisse a Pisa coi Pontelli, ed entrato ormai al servizio dell'Opera; vi restò anche dopo la loro partenza, non solo seguitando a esercitarvi l'arte dell'intaglio e della tarsia, ma lavorando anche di legnaiuolo per tutte le occorrenze della chiesa. Di lui intanto abbiamo già dato notizia a proposito delle fodere lavorate alle spalliere delle sedie per le donne, le quali, se ben ricorda il lettore, doveva fare « a tutte spese dell'Opera e llui a esser paghato del maistero ». Ma anche avanti, e precisamente nel febbraio del 1477, lo troviamo insieme con Giuliano di Grasia a fare un leggìo per il duomo, da portarsi dove s'avesse a dire l'ufficio, leggìo che costa lire 43 e soldi 7.[6] L'anno successivo, e precisamente ai 19 di luglio gli sono date a fare le sedie per il coro, le quali dovevan essere lavorate come la sedia dei Priori,[7] il 10 ottobre dello stesso anno lavora a una spalliera eguale a quella fatta sotto la scala per dove si va agli organi,[8] e nel febbraio seguente (1478, stile pisano) fa un'altra sedia in duomo « sopra il choro dietro all'altare di San Giovanni Evangelista, dal lato di dove s'entra in duomo, nel modo sono quelle 3 à ffatto dalla banda verso l'Opera; la qual sedia fu finita il 15 d'aprile 1479 ». Nello stesso anno fa quella per l'altare de' Moricotti « nel modo è quella gli è allato di verso l'altare maggiore » e lavora « a una fodera fatta alla sedia, che à ffatto Giuliano da Fucecchio allato al pervio ».[9] Nel 1483 deve avere lire quaranta per una sedia all'altare di San Ranieri, sul canto che volta verso l'altare de' Galletti;[10] e nell'anno successivo termina quella, che doveva stare di fianco all'altare di San Guido. Nel 1485 lo troviamo a lavorare alla sedia « si fa pe' chalonaci », per la quale fa i disegni Leonardo del Troncia, pittore fiorentino, e nel 1489 riceve lire 97 e soldi 8 « sono per parte del coro fa dirieto all'altare magiore in duomo », per il qual lavoro gli sono pagate nel 1494 « lire dugiento quarantadue e soldi 13 e denari quattro, e ssono per valuta di braccia diciasette e uno terso di sedie ci fe' dirieto all'altare maggiore, apogiate allo inbasamento della sagrestia, a lire quatordici il braccio, a tutto suoi ispese, di legniami e di tutto, il quale merchato fe' infino a tempo di messer Antonio, chome appare

[1] Arch. del Capitolo, filza *M.* Libro Rosso.

[2] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 46.

[3] Arch. del Capitolo, filza *M.* Libro Rosso, e Tanfani, *Provincia di Pisa,* n. 74.

[4] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 78.

[5] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 99.

[6] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 46.

[7] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 66.

[8] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 74.

[9] Arch. del Capitolo, p. 93[t]. Il legno per tutti questi lavori e i chalsuoli e le cornice morte erano date a maestro Michele da Jacopo detto il Besso, che apparisce dai libri dell'Opera legnaiuolo e maestro di tarsie.

[10] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 4, p. 46.

per una iscritta di mano d'Antonio di Ducajo, e da detto messer Antonio ebbe tutt'i lengniami li bisongniavano per detta sedia, e noi abbiamo seguito l'ordine di detta iscritta d'acchorddo »,[1] (così l'operaio nel suo libro di Ricordanze). Nel 1491 s'ebbe lire 260 « per manifattura et magisterio di più lavori fatti per l'ornamento dell'orghano del duomo cioè: cholonne basi e chapitelli, cholonnelli, architravi et chornicioni di sopra alle volte e l'ornamento del piè dell'orghano e il parapetto del pervio cho' suoi inbasamenti e cholonneli e chornicioni a' lati e suoi fornimenti, d'achordo chon lui ».[2] Nel 1494 rifà il cantone e pilastro di fianco alla sedia dove stanno i magistrati, accomoda e fa nuova la cornice della sedia che fece maestro Cristofano da Lendinara;[3] e finalmente nello stesso anno, al 20 di novembre, l'operaio gli alloga il lavoro di quadro e di scorniciatura del nuovo coro di duomo, che maestro Michele dovrà fare « bene e diligentemente a uso di buono maestro » con spalliere grandi, « chon cholonnelli achanalati, base e chapitelli » con fregio di lettere antiche, e a ogni quadro un quadro di noce « buono e giemtile e polito » e grosso perchè l'operaio lo dovrà fare intagliare a modo suo.[4]

VIII.

Il lavoro d'intaglio per questo coro, per cui l'operaio, si riserva il diritto di affidarlo a chi meglio creda, fu allogato prima a Checcho di Toledo, legnaiuolo, poi a Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni, maestro di legname: al primo nel 1495, al secondo nel 1499.

Checco di Toledo di Spagna, come si legge nelle Ricordanze « de' avere a dí 23 d'oghosto ducati quattro d'oro larghi in tutto, e ssono per suo magisterio e fattura di quattro quadri intagliati di noce ci fa per lo choro di duomo » e lire 33, per fattura di altri 5 che fa il 14 d'ottobre dello stesso anno.[5] Di lui non si possono dare altre notizie, e parrebbe quindi che egli avesse interrotto il lavoro, che fu poi completamente affidato a Giovanni d'Antonio di Vanni.

« Richordo, scrive l'operaio, chome oggi, questo dí 26 di settembre (1499), s'è alloghato a fare i quadri che vanno innel choro del duomo, a Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni, maestro di legniame, i quali quadri ànno a esser traforati e ben lavorati come una mostra che ci à data et de' avere dell'uno lire 6, cioè quadri picchuli lire 6 l'uno e di certi quadri lunghi, lire sette l'uno ».[6]

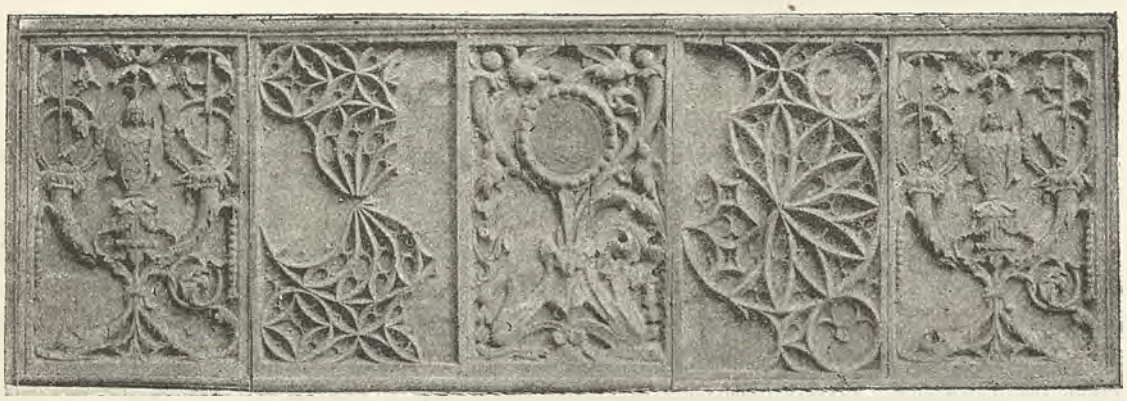
Il 15 di ottobre dello stesso anno portò all'operaio due quadri traforati, il 28 d'ottobre un altro, e così via di seguito sino al 20 luglio 1500, nel qual giorno per 4 piccoli e per vari quadri grandi, riscuote lire 180: in tutto circa una sessantina di quadri traforati, per quel che si può giudicare approssimativamente dalle varie partite. Di questo maestro di Vanni non si hanno poi altre notizie: cioè, sappiamo che il 28 luglio del 1495, ebbe lire 20 in presto dall'operaio infino a dì 17 agosto « disse voleva far le ispese della cena quando menò la moglie »,[7] e a dì 15 d'ottobre, lire ventidue « disse voleva risquotere la cintula della moglie che l'aveva in pegnio Michele del Porcho, in scudi d'oro, e l'avansi voleva per suo bisogno ».[8]

Il lavoro del coro procedeva alacremente, ma tanto doveva interessare che fosse con sollecitudine terminato, che i maestri vi lavoravano pur di notte, e nei libri di Ricordanze, fra le molteplici partite di spese *fatte e da farsi,* si trovano quelle delle candele comprate « per lavorare la sera un pesso li maestri ».[9]

[1] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 6, p. 82.
[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 1490-91-92, p. 72[t].
[3] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 6, p. 81[t].
[4] Vedi Documento n. 1.
[5] Ricordanze, 7, p. 21[t] e Entrata e Uscita, 1495, p. 82.
[6] Ricordanze, 7, p. 104[t].
[7] Loc. cit.
[8] Loc. cit.
[9] Ricordanze, 8, p. 68, 87.

Per le panche dei canonici, cominciate, come abbiam visto, da maestro Michele, e per quelle dei cappellani « che hanno a ire in el choro » seguita a fare i disegni Leonardo del Troncia, dipintore, ma il lavoro, per la morte di maestro Michele, è proseguito dai figli Giovanni e Lorenzo che già si trovavano a lavorare insieme col padre: anzi Lorenzo fa per i bisogni del coro ventisei quadri traforati, tra grandi e piccoli, i quali trafori dovevano avere per fondo una tavola bianca.[1] A dì ultimo di settembre del 1500 ebbe Lorenzo lire quattro e soldi 10, « ne chomprò uno sacho di grano, perchè fornisse il lavoro del coro del duomo »; e a dì 19 dello stesso mese altre lire quattro e soldi 10 per il solito sacco di grano « si li diè perchè lavorava al fornimento del coro »; così l'operaio nel suo libro di Ricordanze.[2]

Sino al 1510 non si hanno di loro più notizie: di Giovanni, nemmeno dopo; di Lorenzo si sa invece che il 24 settembre di quell'anno lavorava alla fonte del battesimo « cioè alla fonte grande ».[3] Dal 1511 al 1513 poi insieme con Domenico di Mariotto e Guido di Filippo da Saravallino riprende i lavori per l'ornamento del coro, dei quali, per la morte



TRAFORI E INTAGLI PER IL CORO da attribuirsi a Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni.

avvenuta di maestro Michele, la direzione è passata nelle mani del Seravallino, a cui il 17 maggio del 1515 messer Pulidoro di Giov. Vannucci, operaio del duomo, paga lire 14 perchè « messer Giovanni Agliata, operaio, che fu di duomo, li promise che finito il lavoro del choro, che lui li farebbe qualche vantaggio per esser lui chapo maestro sopra 'l lavoro del choro, e di questo messer Pulidoro ne à uto fede da messer Ghuido di Puccio e da prete Francesco Aiutamicristo, chome in loro presensia l'operaio ditto li promise darlli qualche chosa soprapiù di soldi XX, che non à fatto agli altri, e per avere auto ditta informassione, si gliè paghato detti denari ».[4]

IX.

Ed eccoci finalmente a parlare di quell'artista che, secondo il Vasari, avrebbe dovuto terminare con assai miglior maniera che non facessero il Mariotto e il Seravallino, quel coro da essi per la maggior parte lavorato: di Giovan Battista del Cervelliera, maestro d'intaglio e di tarsia ed architetto pisano.

Nacque egli in Pisa nel giugno del 1489 da Pietro del Cervelliera, il quale teneva una bottega di legnaiuolo in San Martino alla Pietra di Lungarno, e datosi al mestiere del padre, imparando i principî dell'arte e in questa perfezionandosi, riescì ben presto a levare con le

[1] 15 ottobre 1499. « Si comprò pezzi tre di tanle d'arbaro per fare i quadri bianchi sotto i trafori del coro ». Arch. dell'Opera. Ricordanze, 7, p. 113.

[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 7, p. 130[t].

[3] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 8, p. 46, 47.

[4] Arch. dell'Opera. Entrata e Uscita, 78, p. 85[t].

sue opere, meritata fama di sè. Ma l'applicarsi com'egli fece a molti lavori e di così disparato genere, e, chi sa, fors'anco quel suo carattere bisbetico, gli impedirono di lasciare nuova o maggiore prova, oltre quella che di lui ci rimane, dell'ingegno e della abilità sua; già quella di per sè sola però mirabile attestazione. Ora lo sappiamo dunque ad acconciare e temperare gli organi della chiesa od aiutare a tirar su le campane, ora ad accomodare con lo Stagi le finestre del Camposanto, o a lavorare intorno agli altari del duomo, ora infine ad attendere ai vari ordini di sedie ch'egli ebbe a fare in più volte per la Primaziale di Pisa. E queste molteplici e così disparate applicazioni a tutte le occorrenze della chiesa, dalle più minute alle più gravi, dalle più comuni alle più artisticamente importanti, oltrechè darci chiara prova dell'abilità di lui e della genialità della sua artistica fantasia, ci mostrano in qual conto egli fosse tenuto e quanto se ne valessero. Fu infatti nominato maestro dell'Opera, poi architetto agli ordini del duca Cosimo, che l'onorò della sua amicizia e protezione, protezione che molto gli valse quando per una lunga vertenza con l'operaio, condannato dalla Corte del Commissario, avrebbe dovuto certo, senza quell'alta intercessione, di persona scontar la pena.

La più antica notizia che si abbia dei lavori da lui eseguiti nel duomo di Pisa, ci dice il chiarissimo cav. Tanfani, che del nostro maestro ha dato per il primo molte e tutte nuove notizie, è una sedia di noce e d'ulivo, ch'egli fece nel 1522 dinanzi al coro dell'Annunziata. [1] Ma già doveva, sebben giovine, esser reputato valente, se lo vediamo l'anno dopo incaricato dal Corbini, operaio di Santa Maria della Spina, di fare il disegno per un altare che doveva andare nella parete interna della chiesa, tra le due porte della facciata, per collocarvi la Madonna a mezza figura di Nino Pisano; [2] e nel 1524, chiamato per giudizio da un collega per l'altare di San Biagio, che Pandolfo di Bernardo Fancelli, scultore di marmi fiorentino, doveva fare per il duomo.

« Il qual lavoro, scrive l'operaio, fatto che sarà, ne abbiamo a stare a giudizio di due maestri dell'arte, da eleggere uno per ciascheduno di noi, e per lui sta Gio. Batt. del Cervelliera, legniauolo di Pisa ». [3]

Nel 1525 acconcia la pila del battesimo e vi fa appresso una sedia stimata per maestro Ambrogio da Lucca, maestro di legniame e di prospettiva, e per Girolamo del Soppetta di Pisa, lire 80, i quali « giudichorono si li donassero scudi 2 sopra la stima ditta, chome appare alle Ricordanze, segnato *D* — e de' avere a dí 24 di novembre 1527 lire 21, soldi 11, denari 8, e quali si li lassano d'acordio che così restamo d'acordo amore dei ». [4]

Nel 1532 lo troviamo occupato a fare, fra molti altri lavori di minor conto, il sopracielo nuovo della sagrestia, a temperare l'organo, ad acconciare le campane, nonchè, la tavola per l'altare di San Giovanni. [5]

Nell'anno successivo ebbe « a dí 12 d'ôghosto, lire settecentosessantacinque, per fattura delle sedie e chascie poste intorno alla tribuna, cioè di drento, che sono braccia trentacinque, a lire dicenove il braccio, a nostro legname d'achordo chon lui insieme », e a dì primo di settembre, lire sessantaquattro: « per uno chavalletto chon l'arghanetto per la sagrestia di sopra, la taula dell'altare di San Giorgio, una pancha per la sala nuova e più acchonciature di campane e altri lavori spessati per in duomo e in chase ». [6]

Nel 1536 fa per il prezzo di scudi 270, a lire 7 per scudo, una sedia posta in duomo allato all'altare maggiore « unde sedie l'arciveschovo chon a suoi assistenti, di chomisso fine, nella spalliera della quale v'è magi, che venneno a adorare el nostro signore di chomisso ». [7] Nel marzo dell'anno successivo si adopra a tirar su e mettere in bilico sul campanile la campana grossa, quella chiamata l'*Ave Maria,* e l'altra detta lo *Squillone nuovo;* [8]

[1] Tanfani, *Provincia di Pisa,* n. 90.

[2] Tanfani, *Notiz. ined. di S. Maria del Pontenoro,* p. 104.

[3] Ricordanze, 11, p. 15[t].

[4] Creditori e Debitori, Paonazzo *A*, p. 178. Tanfani, loc. cit.

[5] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 70.

[6] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, p. 140.

[7] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori, Azzurro, p. 91, e Tanfani, loc. cit.

[8] Tanfani, loc. cit.

poi fa una spalliera a due facce « chon le spallette, posta rasente al choro della Nonsiata e l'altare di San Clemente, eccetto i trafori che erano dell'Opera ».

Nel 1539 muta la campana della predica, fa la cornice di legname a due Evangeli, mette le tavole sopra le sedie allato al pergamo e fa un armadio per lo scrittorio, e nel maggio del 1541 gli son pagate lire 770 « per rifare la porta di bronzo incla faciata a lato alla porta reale, di verso l'ospedale e la porta di verso el champanile, che erano vecchie ».

È in questo tempo ch'egli fece due sedie grandi che dovevano andare tra gli altari di San Gamaliele e Sant'Andrea e quelli di San Ranieri e San Simone, le quali sedie furono stimate 35 scudi e mezzo da Paolino lucchese e da maestro Gabriello Sordo, legnaiuoli, e così pure otto sedie d'albero con balaustri e un armadio con lavori di traforo per l'altare di San Bernardo. [1] Ma poichè certi conti relativi a qualcuno di questi lavori e di altri fatti al tempo di messer Antonio restarono pendenti, per non trovarsi d'accordo, e l'operaio decise di farne fare una stima, e poichè questo disaccordo divenne in seguito più grave dal fatto, che maestro Battista, il quale avrebbe dovuto eseguire « un ordine di sedia in duomo intorno al pilastro di verso al bateximo, di chonmissi », non seppe mai decidersi a portar a fine il lavoro, con grave danno dell'Opera, ne nacque da ultimo un vero e propro dissidio fra l'artista e l'operaio, dissidio che così vien narrato dall'operaio stesso nel suo Memoriale:

« Nota chome de l'anno 1543 si dete a fare a m.° Batista di Cervelero uno ordine di sedia in Duomo, intorno il pilastro di verso el bateximo, di chonmissi e questo si fe per ornamento de la chiesa e per servire delle due sedie, che sono al dito pilastro infondo de la nave presso a le porte, et a' preghi di ditto maestro Batista rachomandandosi all'operaio li dessi qualche lavoro per sustentarsi cholle sue fatiche, e' promise fare una belisima storia del figliuol prodicho e presto che così misse mano in ditto lavoro e tagliò dimolto legname e chornice per ditti lavori de' maghaxini del'Opera, e andovi lavorando sino a l'anno 1546 ogni mese qualche gornata ma pocho, e si li andò dando denari alla gornata et soliscitandolo quanto si potè per condure a fine ditto lavoro; di che seghuì, che avendo in mano sino a l'anno 1547 di circha scudi 180, levò mano dal ditto lavoro in troncho, et non chapitava più a botegha, atendendo a altre sue fatiche, di che l'operaio molte e molte volte lo stimulò a finire dito lavoro, e dipoi dando sempre parole di 15 gorni in 15 gorni di tornare a lavorare nè mai ne fece nulla, l'operaio da molte persone glie lo fece dire, che non finendo dito lavoro, si li dimanderebbe tutto quello aveva auto di denari per dito chonto, e lui piglava la chiave di botigha et chornice morte et altro per ditti lavori, prometendo tornare a lavoro, e apriva la botegha, e stava un'ora, e poi stava 15 dì che non si vedeva, di modo che si chonduse chon parole sino a l'anno 1550. E veduto l'operaio non avere più rimedio che chon parole finisse ditto lavoro, et rechandosi a charico de l'anima e d'onore che lui avessi tanta somma di denari in mano del'Opera et tanti legnami chomprati per ditto lavoro, e che l'Opera non si serviva di lavoro e inoltre e ditti lavori principiati s'invechiavano e ghuastavano in la botegha, si li fece un protesto per la chorte del Signor Chomisario di Pisa, del mese di gugno di ditto anno 1550, asegnandoli un termine che dovessi finire diti lavori, altrimenti li protestavamo, che pasato ditto tempo non intendevamo esere più tenuti a piglare ditto lavoro, ma che si li dimanderebe la valuta de legname e tutto quello ch'è debitore a l'Opera e tutto si fece per muoverllo a finire. Lui di tal chosa non fece nulla se non dare le medexime parole chome prima. Pasato dito tempo del protesto si misse alla chorte per 25 scudi per parte lui si sentì ghravato, e di nuovo si li fece una dimandita di 100 scudi per parte di più somme ordinariamente alla ditta chorte lui rispuose e andosi difendendo ala ditta chorte, alunghando tenpo quanto potè; pure seghuì che dopo molte spese ..... e più mesi chorsi, fu chondanato in ditti scudi 100 e inelle spese, nè per questo mancho si misse a volere finire ditto lavoro e per venirne a qualche efetto si dete al chavaliere per li ditti scudi 100 il sedici d'aprile 1551 per parte di più somme fu ghravato in persona per ditta somma, e ne seghuì che

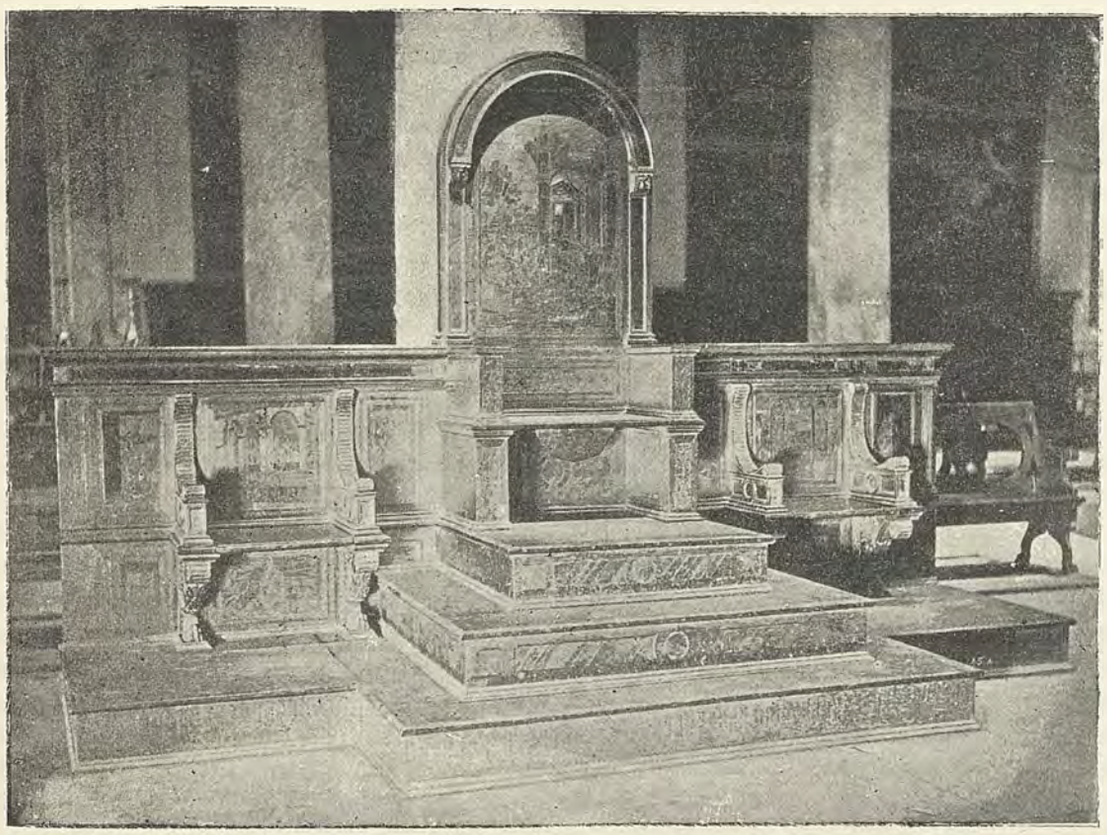
[1] Tanfani, loc. cit.

Lucha Martini li fece tanto favore, che fu licensiato dalla chatena, e diseno ch'el Tasso e 'l Tribulo avevano a stimare dito lavoro chosì imperfetto e per tera chom'egli era, dicendo d'ordine di sua eccelensia e videno ditti lavori, di che l'operaio ne parllò di boccha con sua eccelensia, e li dete supliche chon dire che prima e lavori si finiseno e di poi si facesino stimare da altri che da ditto Tasso e Tribulo. Si riebe ditta suplicha cho' rescritto che diceva stimisi e' lavoro fatto da persone intendenti e chi avere sia paghato, e la chosa si stete chosì sino il mese di luglo, e di ditto mese di luglo el ditto m.° Batista produsse una stima fatta dal Tasso e Tribulo di ditti lavori fatta sino di 20 di gugno 1550 al s. Chomissario di Pisa, Donato Tornabuoni, la quale stimorno chonfuxamente lire 1830, soldi 10, sensa dire lavoro per lavoro, e inoltre stimorno l'enposte di due porte di duomo di bronzo coè e' legname che ditto m.° Batista fece sino al tempo di m.re Ant. Urbani molti anni sono, le quale per istima di due maestri chiamati d'achordo anni or sono si li paghò per le strete sua fature, a tutta roba de l'Opera, scudi centodieci delle quale lui per suo chonto dato di sua mano propia ne dimandava 120, e questi stimatori senza parlarne cho l'operaio parola, le chompreseno in ditta loro stima, e diseno per resto di quello li manchò quando li furno paghate, e di più stimorno ditti lavori fatti a la piassa del ghrano pure a parole di ditto m.° Batista, sensa vederlli nè parlarne cho l'operaio de' quali ditto m.° Batista n'era paghato dall'Opera sino de l'anno 1547, chome appare a' sua chonti ali libri del'Opera lire 20 e lui n'à chonti di mano del'operaio. Di che seghuì che all'auta ditta stima, dito s. Commisario chomandò al'operaio per chomandamento in iscritto, sotto dì 22 di luglo, che si facesino buoni le dite lire 1830, soldi 10 al ditto m.° Batista; non si manchò mostralli ch'e' lavori non erono finiti, e che ditte porte e lavoro di piassa n'era paghato: non vuolse ametere mai chosa nisuna, ecetto che delle lire 20 di lavori de la piassa, e si fece chredito, e suprichossi di nuovo a sua eccelensia. Vene la supricha a dito signor Chommisario, e l'informasione furno date di sorta a chomodo e modo favorevile di ditto m.° Batista, che non si potè otenere nulla, e di poi e prima fatoci tutte le difensive e diligensie che sia stato posibile, non c'è stato altro rimedio di sorta, che se ..... a rifare oltre quello che era debitore ci rese scudi 60, e' quali tutti el dito m.° Batista à chontra a chosciensia, perchè gl'à auti per favore che gl'à fatto el signor Commisario e Lucha Martini e' soprascritti stimatori, perchè l'Opera del ditto lavoro non se ne serve, e non è restato per l'Opera non sia finito, perchè à sempre solescitato ditto m.° Batista che finischi e datoli boteghe legnami e denari a ogni bisogno e tenpo anni 8 d'un lavoro che arebe fattosi sei mesi; però no gl' aviendo finiti per suo difetto, n'aveva avere el danno lui e non l'Opera, e delle porte che sono anni nove che si ferno stimare d'achordo da amici chomuni, chome n'appare stima di mano di ditti maestri, e a quel tenpo paghatolo, non s'aveva ora a ristimare un'altra volta sotto chlaxula di dire che no ne fu fornito di paghare allora, e non si vede quello che ora per tal conto li fanno buono, chè non ànno distintto e' pregi da l'uno a l'altro lavoro. Questa nota si fa perchè si possi vedere el danno che ditto m.° Batista à fatto a l'Opera, che raporta 200 scudi e più, perchè ditti lavori l'Opera non se ne vale di nulla, ecetto che di due sedili di sedie vechie chominciò in duomo in fondo della nave di verso lo spedale, che si faranno finire; ma e' lavoro di importansa si resta in pessi e bercilij per botegha, chome si pole vedere, e stimorno e' detti stimatori 4 pesi di sederi du volte, stimorno tutte le chornice e chorniconi per finiti che non son finiti, stimorno 16 mensuloni abosati, che non sono, e molte altre chose, e per più chiaressa di tanto disordine, s'è fatto ristimare e' lavori chosì inperfetti chome sono, coè quelli ch'egl'à principiati e non finiti che non era fatto chonto, e sono stati stimati lire secencinquantotto chosa per chosa puntalmente, che, tratti delle lire 1830, soldi 10, dela mala stima sopra scritta fatta, restano lire 1172 soldi 10, e tanti n'à avuto più che 'l dovere dito m.° Batista, oltrechè diti lavori anchori restano inperfetti, e di pocho l'Opera se ne vale, di modo che si vede chiaro che gl'anno ristimate le porte un'altra volta scudi 60 l'una, e l'altro lavoro stimato el dopio di quello che vale, che tutto è in esere e tutto si puol vedere, che è un danno all'Opera di scudi 200 e più, chome s'è ditto di sopra. E a dì 11 d'aprile 1552 l'Opera à fato finire du' sedie in fondo de la

nave di verso lo spidale a maestro Michele legnaiuolo, a spese de l' Opera. a Ricordi N 93 ».[1]

Questa narrazione ci mostra quanto la cosa stesse a cuore all'operaio e come non potesse persuadersi di così chiara e secondo lui, palese ingiustizia. Andò fino a Firenze per 16 giorni in due volte « per difendersi da una stima mal fatta dal Tasso e dal Tribulo di lavori non finiti di dito m.° Batista »[2] ma senza ottener nulla, e forse della lunga e spiacevole vertenza, non ebbe pace che nella tomba.

Il successore di lui, Bartolommeo da Forcoli, che trovò le cose già belle e sistemate e



LA CATTEDRA ARCIVESCOVILE di Giovan Battista del Cervelliera.

la vertenza esaurita, nella pagina successiva del citato Memoriale scrisse, tutto di proprio pugno, in una forma e in un carattere stranamente originali, il seguente ricordo: « 1552 — Noto chome questo dì sopra scrito, chome di rietro si dice, erano restate le dite sedie e vigilate e gaste giusto trovo pocho di bono e questo ditto di sopra, si sono date per me Batalomeo da Forcholi a fare e finire a maestro Batolomeo da Rosina e maestro Michele di Govani de lo Zaccolo a Pisa, et Idio ce ne dia grasia li finimo justa el pato bono, cho' milore grasia che no n'è stato e principio — A dí 9 di giugno 1554 e sopra ditte sono finite cho nome di Dio e de la sua Madre Vergine Maria, sempre sia lodata e ringrasiata, amen ».

Ci dice infatti il più volte citato cav. Tanfani, nelle notizie da lui pubblicate intorno a Bartolommeo di m.° Vincenti da Ruosina, che questi insieme a m.° Michele di Lorenzo dello Spagnuolo, il 9 giugno 1553, avevano fatto quattro sedie intagliate e lavorate di prospettiva a figure, e ridotte in una intorno al pilastro di contra al pergamo sul quale si

[1] Arch. dell'Opera. Memoriale, e 3.

[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 29, p. 35[1].

diceva il Vangelo. Insorta poi questione fra essi e con l'operaio circa il prezzo di quel lavoro, e quanto alla parte che dovesse averne ciascuno, queste differenze il dì 8 marzo 1554 furono compromesse in frate Antonio dell'ordine di San Domenico, eletto dai due artefici, e nel Cervelliera nominato dall'operaio. E gli arbitri nel giorno successivo con due lodi separati sentenziarono, che l'operaio dovesse pagare come prezzo di quelle sedie 200 scudi di 7 lire, dei quali ne avesse 120 maestro Bartolommeo e 80 maestro Michele in pagamento del lavoro che ciascuno di essi aveva fatto.[1]

Non tolse per la verità questo incidente nulla alla stima che il Cervelliera per il suo ingegno e per l'abilità sua si era acquistata, chè nel 1544, quando l'operaio del duomo « alluoga et dà a dipignere una tavola per mettere nel duomo detto, all'altare delle Grazie, al Bronzino, fiorentino dipintore », nella scritta si legge: « Et quando fussino in qualche disparere fra di loro, sono contenti che m.° Batista del Cervelliera lo debba terminare et acconciare et al giudizio di esso non contravenire, ma del tutto inviolabilmente osservare ».[2] Nel 1555 poi fa il nostro Battista il disegno dell'ornamento del pergamo; al quale lavoro attende insieme con m.° Bartolommeo da Rosula o Ruosina; ma pare ch'egli non terminasse l'opera incominciata, perchè le ultime partite di pagamento son segnate a favore soltanto di quest'ultimo.[3] È da credersi che dopo, dal momento che in Pisa non si ha più ricordo di suoi lavori, si recasse a Pietrasanta per compiere il lavorìo, cominciato dal padre suo, della cantoria dell'organo in quella chiesa di San Martino. Ebbe il nostro Battista molti lavoranti i cui nomi figurano nei vari registri di amministrazione dell'Opera: e Puccio di Puccio, Giovanni di Pietro, e Benedetto e Bartolomeo da San Lorenzo alle Corte, che con lui si trovano volta a volta ad aiutarlo nei lavori ch'egli eseguisce per la Primaziale; e ci è dato credere che la sorella ch'egli aveva si facesse monaca, nel 1535, nel monastero di Santa Marta, perchè si legge in un libro di Ricordanze che maestro Batista ebbe dall'Opera per mano di Francesco Cini lire 500 « disse per vestire la su' monicha »;[4] e molte altre partite s'incontrano di denari pagati dall'Opera, per conto di lui, al monastero suddetto. Egli fu artista finissimo, e il saggio che di lui ci rimane, la cattedra arcivescovile, è lavoro mirabile per correttezza di disegno, per artistico sentimento, per finezza di esecuzione; e senza darsi a seguire lo stesso sistema o farsi imitatore dei Da Maiano, dei Pontelli e del Seravallino, chè i suoi lavori son trattati più a contorni leggermenti tinti, specie nelle figure, che con impasti di legni svariati, riesce a trar fuori effetti vaghissimi e nuovi. E l'opera di lui insieme con quella degli altri maestri d'intaglio e di tarsia sarebbe arrivata a noi men danneggiata e meno guasta, se l'incendio avvenuto nel 1596 non avesse contribuito alla rovina e alla distruzione non solo di molta parte di questi lavori, ma di tante altre preziose opere d'arte, di cui oggi pur troppo si deplora invano la perdita.

X.

Come in così triste frangente si riducessero quelle sedie è facile immaginarlo. Mentre infuriava l'incendio, che cominciò dalla facciata, cercarono subito, dopo messo in salvo il Sacramento e la Madonna di sotto gli organi, di sconficcare e portar via le tarsie del coro, per impedire che i travi in fiamme, che cadevano in chiesa o venivano sempre più avvicinandosi alla cupola, non bruciassero quelle opere di legname: la maggior parte però furon cavate fuori mezze rotte, senza tener conto che le sedie che erano per la nave della chiesa andarono quasi totalmente distrutte. Da un « Inventario delle robbe della sagrestia che erono nel Duomo di Pisa in consegna de sagrestani d'esso Duomo, le quale si sono ricuperate nell'Incendio seguito in Duomo, le quale si ritrovano come di sotto si dirà », inventario fatto

[1] Tanfani, loc. cit., n. 75.

[2] Arch. del Capitolo, filza *M*, p. 461.

[3] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori, *C*, p. 109^t.

[4] Archivio dell'Opera. Ricordanze, 14, p. 131^t.

da Cipriani Princivalli, scrivano dell'Opera, nel 1596, si ha un'idea più esatta di quello che restasse di tutti quei lavori che tanto tempo, tanta fatica e tanta spesa eran costati, e sarà facile persuaderci come quelle sedie, che erano poste nel coro furon quelle che poterono, se non intatte, men danneggiate di certo, esser ricuperate. Fra queste dunque la sedia Archiepiscopale del coro, le sedie de' Magistrati del coro, sono di presente, si legge nell'inventario, in San Giovanni insieme con:

« due panche di noce interziate con loro spalliere, che stavano allato al pilastro in duomo;

« dua panche con spalliere, che una stava a piè della scala che va all'organo, che sono guaste;

« tre pezzi di panche con spalliere guaste;

« *In Camposanto:* Una sedia storiata e interziata con sua spalliera, dove stava il signor operaio allato al pilastro in Duomo;

« più pezzi di spalliere con casse et panche, che stavano lungo le mura di duomo et a' pilastri: sono tutte guaste.

« più pezzi di spalliere et panche et apoggiatoi dinanzi a esse etc., che erano in coro, guaste.

« In casa dove sta m.° Gio: di Donato, nostro muratore, vi sono queste robbe le quale già erano in duomo, fra cui:

« due panche lavorate di tarsia con loro spalliere

« un pezzo di panca che stava a un pilastro ». [1]

Di questi pezzi i migliori furono adattati alla decorazione del nuovo coro da Pietro Giolli nel 1606, il quale oltre servirsi delle vecchie tarsie ne rifece alcune nuove; [2] altre per mano di Girolamo Innocenti trovarono il loro collocamento nel 1613 da una parte e l'altra delle pareti della chiesa e ai due pilastri della navata maggiore.

« E a dí.... di aprile, lire 1120 sono per la fattura legname di noce, di castagno d'albero per resfini (?), fusaggini, chacio, colla, cernitura e altro per servitù delle panche, spalliere e pulite sotto fatte intorno a n.° dua pilastri quadri in faccia al coro et sopra al cornicione, girano colle sue rivolte braccia 16 andante tuto.

« A dí detto, lire setanta, tante sono per avere segato e levato di più luoghi.... e mesole nei quadri piccoli e grandi di tarsie che sono a detti due pilastri.

« A dí 26 di dicembre 1613 lire sette, ... tanti sono per aver disfato un pezzo di panca di noce, dove era le sette arte liberale, e portatola nel magazzino ».

E a dí 22 di novembre dello stesso anno fa un conto di lire 1190:

« sono per valuta della fatura, legname di noce, di albero castagno, chacio, ciodi, colla et altro, per servizi delle due panche, con sua spalliera et una dalla banda destra e una dalla sinistra della ciesa;

« lire setanta, tante sono per aver risarcito e n.° 8 quadri di tarsia vecie e destatoli nelle panche a dove erano, e mesoli in oficio alle sudette panche ». [3]

XI.

Dopo tutta questa faticosa ma pur necessaria ricerca, veniamo ora all'ultima parte del nostro studio, a stabilire cioè a chi debbano attribuirsi i lavori di tarsia che adornano attualmente la chiesa Primaziale di Pisa; cominciando da quelli, che per i documenti pubblicati è più facile e più sicuro dimostrare di chi siano.

Giuliano da Maiano, ci dice il Vasari, fece di tarsia i tre profeti, i quali, tuttora in

[1] Archivio del Capitolo, filza *K.* Inventario, ecc.

[2] Tanfani, *Provincia di Pisa,* 1881, 14.

[3] Filza di Carte a tempo dell'operaio da Castello, 1887.

essere, non son più parte della sedia dove stavano, il sacerdote, il diacono e suddiacono alla messa solenne, ma adornano le spalliere laterali della chiesa (due a destra, uno a sinistra di chi entri dalla porta maggiore), qui collocati nella stessa epoca nella quale l'Innocenti vi ha riadattato le rappresentazioni delle sette arti liberali. Queste tre figure sono le più belle che ci rimangano di quei lavori, per correttezza di disegno, per abilità e finezza d'intarsio, per verità e sentimento d'espressione. Le teste sono vive, maestrevolmente eseguite, le estremità bene intese e correttamente disegnate, le pieghe larghe e ben condotte: son tre quadretti addirittura ammirevoli, in uno dei quali è rappresentato il re David che suona la cetra e con l'altra mano regge un rotolo spiegato su cui si legge: *Laudate pueri Dominum.* Le altre due figure hanno nel rotolo la scritta: *Benedicam benedicam;* e: *Ve qui condunt legem.*

Vengon dopo per artistico valore quelle del Pontelli: Fede, Speranza e Carità, che adornano il pilastro della chiesa, dalla parte della cappella di San Ranieri, rappresentate in tre mezze figure di donna, elegantissime, la prima sostenente con la sinistra il simbolo del sacrificio eucaristico, con l'altra un bastoncino su cui è in cima la croce di Pisa; la seconda con le mani congiunte al petto nell'atto di chi preghi, e la testa sollevata al cielo; la terza sorreggente un putto che nasconde la testa nel seno di lei, mentre con la destra che ha distesa, tiene una fiamma.[1] E sebbene mal ridotte per male inteso e mal condotto restauro, e contraffondate e ritoccate e modificate anche per adattarle alla nuova sede, serbano pur sempre l'impronta della abilità artistica che era propria di quell'artefice. Le teste han movimento ed espressione vivissima, le mani dalle dita lunghe e fini, sono eleganti e benissimo disegnate; son tre mezze figure che paion staccate da un qualche quadro dei nostri migliori artisti del Rinascimento, tanto n'è corretto il disegno, tanto è il sentimento che spira dai volti, tanta è la grazia nelle movenze delle eleganti figure. Cosicchè non esitiamo punto a metterle se non a pari, dato anche lo stato disgraziato di conservazione, subito dopo quelle di Giuliano da Maiano. Anzi noi per questo saremmo per credere il Pontelli, a cui, come si è visto, queste tre figurine senza dubbio appartengono, scolaro più di lui che di Francesco di Giovanni.

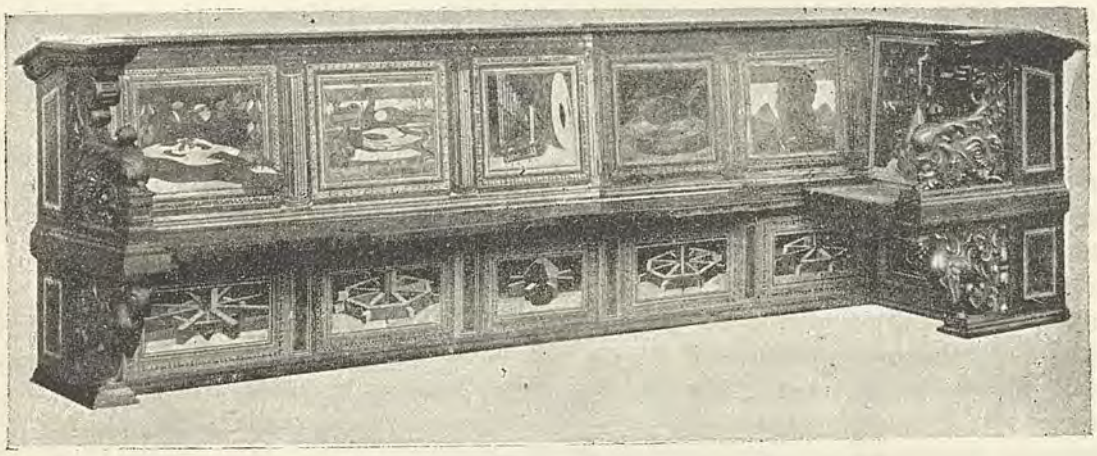
Stando a quel che ci dice il Milanesi, nel *Commentario della vita di Baccio Pontelli,* questi sarebbe stato in bottega del Francione per apprendervi l'arte della tarsia e dell'intaglio. Non però è a supporsi abbia egli appreso quest'arte da Francesco di Giovanni, perchè questi nel 1462 fu a Pisa per i lavori del sopracielo del duomo, e qui rimase sino al 1477, mentre Bartolomeo detto Baccio è nato (così appare nell'alberetto dei Pontelli pubblicato dal Milanesi) nel 1450. Bisognerebbe quindi supporre, che Baccio fosse entrato nella bottega di lui prima dei dodici anni; lo che ci par difficile a credere. Baccio venne a Pisa nel 1471, ma non per restarvi, chè il ritorno definitivo di lui, in questa città, ci pare già dimostrato avvenuto solo nel 1475; niente di strano invece, che egli sia stato col Da Maiano, col quale è probabile sia tornato a lavorare quando si recò di nuovo a Firenze dal 1471 al 1475; ed è infatti per mezzo di Giuliano ch'ei si fa venire da Firenze la tarsia, di che aveva bisogno per la sedia posta allato alla porta dove s'entra in duomo: sedia ch'egli fa insieme al Pratese legnaiuolo. Baccio però, ci si può osservare, si sottoscrive nella lettera a Lorenzo de' Medici, che ha pubblicato il Gaye,[2] *ligniaiuolo, discepulo de Francione.* Ma qui ci pare di non andare errati affermando che il discepolo va inteso in senso

[1] Nel coro di marmi della chiesa della Spina, diviso in sei scompartimenti, sono intagliate a bassorilievo le Virtù cardinali e teologali. Anche in queste rappresentazioni la Fede è raffigurata con un calice nelle mani, la Speranza con le mani congiunte e la testa rivolta al cielo, la Carità con una fiamma nella mano e due putti attorno al seno. Queste furono scolpite nel 1461 e il cav. Tanfani ce le dice di Andrea da Firenze: lavoro tutt'altro che fine però, da attribuirsi piuttosto che a un maestro a quell'Andrea di Francesco da Firenze, forse, che in quell'epoca lavorava alle finestre e ai parapetti di Camposanto.

[2] Gaye, *Carteggio inedito d'artisti,* vol. I, p. 247.

più lato; o per meglio dire, il Pontelli avendo appreso l'architettura dal Francione, ed è con lui infatti che prende a fare a Pisa il suo primo lavoro in tal genere, la cappella, cioè, che si doveva costruire in Camposanto alla memoria dell'arcivescovo dei Medici, è naturale che mandando a Lorenzo il Magnifico il disegno della casa del duca d'Urbino « del quale vedrà a stantia per stantia quanto è stato facto, et quanto se ha a fare per fornire dicta Casa », abbia apposta voluto dichiararsi discepolo del Francione, in quest'arte conosciuto ed espertissimo. E l'essere stata la sua prima professione l'intaglio e la tarsia, non glielo fa dimenticare anche quando si tratti di far tutt'altro lavoro; quella non era l'epoca nella quale gli artisti stavano attaccati al titolo e tenevano a chiamarsi o a esser chiamati in un modo piuttosto che in un altro.

L'abilità di Francesco di Giovanni negli intarsi non può intanto stabilirsi così sicuramente come quella del Pontelli. I sopracieli del duomo non dovevano esser tali lavori da mostrare intiera la valentia dell'artista; quelli delle sedie poi, se son di Francesco i quadri



SEDIA DEI CAPPELLANI NEL CORO DEL DUOMO

COMPOSTA COI FRAMMENTI DI ALTRE SEDIE, NEL 1600, E RECENTEMENTE RESTAURATA DALL'ARTISTA SIG. LUIGI CORONA.

in cui son rappresentate da figure simboliche le sette arti liberali, non reggono al paragone, e per sentimento e per finezza d'esecuzione e per correttezza di disegno, con le tre figurine di Baccio. Ma debbono a lui attribuirsi?

Sappiamo intanto, che il Francione ha lavorato a una sedia, la quale si chiama la sedia dei Priori di Pisa, dove siedono il capitano e i rettori e « de' esser lavorata », così dice la scritta, se ben ricorda il lettore, « per quel modo parrà a ditto m.° Francesco, lavorata bene quanto sarà possibile ». Lasciata quindi la facoltà all'artista di far del suo meglio, e per questa sedia soltanto l'operaio si rimette completamente in lui, è a credersi che egli cercasse di far qualche cosa di più di quello che non avesse fatto sino allora, e, forse, tratta l'ispirazione dalla splendida base del sostegno centrale nel pulpito di Giovanni, dove appunto le sette arti liberali e la filosofia son rappresentate, avrà voluto ripetere quelle rappresentazioni nelle spalliere della sedia ove avevano a sedere il capitano e i magistrati della città. Sei sole, delle sette rappresentazioni allegoriche, che Francesco di Giovanni avrebbe fatto nella spalliera della sedia de' Priori, ci rimangono e si possono vedere tuttora, nei postergali delle panche, che sono alle pareti laterali della chiesa, rappresentate in tante figure femminili, sedute, aventi nelle mani gli attributi che a ciascuna di loro si addicono.

L'*Aritmetica:* tiene la destra alzata, dando un leggiero movimento alle estremità, quasi facesse l'atto di contare sulle dita, e con la sinistra tien ferma una tavola che ha sulle ginocchia, su cui son segnati dei numeri.

La *Grammatica:* appoggia la mano destra sopra una porta merlata e la sinistra sulla testa di un bambino che l'è inginocchiato appresso.

La *Geometria:* ha sulle ginocchia una tavoletta e pare intenta a disegnare col compasso alcune figure geometriche.

L'*Astrologia:* ha la destra sollevata, la testa alta, fissa al cielo e nella sinistra una sfera.

La *Logica:* ha nella destra un ramoscello d'ulivo e con la sinistra, appoggiato il braccio sopra un libro, tiene uno scorpione.

La *Musica:* regge con la sinistra una spinetta, e la mano destra preme sulla tastiera: ha la testa leggermente inclinata, come in atto di chi ne ascolti il suono.

Queste dunque le figurine che noi crediamo di Francesco di Giovanni detto il Francione: un po' dure ma non prive di una certa grazia, dalle estremità gravi, dalle teste poco espressive ed eguali, che ci dimostrano, specie se paragonate ai lavori del Da Maiano e dei Pontelli, quanto egli fosse meno valente di quegli artisti: e l'abilità di lui è da porsi seriamente in dubbio per il fatto, che quando l'operaio ordinò a Jacopo da Volterra e Giuliano suo figliuolo la sedia di duomo per sotto l'organo, attaccata alla murella, raccomandava loro « ch' ella sia lavorata meglio, che quella ch'è fatta di contra al pervio, la quale fece m.° Francesco di Giov. da Firenze »; raccomandazione che non sta certo in favore dell'abilità di lui.

Come potessero questi lavori essere attribuiti al Cervelliera, noi non possiamo capire: tutt'altra maniera di disegno, di fattura, di tecnica; tutt'altro carattere; ma che debbano invece appartenere al Francione, ce lo dà anche a credere il costume tutto fiorentino del secolo XV, così simile a quello che vestono le figure del Pontelli. Certo il Pontelli vide quelle che Francesco di Giovanni lavorò, prima, per il duomo, e se anche da quelle avesse egli tratta l'ispirazione per le sue; ciò non dimostrerebbe per nulla ch'ei gli fosse stato scolaro; anzi a conclusione di quanto sino ad ora si è detto, aggiungeremo che non è possibile abbia appreso dal Francione l'arte della tarsia, anche perchè, quando Baccio era a Firenze, Francesco di Giovanni lavorava a Pisa, e quando ritornò a Pisa per rimanervi, maestro Francesco, dopo due o tre anni, se ne ripartì per Firenze: e questo ci pare dica abbastanza.

Al Pontelli dobbiamo anche attribuire una figurina seduta, forse un San Lorenzo, con un libro in mano, corretta per disegno, sebbene un po' lunga, ma di lavoro finissimo, e che si trova ora nella spalliera a destra di chi entri dalla porta maggiore, insieme con quelle del Francione e di Giuliano da Maiano. Da tutto questo si veda quanto fosse errata l'asserzione del Da Morrona, e con lui di tutti quelli che hanno voluto attribuire queste figure delle spalliere laterali e dei pilastri al Cervelliera: affermazione che ci pare di aver chiaramente dimostrato troppo lontana dal vero. E per completare le nostre notizie intorno a queste spalliere, aggiungeremo che i trafori, che di tanto in tanto s'incontrano, son quelli che prima erano nel coro ed eseguiti, come si è visto, da Checcho di Toledo e dal Vanni: qualcuno anche, dopo, da Lorenzo figlio di maestro Michele. I migliori però e più artisticamente eseguiti, per essere ora lunghi, ora piccoli, secondo le indicazioni lasciateci dall'operaio nel libro già citato di Ricordanze, ci pare senz'altro siano da attribuirsi a Giovanni di Bartolommeo d'Antonio di Vanni.

Ai lati più stretti dei pilastri della cupola sono riportati dei frammenti del fregio *con frutti,* lavorato dal Seravallino per il coro della sagrestia, nonchè molte delle tarsie da lui eseguite, la maggior parte delle quali, in pessimo stato, si vedono tuttora alle sponde del coro in faccia all'altar maggiore. Di fianco, sempre nel coro, attaccata alle spalliere, sotto i due amboni di legno, è una lunga serie di re, di profeti, di apostoli, di santi, di sibille; figure che ci fanno ricordare certi tipi tradizionali, quali si vedono nelle antiche carte da giuoco; lavoro non all'altezza di quelli ammirati sino ad ora, condotto con minor artistica maestria degli altri e in cui il disegno lascia troppo spesso qualche cosa da desiderare.

Questi, per quel che ci dice il Martini, dovrebbero attribuirsi a Domenico di Mariotto; al Seravallino o al Cervelliera, invece, secondo il Roncioni e il Da Morrona, per non citar

gli altri che hanno seguìto il loro esempio. Sarà bene intanto stabilire che per essere all'angolo del coro malamente segati, danno l'idea che sian stati adattati e posti ove attualmente si trovano dopo che, per l'incendio avvenuto, fu rifatto il coro, ai primi del 1600 per opera, come si è già visto, di Pietro Giolli. Attribuirli al Seravallino o al Cervelliera non sappiamo persuaderci ancora come si possa, dal momento che per gli esempi che di questi due maestri ci rimangono, si può facilmente e con sicurezza stabilire aver avuto quelli tutt'altra maniera, tutt'altro sistema, e, diciamolo anche, ben altra finezza di esecuzione e di disegno. Attribuirli invece a maestro Michele può parere a tutta prima arrischiato, quanto crederli, come li dice il Martini, di Domenico di Mariotto: con la differenza però, che per questi non abbiamo nessun documento che ci convinca o ci tolga ogni dubbio, mentre per il primo sappiamo ch'egli fece diciassette braccia e un terzo di sedie appoggiate all'imbasamento della sagrestia, le quali dovevano servire per il coro, dietro l'altar maggiore in duomo. E il carattere delle sedie, l'altezza, la forma stessa c'indicano chiaramente che queste, anche avanti la nuova ubicazione, dovevano esser parte di un coro. Di quello dell'Incoronata no certo: di quello della sagrestia nemmeno (e perchè così diciamo il lettore, se ci ha seguìto nelle nostre ricerche, non deve esserselo dimenticato); e allora di quale altro se non di quello fatto da maestro Michele appunto dietro l'altar maggiore? È a lui quindi che, per noi, deve attribuirsi questa serie di mezze figure, per le quali, nuova prova della verità del nostro asserto, il figlio Lorenzo nel 1494 compra, *sitio per fare lettere intorno a' basamenti della sagrestia,*[1] frase poco chiara, che si spiega però meglio intendendo *per far lettere per le sedie, che vanno intorno ai basamenti della sagrestia:* e infatti tutte quelle rappresentazioni di re, di profeti, di apostoli e di santi hanno chi un piccolo rotolo nelle mani e chi scritto nell'aureola il nome o il motto, che a ciascun personaggio si riferisce.

I quadri poi ove son rappresentati molti animali, strumenti musicali, vedute del Duomo, del San Giovanni, del Campanile, ecc., e che fanno parte ora delle sedie ove stanno i canonici e i cappellani in coro, non sappiamo, nemmen lontanamente, a chi potrebbero attribuirsi, anche perchè, o meglio, solo perchè rifatte con tutti i pezzi avanzati e rimasti servibili, tolti dalle panche che dall'incendio, più o meno bene, poterono essere salvate. Dall'inventario pubblicato sappiamo, è vero, che rimasero fra le altre la sedia dell'Operaio, la sedia ch'era sotto l'organo, quella che era alla colonna quadra, allato alla scala per cui si monta al pergamo, e quelle del coro, una sotto la scala di verso l'Opera, l'altra che andava verso l'altar maggiore, insieme con molte altre più o meno guaste, la cui indicazione è più incerta. La prima delle quali, come si ricorderà, fece Francesco di Giovanni, la seconda, probabilmente, Jacopo da Volterra, la terza Jacopo da Villa, e le altre due maestro Michele. Ma se si pensa che nelle panche attuali dei canonici e dei cappellani, rifatte, come si è detto e come si può da tutti vedere, con pezzi di tarsie vecchie, trovaron posto molte di queste e di altre; quegli strumenti così fini di esecuzione, così giusti nella prospettiva, così veri nella forma, quegli animali così ben riprodotti, e quelle vedute dei nostri artistici monumenti, potrebbero supporsi tanto del Francione, come dei Pontelli, o di Jacopo da Volterra, o di Jacopo da Villa o di maestro Michele: e le vedute del Duomo, del San Giovanni, ecc., facenti così anche parte della sedia dell'Operaio: lo che però francamente sarebbe darci troppo a indovinare col sussidio dei soli occhi il nome dell'artista a cui debbano attribuirsi: professione più incerta, come scrive l'Aiazzi, e più soggetta ad errare di ogni altra, eccettuata la medicina.[2] Lasceremo a chi voglia, dunque, la cura di queste nuove ricerche, e ci fermeremo piuttosto, avanti di por fine a questo nostro studio, alla cattedra che si ammira nella navata maggiore della chiesa, dirimpetto al pulpito, ove Giovan Battista del Cervelliera ha rappresentato *di commisso,* la scena dell'Adorazione dei Magi.

Deve certo l'artista nostro aver tratta l'ispirazione di questo quadro, che per finezza e sentimento è mirabile lavoro, dal celebre affresco di Benozzo nel Camposanto monumen-

[1] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 6, p. 90t.

[2] Descrizione della Cappella Rinuccini di Santa Croce.

tale. La scena qui naturalmente è più semplice e meno ricca di figure; ma il movimento del Bambino, il costume del Re in piedi, dietro quello genuflesso, il vecchio a cavallo, qualche figura di paggio, sino il fondo e l'idea dell'architettura ci appariscono dall'affresco ispirate; non imitazione servile, ma libera e intelligente interpretazione, quale non poteva non darci un artista dell'ingegno e dell'abilità del Cervelliera; e ben giustamente quest'opera giudica il Roncioni: cosa bella e rara.

È la cattedra divisa in tre scompartimenti: in quello centrale più alto e terminante a mezzo tondo, è rappresentata, da un lato, sotto un'architettura diroccata la Madonna che ha sulle ginocchia il Bambino, in graziosa ed infantile movenza; dall'altro un castello con torri e case, il fondo alpestre, all'orizzonte i monti staccati sul cielo, ai piè bagnati dalle acque di un lago e in queste specchiantisi. Dietro la Madonna, l'asinello che mangia e il bue sdraiato. Sul davanti, nel primo piano, uno dei Re avvolto in un gran manto, prostrato dinanzi al divino Fanciullo, sta in atto di baciargli i piedi; San Giuseppe di fianco alla Madonna s'intrattiene con l'altro Re, che ha già reso omaggio al Redentore, mentre dietro, dall'altro lato, il terzo, più giovane, con la corona in testa e in elegante abito, è in piedi tenendo nelle mani un piccolo vaso. Da una parte due cavalli tenuti dai servi, e più indietro una cavalcata di tre cavalieri, fra cui un vecchio bellissimo, si avvicina alla scena. Sotto questo intarsio è una ornamentazione finissima tutta di legno nero su fondo chiaro, avente nel centro la croce del comune di Pisa; ed altri elegantissimi candelabri dividono i vari specchi della sedia. Nei due scompartimenti laterali, composti di tre formelle ciascuno, son raffigurati in quello a destra, nel mezzo, una bella architettura, da un lato una mitria, dall'altro una croce, messa con molta evidenza in prospettiva, cui sta sopra ad ali spiegate un cardellino e sospeso in alto un grappolo d'uva. Sotto il sedile un libro di musica aperto, ai lati un libro chiuso inclinato e un rappo di ciliege. In quello a sinistra nello scompartimento di centro, un portico fra cui appariscono, lontani, alberi e case. Da un lato un mesciacqua rovesciato, ove è su un pappagallo che regge con una zampa una ciliegia, dall'altro un calice; sotto il sedile un turibolo e dalle parti due libri e delle frutta. Nel centro superiore della fascia dei due scompartimenti laterali è scritto a sinistra: *Sedente Pisano Pontifice Honofrio Bartholino Mediceo facta est sedes haec,* a destra: *Ab Antonio Urbano Aedili curata per Job. Bap. Cervellesium MDXXXVI.*

Non certo, come oggi si vede, uscì questa cattedra dalle mani del Cervelliera, chè restaurata prima, nel 1589, da maestro Guglielmo di Guglielmo francese, intagliatore di legnami e da maestro Pietro di Gherardo, legnaiuolo, fu poi dal Giolli, dopo l'incendio, modificata nel suo insieme, chè in quest'epoca, dal carattere delle modinature, pare le sia stato aggiunto uno scalino e lo specchio centrale per necessità rialzato, non avvantaggiando, con questa male intesa modificazione, l'insieme dell'opera, che appare non più in carattere, con danno poi dei due piccoli quadri che stanno a fianco in basso, sotto il sedile degli scompartimenti laterali, e che per quello scalino aggiunto furono tagliati e tuttora si possono vedere soltanto in parte. I modini poi e le cornici di legno rifatte dopo, serbano chiarissima l'impronta di altra epoca e di altra mano. Troviamo infatti che, fra i molti lavori eseguiti da Agostino Giolli per i restauri della chiesa, v'è il restauro della sedia dell'arcivescovo di contro al pergamo della predica con base, predella e intagli e i braccioli della sedia accanto.[1] Ma non, come farebbe supporre il Martini,[2] furono i sedili laterali aggiunti in quest'epoca; chè oltre non serbare la cattedra, da questo lato, traccia alcuna di restauro o di riadattamento, la notizia da noi pubblicata dice chiaro che così come attualmente si vede, almeno in questa parte, era la sedia «unde sèdie l'arciveschovo chon a suoi assistenti»; e una volta che dovevan esservi

[1] Tanfani, loco cit., n. 4.

[2] « Non procul existit elegans opificium ex legno elaboratum; nempe sedes Archiepischopalis per audendis Sacris Concionibus, quam olim in choro extitisse puto usque ad annum 1601, quo tempore nova fuit efformata una cum subsellis duorum canonicorum assistentium ». Martini, *Theatrum Basilicae Pisanae,* p. 27.

gli assistenti è logico supporre che fossero per loro anche in origine i sedili laterali. Ma pur con queste deplorevoli modificazioni e restauri, l'ultimo de' quali è del 1830, il lavoro si fa sempre ammirare per l'eleganza e la bellezza delle varie parti che lo compongono.

Ed ecco così illustrata la maggior parte delle opere d'intaglio e di tarsia della Primaziale pisana, nonchè messi in nuova luce i maestri già noti, e gli altri, i cui nomi dimenticati, meritavano di ritrovarsi in compagnia degli antichi colleghi.

Non dunque, per concludere, il Cervelliera ha lavorato al coro, cui han preso parte Domenico di Mariotto e Guido da Seravallino e in principal modo quel maestro Michele da tutti dimenticato. Non il Cervelliera ha ornato le pareti laterali della chiesa, perchè abbiamo visto come quelle sedie ch'egli avrebbe dovuto eseguire per il duomo non finì, e furono terminate invece dall'altro Michele di Lorenzo, nipote di maestro Michele spagnuolo, e da maestro Vincenti da Ruosina; e perchè le prospettive che attualmente alle spalliere laterali della chiesa si veggono, possono, senza tema d'andar errati, attribuirsi a Giuliano da Maiano, Baccio e Pietro Pontelli e a Francesco di Giovanni.

E tutti questi lavori, sebbene così incompiuti, ci dànno pur sempre l'idea di come avevano ad essere quelle sedie appena uscite dalle mani degli artisti che le lavorarono, e ci fanno, come scrivemmo in principio, più che mai deplorare lo stato in cui furono ridotte; ma quel che il Vasari dice per Giuliano da San Gallo si può senza esitazione ripetere per gli altri, poichè la maggior parte di queste tarsie sono ancor oggi da tutti, *non senza maraviglia, guardate.* Le quali ora, non certo in buona condizione, e per il tempo e per l'incuria degli uomini, saranno salvate da maggiore rovina, provvedendo, come è sperabile si provveda, alla loro conservazione. E ci piace por termine a questo studio osservando che nei registri dell'Opera annualmente s'incontrano partite di spese « per due birri, o due famigli del capitano », come gli chiamano qualche volta, « che istessono a guardare le sedie in duomo, che i fanciulli non le rompessino alle tenebre ». La qual cosa se sta a dimostrare che i ragazzi sono stati sempre gli stessi, ci dice altresì quanta più cura si avesse allora delle nostre preziose opere d'arte.

Igino Benvenuto Supino.

I CAPOLAVORI DELLA PINACOTECA DEL PRADO

IN MADRID

EBBE giustamente ad osservare uno straniero intelligente in una sua romantica descrizione della Spagna, che chiunque avesse a rimanere più o meno deluso nelle sue aspettative per quanto concerne l'aspetto della capitale del Regno, non trovandovi nulla da paragonare all'impronta solenne e caratteristica delle città più antiche della penisola, all'incontro deve sentirsi largamente compensato alla vista della regia Pinacoteca del Prado. E soggiunge con felice enfasi, nel senso di un amatore dell'arte essere lecito asserire che il *Museo reale è Madrid,* in quanto che la memoria che uno ne riporta la prima volta che ne abbia varcato la soglia, dev'esser tale da oscurare per così dire quante altre impressioni egli possa avere provato in quella metropoli. La ricchezza e lo splendore infatti del Museo del Prado sono tali da non essere superati da alcun altro Museo, al più uguagliati da pochissimi.

Giammai una raccolta di pitture fu iniziata e continuata sotto più fausti auspicî, mentre reggevano lo Stato più potente dell'Europa dei sovrani quali Carlo V e Filippo II, entrambi mecenati munifici, in un tempo in cui l'arte della Rinascenza era giunta al suo apogeo e l'interesse per la medesima si era imposto quasi elemento indispensabile alla vita quotidiana. A questi va aggiunto per terzo il re Filippo IV, sotto il regno del quale l'arte della pittura in Ispagna s'innalzò al suo massimo splendore principalmente pel merito di due ingegni eminentemente nazionali, quali furono, ciascuno lo sa, il Velazquez e il Murillo. In tempo posteriore poi Filippo V, il nipote di Luigi XIV, potè arricchire le raccolte della Corona aggregandovi parecchi dipinti dei principali artisti francesi della loro età d'oro.

Mentre poi i re di Spagna proteggevano gli artisti nazionali, i loro vicerè in Italia e nei Paesi Bassi riescirono a riunire e a mandare in patria molti fra i principali capi d'opera dal tempo di Raffaello fino a quello dei Procaccini, dei Caracci, dei Brueghel.

La maggior parte delle opere esposte negli ambienti del presente Museo nazionale, situato nel vasto palazzo che sorge accanto al passeggio pubblico detto del Prado, appartenevano in origine alla Corona e decoravano i palazzi di Madrid e le ville reali, prima dell'anno 1818. Con esse il re Ferdinando VII formò la raccolta denominata propriamente il *Real Museo di Pittura del Prado,* aggregandovi altre opere espressamente acquistate dopo avere aperta al pubblico l'importante pinacoteca. La parte rimanente poi proviene da quello che

era chiamato *Museo Nazionale,* una dipendenza creata nel 1840 in un convento soppresso, per collocarvi i quadri tolti dalle case religiose di diverse provincie spagnole ch' erano state soppresse nel 1836.

La Pinacoteca del Prado, quale ci si presenta oggidì, per verità scarseggia di esemplari delle scuole italiane primitive e di alcuni dei nostri massimi pittori; abbonda invece in opere derivanti in modo più o meno diretto da Raffaello, da Tiziano, da Tintoretto, da Paolo Veronese, da Antonio Moro, da Rubens e da Van Dyck, senza parlare della innumerevole schiera dei fiamminghi.

I maestri spagnuoli, quando si sia fatto eccezione del Velazquez, del Murillo e del Ribera, non vi sono rappresentati tanto quanto si potrebbe presumere.

Coloro dunque che avessero a ricercare al Prado una specie di accademia, una scuola dell'arte, una storia dello sviluppo della pittura, una rappresentazione sistematica delle scuole, non vi troverebbero un pieno appagamento alle loro aspettative. Colui invece che si sente divampare nel petto l'amor sacro per l'arte, che ricerca il bello essenzialmente in essa, che prende parte al tripudio dello spirito umano là dove vede espressi in immagini sensibili i più alti concetti dell'ingegno, che in fine si sente compreso dalla fiamma della ispirazione come da qualche cosa di divino, acceda a questi ambienti, sicuro di riportarne il più vivo senso di ammirazione.

L'edificio che contiene tanti splendori per vero dire non è il più acconcio nè il più degno di contenerli, per quanto vasto e capace. Porta l'impronta fredda ed accademica del gusto dominante nei primi decennii del nostro secolo, e le sue sale, dove la luce non è sempre favorevole, per quanto concerne l'aspetto loro non potrebbero che perdere al confronto di quelle di altri Musei moderni, quali sono in ispecie quelli di Dresda, di Monaco, di Vienna e massime quello della Galleria Nazionale di Londra. In quest'ultimo infatti, meglio che altrove, si è saputo predisporre una località atta ad una buona e razionale collocazione dei dipinti, non più considerati come oggetti di mera decorazione, ma come tali che vogliono essere veduti ed esaminati per sè stessi propriamente in bene ordinati gruppi di scuole e di tempi.

Il palazzo del Museo di Madrid è essenzialmente costituito da due analoghi corpi quadrati contenenti parecchie sale e fra di loro congiunti da un altro corpo più stretto e lungo più del doppio, diviso in tre ambienti a piano terreno, dove sono raccolte le opere di scultura e componenti invece una sola vasta e lunghissima galleria al primo piano, tutta consacrata alle opere di pittura. Al centro di questo corpo di mezzo si annette in fine posteriormente un'altra costruzione che dà luogo a un vasto salone terreno, per le sculture greco-romane, e ad uno di sopra, ch'è una specie di tribuna, per la pittura, vale a dire la sala detta d'Isabella II.

L'accesso alla Pinacoteca si trova in capo ad una delle estremità accennate e corrisponde esteriormente ad una vasta scalinata a doppie rampe. Entrando nella rotonda che serve di vestibolo lo sguardo si sprofonda subito nella grande galleria centrale che si stende di facciata. Essa non può fare a meno di produrre quasi un senso di sgomento al visitatore per la sua continuità sterminata, non inferiore, se non m'inganno, a quella della grande galleria nella Pinacoteca del Louvre, per cui l'occhio della mente non trova mai riposo, non altrimenti che nella lettura di un libro d'istruzione il quale non abbia la materia divisa in capitoli.

Comunque sia queste non sono che circostanze estrinseche, le quali non tolgono nulla al valore reale che va riconosciuto alla insigne raccolta. Ora, per fermarci sui capi principali della medesima, incominceremo a rivolgere la nostra attenzione a quelli appartenenti alla scuola spagnuola.

I.

La pittura in Ispagna prima del secolo XVII.

Benchè vi siano nella Pinacoteca del Prado diverse sale destinate alle singole scuole, pure i rappresentanti principali delle medesime hanno le opere loro sparse anche in ambienti dove si accomunano fra loro, producendo certe sensazioni di contrasti, per lo più nocevoli al reciproco loro effetto.

È cosa risaputa che il fiore della pittura spagnuola va cercato in epoca posteriore a quello manifestatosi nell'arte nostra.

Invano vi si cercherebbero nel XIV e nel XV secolo degli artisti indigeni di vaglia da potersi paragonare coi nostri ed anche il Cinquecento non è segnalato dall'apparizione di alcun astro di particolare splendore.

Un fenomeno analogo a quello che si riscontra fra noi nelle provincie napoletane è quello della sensibile dipendenza dell'arte locale dalle importazioni straniere, dove si verificano due correnti diverse, provenienti l'una dalle Fiandre, l'altra dalle regioni d'Italia dotate di maggiore espansione in questo campo.

Se la dimora in Ispagna di due pittori fiorentini, Gherardo Starnina e Dello Delli, della fine del XIV secolo e del principio del seguente, non ha lasciato impronte tali della loro influenza da potersi oggidì verificare, merita maggiore attenzione invece il fatto che il nostro Bernardino Pinturicchio ebbe a prestare l'opera sua a favore di un potente cardinale, il noto Rodrigo Borgia, che divenne di poi papa Alessandro VI. Per verità l'unica opera di lui ch'io mi sappia rimasta in Ispagna, è una tavola rappresentante la Vergine col Putto, davanti ai quali si prostra inginocchiato il cardinale sunnominato, la quale è tuttodì conservata nella pubblica Galleria di Valenza.[1] Se non che una trasmissione, starei per dire del suo stile e del suo gusto mi parve scorgerla in certe pitture murali onde vanno coperte in molti scomparti le pareti della bellissima sala del Capitolo annessa alla cattedrale di Toledo, opera di un tal Giovanni da Borgogna. Dov'ebbi a notare che massimamente la delicata finitezza nei particolari degli sfondi a paesaggio richiamano il Pinturicchio, mentre non saprei vedere nelle figure uno speciale nesso colla scuola veneta, come da altri viene opinato.

Altri indizi poi sussistono per affermare che la rammentata città di Valenza insieme ad alcuni luoghi circonvicini fosse stata un focolare d'arte italiana nel Cinquecento. Se non è la presenza di una singola opera del Pinturicchio quella che ce ne dà la chiave lo è certamente quella dell'influenza esercitata dalle aderenze della famiglia Borgia, in ispecie di Alessandro VI. Tali circostanze sono state viemeglio chiarite in questi giorni dalle notizie degli Archivi trovati da un erudito canonico di Valenza.[2] Si ricava dalle medesime che

[1] Secondo l'opinione di Don Pedro de Madrazo andrebbero considerate quali opere di mano del Pinturicchio due tavole da cassoni nel Museo del Prado, nelle quali vedonsi rappresentati con molte piccole figure due fatti di storia romana, vale a dire quelli del Ratto delle Sabine e della Continenza di Scipione. (Vedi in proposito il *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, del 1889, nn. 573 e 574). Sono per lo meno opere che si accostano al suo stile, quand'anco non abbastanza specificate per produzioni del suo pennello istesso; nè sapremmo trovare giustificati i giudizi di altri conoscitori, che vollero scorgervi a vicenda la mano del bolognese Amico Aspertini e del senese Baldassare Peruzzi.

[2] Vuolsi in proposito richiamare l'attenzione degli studiosi sulle rivelazioni contenute nella monografia intitolata: *Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia, por el Dr. D. Roque Chabàs, canonigo de la misma;* Valencia, Imprenta de Francesco Vives Mora, Calle de Lauria, n. 20. (Questa monografia venne da prima pubblicata nel periodico valenciano *El Archivio*, t. V, dicembre 1891).

Nuovi ragguagli poi concernenti l'arte italiana in Ispagna si leggono nell'interessante articolo del profes-

sui primi del Cinquecento dipingevano a Valenza e luoghi prossimi due pittori italiani Francesco Pagano nativo di Napoli e Paolo da San Leocadio di Reggio di Lombardia. Mentre delle opere loro si sono conservate alcune traccie in paesi appartenenti alla provincia di Valenza, sgraziatamente sono andate distrutte le pitture con cui ebbero a decorare le pareti della cappella maggiore ossia del coro della cattedrale di Valenza. Quivi però rimane tuttora un'opera interessantissima e di carattere eminentemente italiano nei dodici grandi riparti onde si compongono le ante con cui si chiude l'altare d'argento.

È bensì vero che figurano come autori dei medesimi due pittori locali, Fernando de los Llanos e Fernando Yanez, ma quei loro dodici quadri dimostrano ad evidenza, com'ebbi a constatare *de visu,* ch'essi si inspirarono a concetti ed a modelli tolti dalla scuola milanese e di Leonardo da Vinci.

In attesa che venga fatta maggior luce in proposito non ci paiono da trascurare queste circostanze per ispiegarci l'impronta per buona parte italiana che portano le opere di altro pittore di quella regione, il noto Juan de Juanes, di cui il Museo del Prado possiede ben parecchie opere. Egli che visse in pieno Cinquecento, se non erro è il più fine e più aggraziato pittore della Spagna in detto secolo, per quanto si debba dire che sia riescito meglio nelle piccole cose che nei quadri di maggiori dimensioni, dove apparisce stentato, duro e povero di spirito.

In un piccolo tondo della Galleria di Madrid dove è rappresentata l'Incoronazione della Vergine accompagnata dalle gerarchie dei beati egli dispiega anzi delle qualità da accurato miniatore. In due altri tondi quivi, coi soggetti della Visitazione e del Martirio di Sant'Agnese dimostra un eccletismo garbato, tutto compenetrato da riminiscenze italiane lombarde e raffaellesche ad un tempo. In complesso ha sempre un fare tendente al rigido e al compassato, da trovare riscontro fra noi nelle qualità di un pittore quale fu Innocenzo da Imola e simili.

All'occorrenza il Juanes sa essere un buon pittore di ritratti, ma i soggetti religiosi sono quelli ch'egli preferisce: frequenti e vantati in Ispagna quelli della Santa Cena e dell'Ecce Homo. Le sue cose migliori vedonsi in alcune chiese di Valenza.

Comunque sia, egli non vorrà mai essere noverato fra gli artisti più originali della Spagna, o, per meglio dire, le sue opere dimostrano che in quel paese non si era per anco formata un'arte pittorica ben improntata di caratteri propri, mentre l'influenza italiana da un lato e la fiamminga dall'altro, sempre si fanno sentire tanto nei quadri suoi quanto in quelli di altri suoi compaesani.

Sottoponiamo al giudizio dei migliori intelligenti se debba essere ritenuta opera di lui o meno una tavola firmata col nome di *Joaes Ispanus* che diamo unitamente riprodotta da una fotografia del signor Luigi Dubray. Il quadro trovavasi per l'addietro nella chiesa delle monache del Gesù in Milano, indi passò in proprietà dei marchesi d'Adda, abitanti in quel luogo. Nelle figure del Cristo morto, disteso sul suo sepolcro, e delle quattro pie persone che lo circondano non si può negare che apparisca una certa quale aria peruginesca; il paesaggio tuttavia ne differisce intieramente. Diversa infatti la conformazione delle piante, diversa quella dello sfondo e delle scoscese alture, sulle quali poi si vedono case e castella di struttura che tiene alquanto dell'oltremontano, coi tetti acuminati e le torri rotonde. In tutto ciò non essendovi nulla che s'accordi collo stile del noto pittore di scuola umbra, Giovanni detto lo Spagna, rimarrebbe a vedersi se sia opera del Juanes o di altro pittore Giovanni, di patria spagnuolo. Se è del Juanes, dovrebbe appartenere alla sua gioventù, poichè in tutto quello che si vede di lui in Ispagna egli mostra un fare più progredito e dei tipi di un'epoca più matura con impressioni essenzialmente raffaellesche.

Per verità non è difficile constatare che durante tutto il Quattrocento e la prima metà

sore Carlo Justi, intitolato: « Das Geheimniss der leonardesken Altargemälde in Valencia », pubblicato nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XVI Band, 1 und 2 Heft).

del Cinquecento è l'elemento fiammingo il preponderante, da che grandi artisti quali un Giovanni Van Eyck e molti suoi seguaci ebbero a visitare la penisola iberica e a lasciarvi tracce non iscarse della loro attività. La stessa Pinacoteca di Madrid ce ne porge ben parecchi esempi, che servono a spiegarci perchè gli autori indigeni si fossero accostati tanto al loro stile, mancando d'ispirazione propria.

Primeggia in codesta ricca raccolta di opere settentrionali un quadro singolare, sia pel soggetto mistico, sia per la varietà e la copia dei motivi che viene attribuito al caposcuola Giovanni Van Eyck. Intendiamo quello nel quale l'autore volle esprimere in quel modo complesso che gli è proprio il soggetto del *Trionfo della Chiesa sulla Sinagoga.*

Don Pedro de Madrazo nel suo *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (a. 1889) ammette che sia lavoro originale del Van Eyck, fatto forse col concorso di qualche aiuto, e che sia precisamente la tavola eseguita dal celebre pittore a tempo del suo viaggio in Ispagna, regnando Giovanni II, e che fu regalata dal figlio del medesimo, Enrico IV, ad un monastero di Segovia, da lui fondato fino dal 1454. Se non che, ove si confronti l'accennato dipinto con quello certamente autentico dei fratelli Van Eyck il quale da secoli sta esposto nella chiesa di S. Bavon a Gand (la nota pala dell'*Agnello mistico*), si vedrà che quello del Prado gli è alquanto inferiore, non essendo dotato di simile nitidezza e trasparenza di colorito, tanto da accreditare l'opinione dei signori Bode e Bredius, citata dal Madrazo stesso, non trattarsi in quest'ultimo se non di una copia del XVI secolo da un originale perduto.

Anche i nomi di Ruggiero Van der Weyden e di Memling sono da ritenersi evocabili al Prado piuttosto per alcuni riflessi, ossia riproduzioni di opere loro, che non per dipinti usciti direttamente dalle mani dei medesimi. A detta schiera poi fa seguito un altro artista singolare delle regioni settentrionali, Girolamo Bosch, così chiamato dal nome della città di Olanda, che fu, a quanto pare, sua sede costante. Di lui seppe fare argomento ad uno studio pregevole il professore Carlo Justi di Bonn, inteso a spiegarci il suo significato come artista mistico ed inventore dei generi noti colla qualifica di sogni e di bambocciate, che divennero tanto popolari più tardi fra i pittori fiamminghi.[1] Viene rilevato quivi come fossero saliti in favore in Ispagna i quadri di lui nel XVI secolo e come Filippo II massime si fosse compiaciuto circondarsene nella sua residenza all'Escurial. Quanto al pittore stesso pare che egli non sia mai uscito dalla città di Bois le Duc, da lui considerata come sua patria, dove morì attempato nel 1516.

Il più fine capo di lui che trovasi oggidì nella Pinacoteca di che c'intratteniamo è quello della sua Adorazione de' Magi, tenuta nella consueta forma di trittico, ossia di una tavola centrale centinata, con due sportelli ai lati, nei quali sono effigiati i coniugi committenti, fiancheggiati dai rispettivi santi protettori; nel fondo domina un vasto paese, quale all'autore piace d'introdurre frequentemente nei suoi quadri, essenzialmente all'intento di farne un campo da servire di sfogo alle consuete sue bizzarrie, che si estrinsecano negli episodi animati e burleschi delle sue macchiette. Nulla di più strano e di più originale di quest'opera, dove, alla rigida solennità della scena riflettente l'omaggio tributato al Pargoletto neonato dai famosi Magi e dalla coppia dei devoti, si unisce l'impronta della vena umoristica per quanto concerne tutta la parte accessoria, di natura tale da rasentare quasi l'ambiente del manicomio.

Caratteristico poi per questo rispetto non che per la solita limpidezza del colorito e l'acutezza del disegno è un quadretto di genere nella stessa Galleria, dove il Bosch, precorrendo i tempi, ci fa assistere ad una di quelle scene che siamo abituati a vedere illustrate dai pennelli di pittori quali un van Ostade, uno J. Steen, un Brawer. Si tratta di una operazione chirurgica, quella cioè a dire della estrazione di un corpo estraneo dalla testa di

[1] Vedi: « Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien » von C. Justi, nel *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunst-Sammlungen,* 1889, Heft III.

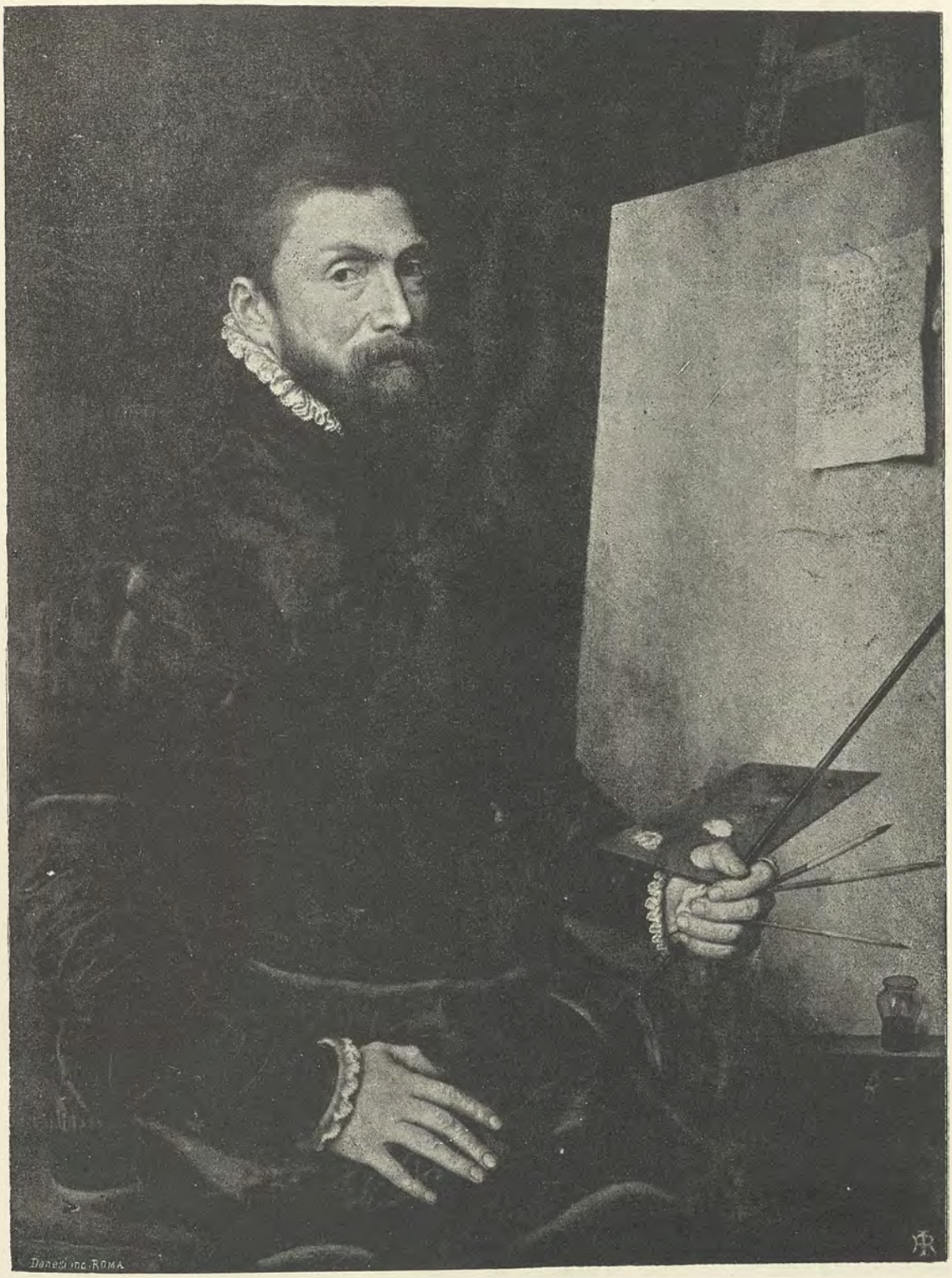


FIG. 1ª. - RITRATTO DI ANTONIO MORO, NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

(Da una fotografia di G. Brogi).

un contadino. Il chirurgo, il paziente, gli assistenti, tutto trattato con un umorismo dei più godibili. Il soggetto poi, secondo la spiegazione data dal professore Justi, simboleggia la cura della pazzia, in relazione alla allusione contenuta in un antico proverbio olandese, ch'è espresso mediante un distico circondante il dipinto con bellissimi caratteri gotici. [1]

Il Bosch, come è facile argomentare, fece impressione co' suoi soggetti fantastici e fu non solo imitato, ma spesso anche copiato da altri. Fra altro, in una sua tavola conservata nella camera particolare di Filippo IV all'Escurial, mi sovviene aver veduto rappresentati i sette peccati mortali, fra i quali riconobbi in quello attinente all'Ira la composizione medesima piena di vivace umorismo che vedesi fra noi in un quadretto della Galleria Morelli in Bergamo, rappresentante una rissa fra due contadini. Il proprietario soleva aggiudicare quel quadretto a Pietro Brueghel, ma pare sia da ritenersi in realtà come prodotto della scuola, copiato evidentemente dall'originale concetto del Bosch.

Fra gli artisti settentrionali che vennero in Ispagna e vi stamparono orme sensibili del loro stile va noverato a mezzo il Cinquecento il valente Antonis Moor, noto anche col nome italianizzato di Antonio Moro. Non fanno difetto fra noi in Italia i suoi ritratti: agli Uffizi in Firenze la sua propria effigie (fig. 1ª); nelle Gallerie private di Genova parecchie sembianze di nobili personaggi, posti sotto l'egida di maggiori illustrazioni, cioè dei nomi di Holbein, di Tintoretto e financo di Tiziano.

Messosi a servizio di Carlo V e di Filippo II, il Moro divenne in certo modo, mediante l'operato suo, il fondatore della pittura del ritratto in Ispagna. Modellatore sempre assai accurato, egli sa rendere il colorito delle carni con una chiarezza ed un effetto di trasparenza singolari; gli accessori sono condotti con distinzione; gli accordi e i passaggi delle tinte con finezza aristocratica. Nullameno egli non saprebbe reggersi al confronto dei sommi autori, perchè nelle sue figure domina una certa nota di monotonia, una rigidezza, che dal più al meno non si smentisce mai.

Comunque sia, il Prado possiede una dozzina di capi di lui, importanti anche per rispetto al loro significato storico. Basterebbe rammentare il ritratto della regina Maria d'Inghilterra, detta la Sanguinaria, la seconda moglie di Filippo II, dov'è mirabilmente rappresentata la natura sua dura, bacchettona e maligna.

Quale scolaro del Moro vuolsi considerare lo spagnuolo Sanchez Coello. Di lui avvi un buon ritratto del principe Don Carlos, figlio di Filippo II, giovinetto dall'espressione mite, non tale certamente da far pensare che avesse potuto ispirare colle sue passioni i poeti drammatici. *En el arte de pintar retratos,* osserva il Catalogo, esaltando i meriti dell'artista, *rivalizò con Tiziano, con Holbein, con Moro y con el mismo Rafael.*

Terzo di questa serie in fine nomineremo Juan Pantoja de la Cruz, inferiore tuttavia ai due precedenti. Così pure ci sia lecito non soffermarci su Luis de Morales, detto il Divino Morales, il quale, se non m'inganno, gode in Ispagna di una fama usurpata, laddove di veramente divino nelle sue opere non sapremmo riscontrare altro se non i soggetti religiosi, ai quali egli soleva applicarsi di preferenza. Le sue figure, del resto, hanno un non so che di allampanato e di melenso, il colorito un chiaro-scuro freddo e come di porcellana, che ci respinge in complesso più di quello che ci possa attirare. S'egli infine avesse ad essere considerato come tipo del gusto iberico nel secolo XVI, non ne renderebbe di certo la migliore testimonianza.

[1] Nel Catalogo della Pinacoteca il quadro è posto fra gli anonimi sotto il n. 1860, ma crediamo non vi possa essere errore nell'ammetterlo per opera dello spiritoso Bosch. È una tavola alta m. 0.49, larga 0.35.

II.

Don Diego Velazquez. [1]

L'arte grande, l'arte veramente originale ed ispirata, non serve il dissimularlo, non nasce in Ispagna se non nel secolo XVII, in quel secolo che fu illustrato nel medesimo paese dal fiorire della letteratura.

Il vero gigante fra gli artisti poi, chi non lo indovinerebbe? è Don Diego Velazquez. Primo fra i primi in grazia della magia del suo pennello, conviene che noi ci arrestiamo alquanto a contemplare la sua figura e le opere sue. Nè possiamo fare a meno di rammentare in proposito quale monumento degno di lui gli abbia innalzato in epoca recente il sullodato professore Carlo Justi, colla sua poderosa opera in due volumi, nella quale egli ha tratteggiato colla più grande competenza l'imagine fedele di lui, ricorrendo al tesoro ricchissimo della sua cultura, mercè il quale seppe interpretare profondamente il suo soggetto, ed evocare la più grande copia di particolari, che da lontano e da vicino vi si connettono. [2]

Poi che in Italia è forse meno conosciuta che fra le altre nazioni civili, crediamo fare cosa opportuna col riferirci ripetutamente all'opera accennata, alla quale il Museo del Prado ha fornito il più largo campo di capolavori da illustrare. Togliamo quindi da lui in primo luogo alcuni brani intesi a dare una caratteristica generale dell'artista, quale difficilmente si saprebbe imaginare superata da altri illustratori del suo nome.

Il Justi, prendendo ad esporre dei concetti generici e a riportare dei giudizi di tempi passati intorno al Velazquez, osserva in primo luogo che la fama di lui di qua dei Pirenei in realtà non data che da un centinaio d'anni circa a questa parte. Indi continua:

« Il Velazquez appartiene a quegl'individui che non possono essere paragonati con alcun altro. Chi si attentasse a riassumere in una breve formola i pari suoi, non potrebbe che cadere nel banale e nell'enfatico. Pel pittore di corte di Carlo III egli era il primo dei *naturalisti*. Beulé (fra altri) lo chiamò il più grande di tutti i coloristi; Bürger (lo spiritoso autore dei « Musées de la Hollande) » *le peintre le plus peintre qui fut jamais.*

La devozione e il misticismo sono stati indicati come i tratti specifici e dominanti dell'arte spagnuola; ciò potrebbe essere esatto quando fosse inteso dei loro soggetti e della severa tendenza ecclesiastica dei rispettivi artisti. Non ostante chi vorrebbe sostenere che la Spagna regga al confronto dell'Italia nella pittura religiosa? Dove sono i suoi Giotto, i suoi Fra Angelico, i suoi Perugino? Invano si andrebbe in traccia di un monumento da comparare alla Madonna Sistina, alla Disputa o all'Adorazione dell'Agnello mistico, di Gand, e all'Assunta di Tiziano, là dove la Spagna in pari tempo non seppe produrre nè un Dante nè un Milton. Il valore spirituale dell'unico loro Murillo è comparabile a quello di pittori di devozione, quali un Guido Reni, un Carlo Dolce, un Sassoferrato; quello che sensibilmente lo innalza sopra di questi si è la spontanea sua applicazione ai tipi nazionali, la divinazione dei colori e della luce nei soggetti tradizionali, la sua naturalezza, il suo carattere ingenuamente gentile ».

[1] Poi che in Italia non meno che all'estero molti ritratti corrono indebitamente sotto il nome del grande spagnuolo, non sappiamo resistere alle tentazione di dare riprodotto nella unita figura 2ª l'effigie di lui, dipinta da sè stesso sulla trentina, vale a dire a tempo del suo primo viaggio in Italia nel 1630.

L'originale, com'è noto, sta esposto nella Galleria del Campidoglio in Roma. Corrisponde quindi alla sua prima maniera, dai toni bassi, quasi monocromi, ma nei quali già egli dispiega il suo distinto tocco vivido e geniale per cui suole lasciare dietro di sè le mille miglia tutti i suoi seguaci ed imitatori.

E questo sia suggel ch'ogni uomo sganni.

[2] *Diego Velazquez und sein Jahrhundert,* von CARL JUSTI. Bonn. Verlag von M. Cohen und Sohn (Fr. Cohen), 1888.

Tornando al Velazquez, « il più spagnuolo fra i pittori spagnuoli », lo storico si compiace di collocarlo nell'ambiente di civiltà che lo circonda e dà uno sguardo riassuntivo alla cultura letteraria contemporanea, facendone quasi una cornice acconcia al suo quadro.

« Al tempo di Velazquez, egli riprende, gli Spagnuoli possedevano da più di un secolo uno Stato nel senso moderno della parola, nel meccanismo del quale però si perpetuavano molti elementi della cultura medioevale. Dal conflitto del freddo raziocinio moderno, cresciuto alle discipline classiche, con questo mondo delle fantasie e dei sogni ebbe a scaturire l'opera la più singolare e la più dilettevole fra quante si siano imaginate nella letteratura moderna in genere. A quel tempo non eravi alcun salotto che non contenesse un Don Quixote; questo libro, come un novità, era nelle mani dei giovani fondatori della « Scuola di Siviglia » Michele Cervantes, il quale, al pari di Leonardo, chiamava l'esperienza madre di ogni sapere, e teneva sacra la storia « perchè essa è veritiera, e là dove esiste il vero esiste Dio » — egli possedeva nella copia del suo spirito una buona dose di razionalismo volgare, di quello che lo Schlegel chiamava « il cantuccio prosaico nelle sue disposizioni poetiche ». Codesto cantuccio prosaico si riscontra sempre nella mente e nella cultura spagnuola. A canto allo scarno ronzino del romanticismo procede sempre l'asino della sapienza popolare... Mentre in Francia il *grand siècle* ritornava alla rigorosa osservanza delle regole del dramma antico, Lope de Vega iniziava il secolo del dramma spagnuolo coll'abolizione delle regole dell'arte, colla capitolazione del gusto classico, il quale vi si era pure infiltrato, di fronte ai costumi della Spagna, all' « approvazione della plebe », ossia di fronte alla commedia barbara, come cinicamente la qualifica egli stesso, la quale imita le azioni umane e i costumi del secolo. I drammaturgi di questo stampo magnificarono le antiche idee di onore, di amore e di lealtà con argute complicazioni esposte in isplendida lingua; ma il poeta del secolo e della Corte, che impareremo a conoscere in questo libro, « il vero poeta fra quanti sono mai esistiti », il Calderon, non solo è compreso dello spirito del suo tempo, ma riflette l'immagine delle consuetudini e delle foggie, delle scene sulle vie e sulle piazze, nei parchi e nelle chiese, ne' palazzi e nelle osterie, in modo che non si saprebbero desumere meglio dalle cronache e dalle memorie; e nella sapienza pratica dell'autore di *La vita è un sogno* e di *Devozione alla Croce* è compenetrata maggiore conoscenza dell'uomo e più sana ragione di quello che si trovi in molti che si danno per seguaci della religione della pura umanità. Questo difensore della « nobiltà della pittura » è il medesimo che soggiunge: « i pittori non essere altro che gl'imitatori della grande natura ».

Donde è derivato questo tratto della natura spagnuola? È forse un retaggio dei progenitori iberici? Un prodotto del suolo e del clima? Oppure si è trapiantato su di loro in quello scambio di qualità che dovette verificarsi durante le lotte secolari coi loro dominatori?

« L'Arabo, dice Dozy, [1] è scarsamente dotato di fantasia e d'inventiva; egli tiene una predilezione pel reale e pel positivo. I poeti arabi descrivono quello che vedono e che sperimentano, non creano nulla coll'immaginazione ». Dal canto suo il Cervantes qualifica per libri menzogneri (*libros mentirosos*) le poesie cavalleresche. Se fra gli Arabi si noverassero dei pittori, questi avrebbero probabilmente dipinto i ritratti, le caccie, le feste, le rappresentazioni dei costumi come noi li vediamo nella sala dell'Alhambra, i quali tuttavia io ritengo eseguiti da pittori spagnuoli. Questo tratto è caratteristico anche per la pittura spagnuola del giorno d'oggi, quale si è formata liberamente senza concatenamento col passato.

Checchè se ne voglia inferire, questa qualità a suo tempo seppe creare un organo visivo atto a cogliere in modo insuperabile la parvenza di ogni oggetto sensibile. Mentre per posizione ufficiale lo teneva circoscritto entro una scelta limitata di soggetti, si starebbe per dire che nel suo segreto lo interessassero soltanto i suoi problemi di ottica adatti alla pittura. Spesso egli si sentì attirato da quanto doveva essere bensì difficile da abbracciare

[1] *Histoire des Musulmans d' Espagne*, I, 13.

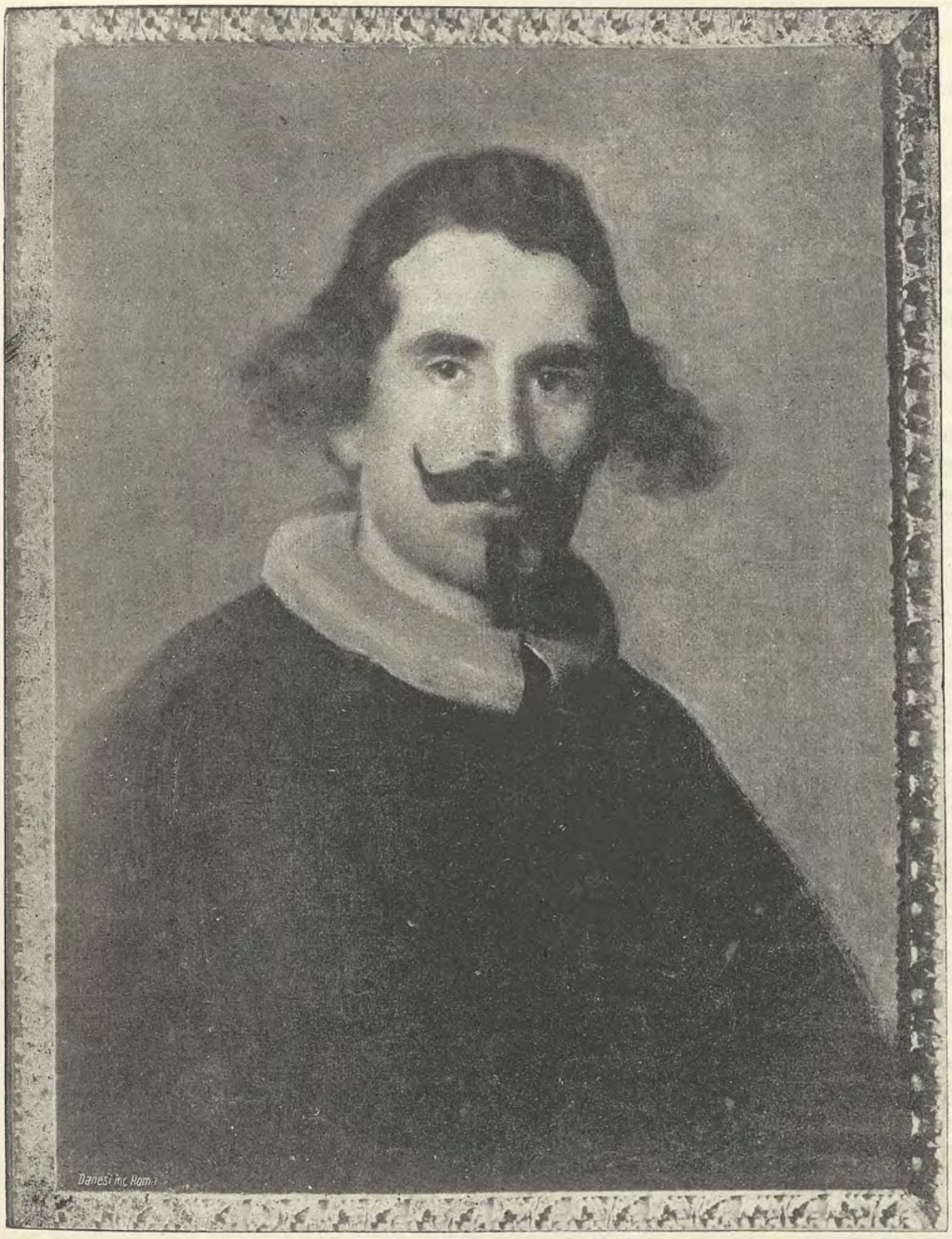


FIG. 28. - RITRATTO DEL VELAZQUEZ DIPINTO DA SÈ STESSO, NELLA GALLERIA DEL CAMPIDOGLIO.

(Fotografia Anderson).

e da rappresentare, ma che si offriva come argomento familiare e comune: per esempio, luce diffusa del giorno: egli si accinse ad affrontare dei cómpiti non dissimili da quelli nuovamente presi in considerazione ai giorni nostri. Nello stesso tempo poi si mantenne parsimonioso nell'uso della fantasia quanto altri mai, non curante di cogliere le occasioni per eternare il bello, e di tener conto di quella tendenza della natura umana a compiacersi di certe chimere che valgono talvolta a compensarci del realismo della vita.

Quello che c'è lecito affermare de' suoi ritratti, paesaggi, soggetti di caccie e di tutto quello ch'egli ha fatto, si è, che può essere preso per termine di paragone a rilevare il più e il meno delle manifestazioni del convenzionalismo onde sono affetti altri artisti...

Se egli fu colui che meno di tutti volle introdurre del proprio nei suoi soggetti in cambio seppe ricavarne più di tutti. Nessuno al pari di lui prese sul serio la sentenza del Durero, che « l'arte davvero è compenetrata nella natura; chi da essa la sa ricavare, quegli la possiede ». In ciò sta l'eccellenza sua... Tutto quanto si offriva alla sua osservazione egli lo condusse sulla tela con mezzi sempre variati e suggeriti da circostanze momentanee, le quali spesso sono un enimma pel pratico dell'arte. D'altronde, l'insolito consisteva più nel suo modo di vedere il sensibile, che non in uno speciale segreto della tecnica. I suoi mezzi erano spesso della massima semplicità, analoghi a quelli coi quali il Rembrandt nelle sue acqueforti raggiunse effetti inimitabili.

Alla grande moltitudine di quelli che fanno uso del pennello il Velazquez s'impone avanti tutto in grazia dell'apparenza esterna dei mezzi da lui adoperati, come uomo di pratica sommamente spiritoso, ossia come quello che sapeva esprimere il massimo con espedienti minimi, e spesso uno si scorda che questi non gli servivano che di mezzo a raggiungere il fine.

Da ciò l'attrattiva sempre affascinante dei dipinti del Velazquez. Se vi è un artista le cui opere non istancano mai, per quanto riunite in gran copia, egli è quel desso. Poichè egli riesce nuovo quasi in ogni quadro. Non sono scarsi i quadri suoi, dei quali si può dire che ciascuno rappresenta un genere speciale, mentre sulle variazioni dei medesimi eventualmente si sarebbero potute fondare delle esistenze intere. Il fascino della vita che ne emana è una risultante non meno dell'estrinseco che dell'intrinseco: vuoi della lucentezza esteriore della cute, vuoi della irradiazione della volontà, dell'apparenza della respirazione, delle pulsazioni momentanee e della profondità del carattere.

Ecco perchè l'operato del Velazquez si presta eminentemente come soggetto di una monografia. Nè sarebbe fuori di luogo anzi l'affermare che ogni singola opera di lui vi si presterebbe da sè. Ad altri furono riservati indubbiamente argomenti più importanti e più elevati, altri seppero spiegare indubbiamente un grado più intenso di forza creativa. Altri poterono disporre di fibre più sensibili, di accordi più inebbrianti. A canto ai coloristi delle scuole veneziana e olandese lo Spagnuolo pare prosaico e povero. Egli avrebbe ad essere anzi il pittore da esercitare la minore attrattiva su quanti non hanno famigliarità con lui. Ma una prerogativa non gli può essere disputata. La grandezza di molti consiste piuttosto nell'arsenale della loro meravigliosa capacità rappresentativa, alla quale sanno adattare qualsiasi materiale, anzichè nel lavoro rivolto ad ogni singolo cómpito, ossia nel vigore spirituale atto a distillare per sè stesso da qualsiasi soggetto l'arte che vi è latente. Per quanto ci sappia incantare la loro arte, le singole opere difficilmente giungono a conquistarci completamente.

Lo Spagnuolo, all'incontro, riesce sempre nuovo ed originale nell'invenzione del pari che nella tecnica. Per lo storiografo le opere di questo « segretario intimo della natura », come ebbe a qualificarlo Charles Blanc, sono documenti del tempo; pel filosofo rappresentano il suo soggetto principale, l'uomo, ridotto in compendio; servono di eccitamento all'artista in azione, e i loro particolari reggono all'osservazione dell'anatomico, dello *sportsman* e sino del calzolaio.

Le sue opere posseggono, in modo speciale, quella qualità che il Palomino (storico dell'arte spagnuola) chiama la *canonizzazione* di un'opera d'arte, vale a dire l'originalità.

Nei grandi quadri storici non si saprebbe scoprire alcun addentellato coi tempi precedenti; dal canto loro siffatti quadri sono rimasti inimitabili. La semplicità dei medesimi poi, la loro schietta fedeltà alla natura, è quello che costituisce il divario tra lui e tutti gli altri artisti più eminentemente originali».

Le opere del Velazquez al Prado, in numero non inferiore alla cinquantina, astrazion fatta da quelle che dalla critica vogliono essere escluse, si potrebbero distinguere nelle seguenti categorie: i ritratti, i quadri storici tanto religiosi quanto profani, i mitologici, quelli di genere, i paesaggi. Fra i primi si distinguono, innanzi tutto, tre superbi ritratti equestri. Ben noto è quello del re Filippo IV col bastone del comando nella destra, sul cavallo dalle gambe anteriori alzate in atteggiamento analogo a quello tenuto dallo scultore Tacca, fiorentino, nel suo celebre bronzo fuso in Firenze nel 1640, e che forma oggi il principale ornamento della *Plaza de Oriente* in Madrid (fig. 2ª). Questo ritratto, come dimostra il Justi, deve essere stato dipinto verso il 1635. Lo Sterling, critico inglese, lo proclama, senza meno, il primo ritratto equestre del mondo. Per noi esso porge un interesse speciale, in quanto che ci rammenta che l'incarico affidato contemporaneamente allo scultore fiorentino di fondere la grande statua è stata l'occasione per cui oggidì la R. Galleria Pitti può vantarsi di possedere un vero ed autentico dipinto del sommo pittore spagnuolo, quello cioè del suddetto re a cavallo, in piccole dimensioni, mandato da Madrid a Firenze perchè servisse di norma allo scultore per l'opera sua.

E noi nell'unita figura ci compiacciamo di darlo riprodotto da una buona fotografia dei fratelli Alinari.

Sorprendente poi per l'arditezza con cui è trattata è la tela del principino Baldassare Carlo che si slancia al galoppo, quasi di faccia all'osservatore, sopra un forte cavallo da battaglia. Il gruppo del cavallo e del cavaliere, in preda all'aria che va fendendo, vien fatto staccare colla più grande efficacia sopra un fondo a paesaggio di linee larghe e grandiose vividamente illuminato. È una delle opere più celebri e più gustate generalmente della così detta seconda maniera, e ci si presenta ottimamente conservata. Il giovinetto settenne si rivela tutto compreso della sua dignità cavalleresca, che il Velazquez sa interpretare magistralmente, per quanto nella persona del rappresentato non vigesse una natura da eroe più che nel padre, Filippo IV, e nell'avo Filippo III.

A questo si contrappone il ritratto imponente del Conte Duca, del potente Olivares, il quale volle pure essere rappresentato in atteggiamento di comando non solo, ma anche in abito di guerriero rivestito di corazza, quantunque non avesse mai sentito l'odor della polvere in realtà. Preso quasi di schiena, in arcioni sul ben mosso destriero, col girare del capo egli mostra il suo viso altiero ed imperioso, illuminato da sprazzi di luce, lanciando uno sguardo d'inesprimibile efficacia. Lo stesso soggetto, che dovette incontrare certamente il gradimemto del ministro, il pittore l'ebbe a ripetere più di una volta, se non altro, in minori dimensioni, come proverebbero le tele parimenti originali che si trovano l'una nella galleria di un lord scozzese, l'altra in quella di Schleissheim, succursale della pinacoteca reale di Monaco.

Ma se in questi magnifici ritratti equestri il Velazquez s'impone per la maschia spontaneità del suo magistero, egli non è inferiore nelle sue figure pedestri, sia che si applichi a ritrarre le sembianze del re, della regina, degl'infanti, sia quelli di altri personaggi cospicui, sia, in fine, quelli dei grotteschi nani e dei buffoni dei quali i membri della famiglia reale solevano contornarsi come di animali domestici messi al mondo per divertirli ed esilararli.

Sarebbe inutile e troppo lunga qui la enumerazione di tutte codeste tipiche effigie: ci basti l'osservare come in ciascuna sia improntata, con una varietà non mai vista, vuoi nel viso, vuoi nell'atteggiamento del corpo, la nota dominante di quanto costituisce il loro parti-

colare carattere. Dov'è da notare che vogliono essere noverati fra i ritratti da persone vive anche un paio di figure di personaggi dell'antica Grecia, così qualificati dai nomi di Esopo e di Menippo che vi stanno segnati. Che se quei nomi non apparissero, nessuno per certo vi scorgerebbe altro se non dei modelli d'uomini del popolo quali tuttodì dall'artista potevano essere scelti là dov'egli si trovava, tanto vi manca ogni qualsiasi traccia d'una ispirazione dall'antichità da giustificare gli appellativi. Conveniamo bensì che queste figure dal tipo affatto ordinario (quella di Menippo anzi un vero ceffo da usuraio) come pitture sono di un lavoro meraviglioso per larghezza e giustezza di tocco.

Del pari i suoi soggetti mitologici non hanno nulla della venustà dell'arte classica; il suo dio Marte, fra altro, non è che un bifolco divinizzato in modo affatto realistico; i nudi di certa officina di fabbri, intesa rappresentare l'officina di Vulcano, null'altro che degli studi di volgari figure ricavate dal vero in Roma nel suo secondo viaggio in Italia. Gli argomenti gli servono di pretesto, più che altro, per comporre abilmente e trattare il nudo con sicuri colpi di pennello, modellatori per eccellenza.

L'opera più importante in questa categoria è quella del suo gruppo di bevitori « los borrachos » col loro protagonista, il giovane e ben pasciuto Bacco seduto sopra una botte. Appartiene alla sua prima maniera, dall'intonazione cupa, e si direbbe fatta sotto l'influenza del Ribera, benchè lo superi di gran lunga nello studio schietto del vero e nella sicurezza con cui vi è reso. Sarebbe interessante un confronto diretto fra questa tela e la sua ripetizione (eseguita con una specie di colori a tempera), che vedesi in una sala alquanto segregata della Pinacoteca nel Museo di Napoli. Il Justi, come che scorga in quest'ultima un enimma tuttora insoluto, è inclinato a considerarlo come opera non priva di tocchi originali, soggiungendo che anche colla fotografia dell'esemplare del Prado alla mano non vi si saprebbero scorgere gl'indizi di una copia, « che anzi, egli dice, l'intonazione più chiara, propria del Velazquez, sembrerebbe più genuina di quella dell'originale annerito di Madrid, le cui parti offuscate, massime nel paese, possono essere reintegrate mediante questa ripetizione. Insomma non pare che questo curioso quadro abbia potuto essere fatto senza il concorso del maestro ».

A chi desiderasse confrontare da sè i due dipinti si potrebbe suggerire oggidì di procurarsi le due fotografie rispettive; quella cioè a dire della ditta Braun fatta a Madrid, e quella eseguita recentemente a Napoli dai fratelli Alinari col processo isocromatico.

Ne' suoi quadri di argomenti sacri non si ricerchi l'unzione religiosa, a meno che si voglia fare una eccezione, come in vero è conveniente, per la sua prodigiosa tela dov'è rappresentato il Redentore crocifisso. Segna i principî della sua carriera d'artista una Adorazione de' Magi, ch'essendo datata dal 1619 viene determinata come un'opera da lui eseguita nell'età di venti anni. Le qualità sue caratteristiche nella pittura, la lucentezza e la larghezza del tocco non vi sono peranco sviluppate: i contorni sono duri, le tinti nerastre, ma la serietà dell'indole già si palesa nella bene equilibrata gravità delle figure, francamente segnate.

È tale invece da soddisfare tutte le esigenze il suo Cristo in croce dipinto in Madrid nel 1638 pel convento delle monache di San Placido. Portato via dai Francesi nell'invasione del 1808, a Parigi venne messo all'asta e riscattato ad alto prezzo dai duchi di San Fernando per regalarlo al re Ferdinando VII, il quale, alla sua volta, lo destinò al Museo. Così esso ha riacquistato stabile e degna sede in luogo da poter essere apprezzato e gustato da quanti hanno senso per le sublimi creazioni del genio umano. Che cosa vi potrebbe essere di più sublime infatti di questa figura pur tanto umana nello stesso tempo? Preso da solo sopra un fondo completamente nero, il suo corpo mostra ancora tutta la morbidezza di un organismo vivo, ma il chinar del capo coll'occhio chiuso esprime la morte in modo solenne e grandioso oltre ogni dire. Il pensiero ch'ebbe l'artista d'immaginare una metà del viso coperta dalla massa dei capelli rovesciati in giù contribuisce pure sensibilmente a produrre nell'insieme quell'effetto tragicamente pittoresco. Facendo astrazione da quest'ultimo parti-

Fig. 3ª. - RITRATTO DI FILIPPO IV, NELLA GALLERIA PITTI

(Da una fotografia dei fratelli Alinari).

colare, saremmo tentati di fare un raffronto fra il concetto di quella testa di Cristo e quella del Donatello nel suo Crocefisso di bronzo in Sant'Antonio a Padova, dove si osserva la stessa inclinazione, la stessa espressione profonda ed eminentemente plastica. Coincidenza strana invero in due artisti così disparati fra loro, ma in questo caso certamente congiunti dal nesso spirituale di analoghi intendimenti.

Dove si scopre in modo ben palese lo studio del pittore da modelli viventi si è nelle figure del terzo suo quadro da chiesa, quello cioè a dire della Incoronazione della Vergine, che diamo unitamente riprodotto da una fototipia della ditta Laurent di Madrid.

Quel non so che di fisionomia spagnuola ch'è impressa a parecchi nostri valenti pittori del seicento, essi lo ricavarono in buona parte da esempi stilistici di simil fatta. Esiste anzi nel palazzo Crivelli in Milano una tela del milanese Nuvoloni, detto Panfilo, collo stesso soggetto, trattato in modo da richiamare il grande prototipo che ci sta davanti, bensì nella maniera più molle, propria del seicentista e per la quale egli viene anche qualificato col sopranome del Murillo lombardo. In Sicilia troviamo il Monrealese, valente pittore, che si compiace con successo di emulare il Velazquez nel maneggio del pennello e degli effetti del chiaro e dell'oscuro nei colori. Nel quadro di Madrid ce lo ricordano principalmente le testine sommamente pittoresche dei cherubini.

Il quadro suaccennato, già conosciuto sotto la denominazione della Trinità, fu eseguito negli anni più provetti dell'autore per la cappella privata della regina Marianna.

Gli fa seguito, e fu probabilmente l'ultima opera di lui, un'altra sublime creazione del suo genio, da noverarsi pure fra i soggetti religiosi. È il grande dipinto rappresentante i due vecchi eremiti Sant'Antonio e San Paolo nel deserto, destinato in origine per un Oratorio di fondazione portoghese in Madrid e quivi esposto nel 1659. Seduti in un vasto e selvaggio paese, uno di contro all'altro, nel mentre un corvo scende dall'alto a portare un pane, nel fondo si scorgono alcuni altri episodi concernenti la loro storia. Noi ci sentiamo trasportati davanti a questo quadro in un remoto di tempo e di luogo contrastante in modo spiccato con quanto tuttodì ne circonda. L'artista ne seppe trarre argomento ad una scena oltre ogni dire solenne e pittoresca, congiungendo mirabilmente l'effetto di due venerande figure di vegliardi a quelle dell'ambiente in cui volle collocarle. Non volendo defraudare il lettore del godimento di contemplare almeno i due protagonisti, diamo riprodotta qui la parte che si riferisce per l'appunto ai medesimi, dove c'è da rimanere ammirati dalla potenza e nello stesso tempo dalla semplicità dei mezzi adoperati da codesto taumaturgo dell'arte del dipingere con quei suoi colpi di pennello così efficaci e così sicuri.

Fra le opere di grande composizione del maestro occupa il primo posto quella nella quale ebbe a rammemorare il fatto storico della resa della città di Breda. Questa città belga, posta sui confini del territorio sottoposto al dominio spagnuolo verso le provincie indipendenti dei Paesi Bassi, era stata più volte disputata fra i due paesi contendenti. L'assedio postovi dagli Spagnuoli nel 1625 era stato considerato quindi come un fatto strategico della massima importanza. Il marchese Spinola, comandante in capo dell'esercito di Filippo IV, era riescito a farla capitolare il 12 giugno. Il quadro del Velazquez rappresenta il momento nel quale lo Spinola, seguìto dai suoi ufficiali, riceve le chiavi dal comandante della fortezza, Giustino di Nassau.

A buon diritto quest'opera è giudicata una delle più nobili fra quante l'artista abbia mai fatto ed in genere uno dei più importanti quadri di storia che esistono. Il Justi, osservando il modo com'è dipinto, lo ritiene eseguito circa una diecina d'anni dopo l'avvenimento che vi è illustrato, contrariamente all'indicazione del catalogo Madrazo, che lo vorrebbe porre verso l'anno 1647. Lo storico tedesco asserisce che questa versione non è fondata se non sopra una semplice supposizione.

Fra i personaggi che accompagnano i due capi spiccano dei ritratti bellissimi in vari atteggiamenti. Non ha fondamento però l'opinione invalsa fra le Guide che si vegga fra essi all'estrema destra l'effigie del pittore stesso.

Fig. 4ª. - DEPOSIZIONE DI N. S., DI JOANES HISPANUS.

(Da una fotografia di Luigi Dubray - Milano - ricavata dall'originale presso il marchese G. D'Adda).

Fig. 5ª. – L' INCORONAZIONE DELLA VERGINE, DEL VELAZQUEZ, AL PRADO.

Fig. 6ª. - GLI EREMITI SANT'ANTONIO E SAN PAOLO, NELLA GALLERIA DEL PRADO.

(Da una fototipia di J. Laurent - Madrid).

Questa invece la troviamo con sicurezza in un'altra fra le maggiori tele di lui, quella cioè nota colla denominazione del quadro delle *Meninas*. Quadro singolarissimo e che porge in modo spiccato i difetti dell'autore insieme ai pregi, vale a dire un crudo realismo con una maravigliosa facoltà di rendere al vivo i soggetti umani e l'atmosfera che li circonda.

Il Velazquez vi ha rappresentato sè stesso nel mentre è occupato a dipingere la famiglia reale. Di fronte a lui sono supposti trovarsi Filippo IV e la regina Donna Marianna d'Austria, i quali però non si vedono se non riflessi in uno specchio posto nel fondo della stanza. Il soggetto essenziale del quadro è quello che vedesi sul piano anteriore dove si presenta nel mezzo la piccola principessa Margherita Maria attorniata dalle sue attendenti (*Meninas*) e dalle sue nane, mentre un grosso cane mastino sta accovacciato in prima linea. Nel fondo, a traverso un'aria ch'è trattata con un'arte eccelsa, ma che per nulla si scopre, tanto suscita l'impressione del naturale, alcune altre figure del seguito.

La nobile compagnia raccolta in questo quadro, che viene noverato fra quelli della terza maniera, per verità è tutt'altro che ideale; il senatore Morelli, adoperando quei termini recisi di che si compiaceva, era inclinato a qualificarne il soggetto per una compagnia di cretini, nella quale non trovava di dignitoso null'altro se non la figura del cane. Non ostante, considerato come problema di prospettiva aerea, è una delle produzioni più eminenti che siano escite dal pennello di Velazquez.

Come tale ha pure un pregio grandissimo del resto ed appartiene allo stesso periodo un'altra fra le maggiori composizioni che si potrebbe quasi classificare nella categoria dei quadri di *genere*. È questo il quadro intitolato *de las hilanderas*, ossia delle filatrici, mercè il quale il pittore c'introduce con evidenza e con arte tutta sua nell'interno di un laboratorio, cioè a dire nella fabbrica di arazzi di Santa Isabella, già da molti anni installata in Madrid, quando il Velazquez ne cavò il tema per il suo dipinto. L'ambiente qui si divide in due parti distinte, quella anteriore cioè, solo parzialmente illuminata, mentre la posteriore, che apparisce nel mezzo mediante l'apertura di un arco, forma uno sfondo con luce più accentuata. Sono cinque lavoratrici, intente a preparare i fili pei tessuti attorno all'arcolaio e in altro modo, quelle che animano la parte più prossima allo spettatore: nella seguente si scorgono tre signore venute ad osservare l'opera di un arazzo appeso sulla parete di fondo e nel quale è rappresentato un soggetto mitologico. Non si saprebbero trovare parole per esprimere efficacemente quale sia la magìa degli effetti di vita, di grazia, dei contrasti di luce e di ombra onde si mostra ricco questo quadro, che segna nel parer nostro l'apogeo dell'arte del Velazquez.

Mentre in quello delle Meninas ci respinge alquanto la brutalità dei modelli, resi con fedeltà quasi da storico rigoroso, qui la qualità del soggetto dà adito a motivi incantevoli, ai più avvenenti tipi creati con tocchi magistrali e lumeggiati con una vivezza, che deve avere trascinato seco e creato l'invidia d'innumerevoli artisti che vennero dopo di lui. In proposito vorremmo rammentare fra altri lo spiritoso pittore bolognese Giuseppe Maria Crespi, come quegli che non portò invano il sopranome di Spagnuolo, quando vediamo come i suoi tocchi arditi mostrano una analogia da ritenersi non puramente casuale con quelli del massimo pittore di Spagna. E quand'anco non si potesse dimostrare che il Crespi avesse mai avuto conoscenza del quadro delle filatrici, il modo nel quale sono trattate le due lavoranti a destra di chi guarda basterebbe a richiamare il nesso che corre fra l'uno e l'altro artista.

Ad un genio della pittura quale il Velazquez non potevano rimanere estranei neanche gl'incanti offerti in genere dalle manifestazioni della natura del paesaggio. Già in parecchi de' suoi quadri di figura si vide con quanta larghezza d'intendimenti egli avesse saputo contrapporvi gli effetti dello sfondo all'aria aperta. Peccato che quelli il cui tema essenziale consiste nel paesaggio siano per lo più sensibilmente anneriti nelle tinte e resi quindi meno godibili. Tuttavia rimangono due piccole perle al Prado anche in questo genere. Sono due tele di esigue dimensioni, eseguite senz'alcuna pretensione di valere per opere finite, ma semplicemente coll'intento di dare apparenza sensibile in modo riassuntivo a certi motivi

che per l'insieme pittoresco delle masse e dei colori devono avere ferito la fantasia dell'artista. Trovano riscontro questi due motivi in due diverse località nell'interno della villa medicea in Roma, la sede presente dell'Accademia artistica di Francia sul monte Pincio, che vi si possono tuttora riscontrare. Sono, come si è significato, più che altro due studi del pittore, preziosi ricordi della sua dimora di due mesi in quel luogo, a tempo del suo primo viaggio in Italia nel 1630.

Meraviglioso artista questo Velazquez, che seppe abbracciare nella cerchia della sua attività tutto quanto poteva fornire argomento d'imagine sensibile. E meravigliosa la Galleria, nella quale, come ben disse il Justi, « si possono comparare le trasformazioni di un operato che si estende per la durata di una quarantina d'anni, e propriamente in un luogo dove la gente e il paese più che mai sono atti a servirgli di commento. Poi che non avvi altro se non la vita che sia in caso di togliere la polvere e la rigidezza che il tempo suole riserbare alle opere d'arte. Anche il tempo e le circostanze della loro origine può essere richiamato con piena evidenza rispetto alle persone, ai fatti, ai particolari esteriori d'ogni genere, sia che si ricorra alle fonti degli archivi, sia a quelle delle cronache o dei poeti. Bene spesso infatti si riscontrano in libri, dispacci e versi di quel tempo delle descrizioni da trovare il loro corrispettivo in dipinti del Velazquez; bene spesso si riconoscono nelle estese e solitarie vallate diboscate dei monti della Castiglia quegli stessi paesi, dallo sfondo chiaro, nutrito, cilestrino, sui quali egli si compiace di fare staccare le sue imagini equestri, oppure nelle anguste vie delle sue città, un contadino, un pitocco, che pare tagliato fuori da un quadro del Velazquez. Il Museo stesso porge una parte di questo commentario: quivi si vede la società, i monti, i parchi nei quali egli soleva aggirarsi, non che i prodotti di pennelli italiani ch'egli ammirava e studiava e più d'uno de' quali erano stati da lui stesso acquistati e portati dall'Italia ».

(*Continua*).

G. FRIZZONI.

AVANZI DI ARCHITETTURA MEDIOEVALE

IN SANTA MARIA MAGGIORE (Valle Vigezzo)

Fra le valli delle nostre Alpi che offrono allo studioso di cose artistiche maggior copia di monumenti degni di considerazione e di studio, vanno annoverate senza dubbio l'Ossola e le valli ossolane. Quivi, nei centri più frequenti di popolazione, come nei piccoli gruppi di case remoti sui fianchi delle Alpi, per tutto ignote o mal note sorgono antiche chiese, intatte talora, dirute o mal riconoscibili talaltra, degne sempre di studio accurato e spesso di ammirazione. Le *Guide* stesse, che vanno per le mani dei viaggiatori e degli escursionisti, ricordano, benchè di volo, queste gemme dell'arte; ma le Guide non bastano: quella stessa eccellente del Bazzetta e del Brusoni, che ricorda, e spesso con notizie accurate e copiose, i monumenti medioevali che ancora rimangono nelle valli ossolane, quei di Mergozzo presso il Lago Maggiore, di Vogogna, di Villa, di San Quirico, di Masera, di Crevola, di Domo stessa nell'Ossola, quei di Peccetto nell'Anzasca, di Varzo in val di Vedro, di Crodo, di Baceno e di Premia in Antigorio, di Croveo in val Dévero, ed altri ancora, la Guida stessa del Bazzetta e del Brusoni di molti monumenti tace, di molti parla inesattamente o incompletamente.

Noi vorremmo poter dire più e meglio sui più importanti dei monumenti in discorso, sulla chiesa di Baceno, in ispecie, che ci apparve più che tutte le altre degna di attenzione e di studio; ma diremo qui, per ora, solo di alcuni frammenti architettonici che ci fu dato studiare in Santa Maria Maggiore, capoluogo della valle Vigezzo, frammenti architettonici che sono certo la cosa più notevole avanzata in quel territorio dai tempi medioevali.

I frammenti architettonici derivano tutti dall'antica chiesa di Santa Maria, chiesa matrice, come quella che sorse nella località centrale della vallata, che anzi raccolse intorno a sè il centro principale di abitazioni e di popolazione. Ma la storia della chiesa è disgraziatamente mal nota. Narra la tradizione che essa venne edificata da San Giulio durante il secolo IV, e qualche storico della valle[1] sostiene o crede di sostenere con documenti la veridicità della tradizione: la storia non dice però nulla affatto su questo punto, non potendosi in nessun modo da un documento del 1022, che parla della chiesa, indurre un'antichità

[1] Quello, fra gli storici, a cui attingiamo, è il Cavalli, che sul nostro argomento parla assai meglio degli altri. (Cavalli, *Cenni statistico-storici sulla Val Vigezzo*. Torino, 1845; vol. I, pp. 111-115).

di sette secoli per la chiesa stessa. Certo nel 1022, una pergamena autentica ce lo rivela, esisteva la chiesa non solo, ma era costituita già in parrocchia; questa è però l'unica e sola notizia certa, troppo poco a dir vero, sulla storia della chiesa nell'età di mezzo. Dal documento del 1022 si salta a piè pari ad un altro dell'anno 1500, che il Cavalli cita (non ci facciamo garanti in tutto dell'esattezza della citazione) senza veramente accorgersi che esso parla di una vera riedificazione, più ancora che d'un restauro, avvenuta in quel torno di tempo. Un ultimo mutamento notevole sappiamo aver subìto la chiesa parrocchiale nel 1733, anno in cui essa fu ridotta alla forma attuale su disegno dell'architetto Tubiotti.

Da queste notizie ci è dato ricavare questo soltanto, che una chiesa importante esisteva in Santa Maria fin dal secolo X, che questa chiesa subì un radicale mutamento verso il finire del secolo XV, e fu ridotta finalmente a metà del 700 alla forma che attualmente conserva.

Posto ciò, possiamo noi, coll'aiuto d'altre notizie e dei frammenti architettonici che ancora rimangono, formarci un'idea più esatta e più completa dei vari mutamenti e delle varie forme che la chiesa di Santa Maria è venuta assumendo dall'epoca della sua fondazione? La costruzione attuale del tempio e del campanile non ha nulla di antico; tutto l'edificio rivela i caratteri dell'architettura degli ultimi secoli, e non ha nulla che ricordi le costruzioni precedenti nè internamente nè esternamente, se ne togli certe sculture e certe decorazioni ornamentali utilizzate dai moderni architetti nella nuova chiesa, o casualmente conservate. Certo la pianta e in parte i muri esterni, anche dove passò la mano del Tubiotti, non mutarono, nè sono mutati, da quelli che erano nella chiesa del 500; ma dell'opera degli artisti medioevali non resta, ripetiamo, se non qualche avanzo scultorio ed ornamentale, e null'altro.

Se ci facciamo ora a considerare quale dovesse essere la struttura del tempio immediatamente prima della ricostruzione del secolo XVI, dobbiamo necessariamente fermarci sul documento del 1° giugno dell'anno 1500, al quale abbiamo accennato più sopra. Il documento narra come fosse stato deliberato, pochi anni prima, di rifare la parte anteriore, la sacrestia, le finestre ed altre parti dell'edifizio, per torre l'inconveniente che nella chiesa *ab antiquo* esistente più si notava, quello, cioè, dell'oscurità derivante all'interno dalle finestre costruite assai strette « all'uso antico ». Ora questa ricostruzione della facciata, delle finestre, della sacrestia implica necessariamente l'idea di una vera ricostruzione della chiesa su una pianta, almeno in parte, nuova, e con un disegno e una distribuzione di luce nuova affatto; il documento quindi conferma a puntino ciò che è facile e naturale supporre dal solo esame del tempio attuale, cioè che l'edifizio o i vari edifizi sorti in varie epoche a quel posto prima del secolo XVI dovettero differire completamente da quello dei tempi moderni.

Quale poi fosse la forma della chiesa esistente sul finire del secolo XV, ci pare si possa dedurre da quanto il Cavalli ci narra su un certo antico dipinto che egli ebbe agio di esaminare e che andò disgraziatamente perduto più tardi, segato e ridotto in assicelle da operai ignoranti in certi lavori eseguiti pel tempio.[1] Il Cavalli ha il torto di non dire una parola sull'età del dipinto, che noi possiamo solo per incerta ipotesi supporre fatto tra il secolo XII e il XV, se dalla descrizione del quadro è lecito dedurre una data pur così poco approssimativa. Scrive dunque il Cavalli: « Noi possediamo un antico dipinto su grossa tavola di legno di questo antichissimo tempio, sul tetto del quale stanno effigiate una pianticella in piena vegetazione e la Beata Vergine che afferra pei capelli un uomo che giù cadeva dall'attiguo campanile. Narra la tradizione che questa chiamavasi la *Madonna del brenciolo* (*iuniperus*), e che operava il miracolo su quel quadro dipinto. Appare poi dal medesimo che il primitivo tempio di Santa Maria veniva costituito da una navata di mezzo alta e assai stretta e da due laterali molto basse, che aveva una sola ed ampia porta con un rosone trasparente al di sopra, e diverse finestre laterali strette e terminanti nella parte

[1] Di questa come di altre notizie vo debitore al degnissimo signor prevosto di Santa Maria Maggiore.

superiore ad arco rotondo; che i muri all'esterno erano perfettamente lisci e costituiti da pietre quadrilatere sovrapposte alternativamente le une alle altre,[1] che il tetto veniva formato da tanti pezzi di legno essi pure uniformi o quadrilateri, che sul sommo vertice del frontone o facciata che voglia chiamarsi sorgeva una colonna di forma rotonda sormontata da una croce di sasso ».

Tale era la chiesa, prima della riedificazione subìta sul finire del secolo XV: affatto diversa come organismo da quella che sorse in suo luogo: prodotto più o meno completo, più o meno puro, dell'arte lombarda, mentre l'altra del 500 dovette essere senz'altro espressione, più o meno completa anch'essa, più o meno pura, delle forme classiche rinnovellate. Non che ci sia dato formarci della chiesa medioevale un'idea perfettamente adeguata: ma quel poco che ne dice il Cavalli è abbastanza chiaro perchè ci possiamo fare un'idea delle linee generali dell'edifizio.

Ma dobbiamo ritenere poi che il tempio descritto dallo storico vigezzino fosse il primitivo tempio di Santa Maria, o mantenesse almeno in sè le forme organiche di una prima e più antica chiesa costruita al suo posto? La domanda è tale a cui non è dato rispondere. Se confrontiamo la chiesa del secolo XV, quale è descritta più sopra, con certe chiese antiche del X o del XI secolo esistenti anche oggi nell'Ossola, per esempio, colla povera chiesuola di Sant'Abbondio a Masera, troviamo la chiesa di Santa Maria tanto superiore, come complessità di organismo costruttivo, da farci credere fuor d'ogni dubbio ch'essa sia sorta solo nel secolo XII, e che al suo posto altra più semplice ne esistesse prima; ma se la confrontiamo colla monumentale chiesa di Baceno, che, malgrado i grandi mutamenti subìti, pur nella sua forma attuale sembra rivelare in più luoghi il forte organismo della sua primitiva costruzione del secolo IX o del X, siamo tratti a dubitare che anche la chiesa medioevale di Santa Maria potesse rimontare nelle sue forme organiche, salvo mutamenti esteriori, al secolo IX. Troppo incerta è adunque la risposta, perchè possiamo dire ora a quale epoca risalisse la costruzione del sacro edifizio dipinto nella tavola della *Madonna del brenciolo*. Nè al di là di questo punto la storia della chiesa può andare, priva di ogni lume che la soccorra.

Ed ora passiamo rapidamente in esame le reliquie che dell'edifizio medioevale ancora permangono. È facile trovarle nel breve giro del paese, quantunque siano state disperse in parte lontane dalla chiesa: sono una colonna che sorge fuori del paese sulla strada di Crana, il rosone posto sulla facciata della chiesa, una scultura murata in una delle pareti esterne della chiesa stessa, una scultura incastrata a mezzo nell'opera muraria d'una rozza cappella sorgente a sud del sacro edifizio.

Invero il Cavalli registra anche diversi grotteschi e « una lunga cornice o balaustrata ad archi », sculture tutte che, secondo lui, appartennero alla chiesa medioevale; ma noi non possiamo attribuire i *grotteschi* se non all'edifizio sorto sul finire del secolo XV, e per la *cornice ad archi* dobbiamo limitarci ad una conclusione dubitativa.

Quelli che lo storico chiama *grotteschi* non sono altro che frammenti di una cornice ricorrente in basso e al sommo del muro perimetrale esterno dell'abside, frammenti che appaiono chiaramente essere di una costruzione anteriore all'attuale, ma che per il loro lavoro sembrano assai più opera del 500 che dei secoli precedenti.[2]

Quello poi che il Cavalli chiama « balaustrata ad archi » è un largo fregio di coronamento che corre per tutta la larghezza della facciata, e che forma colla sua massa di scuro macigno uno strano contrasto colla nuda facciata tutta imbiancata a calce al disopra e al

[1] Questa frase di colore oscuro non significa altro, se non che queste pietre erano disposte e connesse fra loro come si sogliono disporre e connettere i mattoni.

[2] Anche la base dell'abside, rivestita di macigni squadrati, è della chiesa del 500; e l'arte del Rinascimento si rivela pure evidente nelle due finestre che terminano le navate minori, e che sono di puro disegno classico. La ricostruzione del 1733 non ha dunque toccata la parte posteriore della chiesa, se non forse con darle una maggiore elevazione.

disotto del fregio stesso. Il fregio (fig. 1) è costituito da una serie di nicchie chiuse da due archetti concentrici e separate da pilastrelli, i quali alla loro volta si impostano su dadi (fig. 2) poco sporgenti, ove sono scolpiti curiosi rabeschi, fogliami e anche rozzi volti umani. Ora, i caratteri del fregio e delle sculture dei dadi sono tali che ben fanno supporre l'opera dei vecchi artisti medioevali, e tale infatti è il giudizio che a primo sguardo si è tratti a darne; senonchè due ragioni inducono a dubitare che il cornicione possa derivare invece dalla chiesa del 500: l'una è nella descrizione accuratissima che il Cavalli ci dà della chiesa dipinta nel noto quadro, descrizione nella quale si parla del rosone, ma non v'ha una sola parola su quel fregio notevolissimo; l'altra è nel fatto che il cornicione si adatta perfettamente in tutto e per tutto alla facciata attuale, la quale è nelle sue linee generali la facciata del 500, ma mal si può credere che riproduca l'antica facciata della chiesa medioevale. Questo frammento adunque, se per i suoi caratteri

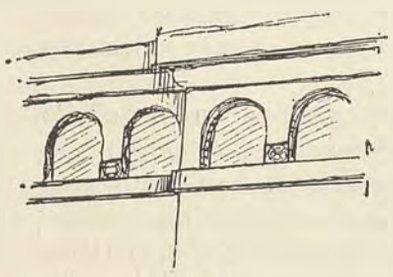


Fig. 1.

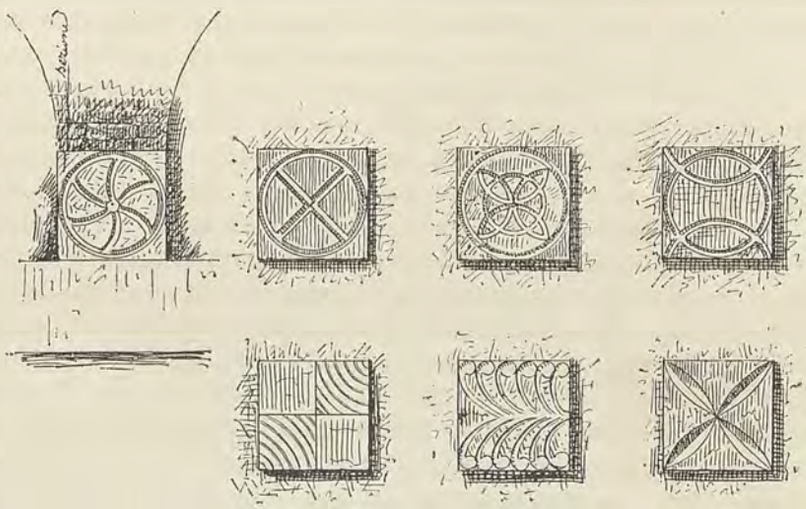


Fig. 2.

arcaici sembra dover essere messo tra quelli appartenenti in origine all'edifizio dei secoli di mezzo, non può, per le ragioni addotte, essergli attribuito se non dubitativamente.

Torniamo ora a quelle reliquie artistiche che abbiamo notate più sopra: e prima di tutto alla colonna (figg. 3 e 4) che sorge poco fuori dell'abitato sulla strada di Crana. La prima cosa che salta all'occhio dell'osservatore è la posizione capovolta che la colonna occupa sul piedestallo: la forma della colonna veramente non ci rivelerebbe questa stranezza, chè anzi il collarino posto quindici centimetri sotto alla estremità superiore farebbe credere logicamente a una giusta collocazione del monumento; ma le figure del fusto e del capitello, che stanno colla testa in basso e le estremità in alto, dimostrano all'evidenza la inversione della colonna: il collarino poi si spiega benissimo colla necessità in cui si trovò lo scultore di inquadrare quel certo animale scolpito poco sopra la cimasa.

La colonna sorge sopra un basamento recente privo di qualunque valore artistico, e regge, sopra quella che era in origine la base ed è obbligata ora a far le veci di capitello, un breve cumulo di pietre, al quale è sovrapposta la croce. La colonna consta alla sua volta del capitello quadrilatero arrovesciato, del fusto cilindrico accentuatamente maggiore nel diametro della parte mediana che in quelli delle parti estreme, di un collarino posto a breve distanza della base, e di una base quadrilatera. Il capitello ha forma di cubo smus-

sato, con quattro faccie irregolari semicircolari aventi la curva, assai irregolare anch'essa, volta in alto (o in basso, se si suppone la colonna raddrizzata); un cordone girato a semicerchio racchiude ogni faccia scolpita; esternamente al primo, altri due cordoni ad archi di cerchio digradano verso il fusto, quasi legando il cubo smussato che forma il capitello al fusto cilindrico della colonna.

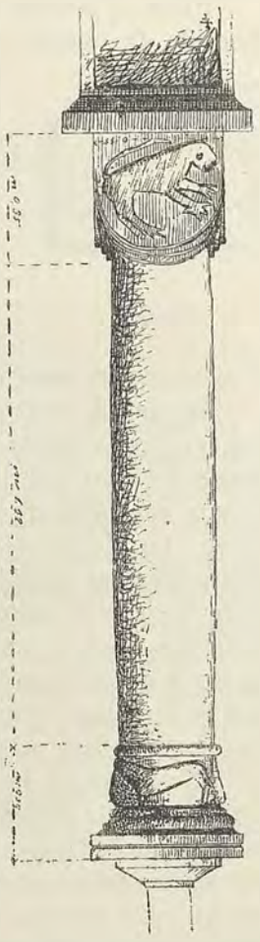


Fig. 3.

Le sculture rappresentano animali informi, mal riconoscibili, non tanto per i danni del tempo, quanto per l'imperizia di chi li scolpì. Quello verso la campagna (riprodotto nel nostro schizzo della colonna) è, con quello dei due uccelli bezzicanti il grappolo d'uva, il peggiore: la bestia è irriconoscibile, colla coda ora stretta ora larga, le zampe magre o grossissime separate tra loro da un semplice solco, gli unghioni mutati in piedi palmati come d'anatra o in artigli d'aquila. Il secondo, volto verso il paese, rappresenta un'aquila (?) che tiene col becco un cartellino a graticola di incerto significato; a lato dell'aquila par di riconoscere, se non è troppo osare, un serpente, e dietro al capo dell'augello un rozzo solco mezzo cancellato, che forse è o fu una colomba. Il terzo, volto verso Crana, rappresenta pure un'aquila, ed è disegnato meno peggio degli altri. Il quarto, più caratteristico, rappresenta due colombe bezzicanti un grappolo d'uva che pende da un festone di foglie di vite; intorno alle colombe girano semicircolarmente due rami d'olivo. L'ultima rappresentazione bestiaria finalmente è quella del cane o lupo o altro che sia, scolpito nel fusto stesso della colonna poco sopra la cimasa, lavorato meglio assai delle bestie del capitello; davanti e dietro al cane rilevano dal fusto cilindrico della colonna due piccole sporgenze che col collarino e coi cordoni della cimasa inquadrano la scultura.

Dalla descrizione dei bassirilievi del capitello e della colonna è facile ricavare con una certa approssimazione la data del monumento. Le rappresentazioni bestiarie non sono caratteristiche soltanto dei monumenti della prima arte romanica, ma ancora di quelli che, conservatici in numero assai scarso, sorsero in Italia per opera di artisti barbari imitanti le opere bizantine; i bassirilievi riprodotti più sopra possono quindi essere attribuiti sì al IX che al X o al XI secolo. Ma se si ponga mente alla rispondenza di quella caratteristica figura delle colombe bezzicanti il grappolo d'uva con tante altre simili del IX e del X secolo, e alla rozzezza di una scultura che non è di rilievo, ma di semplice incisione per brevi solchi e per intaccature dello scalpello, si potrà facilmente arrivare alla conclusione che il nostro ignoto artista fu anteriore al 1000. La colonna dunque appartenne alla chiesa abbattuta verso il 1500, o a un'altra che la precedette; tolta dalla chiesa, fu rialzata più tardi sul limite dei verdi prati che circondano la borgata, e issata sulla nuova base da operai ignorantissimi che la lasciarono, come sta ora, capovolta; così essa stava nel secolo scorso, quando fu incisa

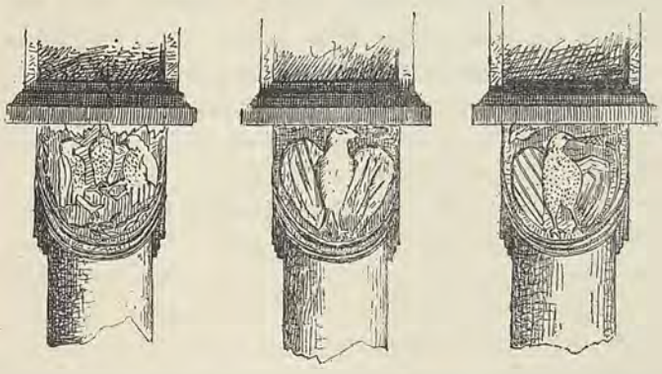


Fig. 4.

presso il collarino la data del 1776, e così essa sorge anche oggi, grigia nel puro azzurro del cielo.

Nulla ci occorre dire sul rosone semplicissimo, che, appartenuto già alla chiesa medioevale, fu murato poi nella facciata attuale. Passiamo dunque senz'altro agli ultimi dei frammenti degni di nota. Nel muro della chiesa a settentrione trovasi murato un piccolo masso squadrato della solita pietra ollare; sul masso (fig. 5) è scolpito a rilievo uno stranissimo mostro, il quale, chi ben guardi, appare giacente colle zampe all'aria e la testa in basso, murato a questo modo dai soliti ignoranti che non capivano (e forse avevan ragione) come fosser formate bestie siffatte. Il mostro è un serpe a due teste, una delle quali termina la coda, che è avvolta intorno al corpo; la bocca è aperta a divorare, armata di formidabili denti. L'opera è certo di artisti del 1000 o 1100, gente che si compiaceva assai di queste grottesche bizzarrie.

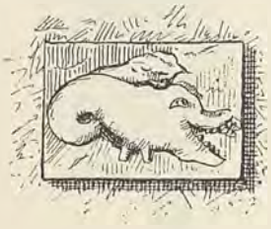


Fig. 5.

Degna di stare a fronte di questa, la strana bestia della cappella a sud della chiesa (fig. 6), opera questa che appartiene alla stessa categoria della precedente, ma che ha un maggior valore per la difficoltà superata, non trattandosi più qui di un rozzo rilievo, ma di una vera scultura tratta dal solito duro macigno. La bestia, che il Cavalli con ardita interpretazione specifica per un orso ma che, a dir vero, non assomiglia a nessun animale della creazione, tiene fra le zampe anteriori un serpe e colla fiera bocca ne addenta la testa, che ha sembiante umano. La scultura ha qualche cosa di forte nella sua rozza mostruosità.

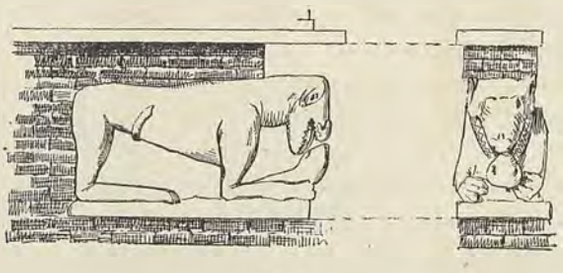


Fig. 6.

Riassumendo, lasciati da parte il fregio a nicchioni della facciata e le cornici del muro perimetrale dell'abside, i frammenti medioevali della chiesa sono: la colonna, il rosone, il serpe e il mostro della cappella. Di questi, la colonna non sembra potersi dire posteriore al 1000, ma gli altri possono essere attribuiti al XI o al XII secolo; siamo quindi tratti a concludere: o che quella appartenne a una prima e questi a una seconda costruzione della chiesa, o che tutti appartennero a un edifizio solo eretto verso il 1000, nel tempo in cui l'arte italo-bizantina non era morta ancora, e già fioriva insieme l'arte romanica. Delle due conclusioni noi teniamo la prima, e crediamo che la prima chiesa di Santa Maria fosse del IX o del X secolo, la seconda, che non fu forse se non un rifacimento della prima, del XI secolo o dei primi lustri del XII; a questa chiesa piccola e oscura, abbattuta sul finire del secolo XV, ne fu sostituita una quasi completamente nuova, che fu restaurata e ridotta nella forma attuale nella prima metà del 700.

CARLO ERRERA.

NUOVI STUDI INTORNO A MICHELOZZO

E RICERCHE critiche, alle quali si fa così volentieri il rimprovero di ipercritiche, hanno mirato recentemente a distinguere dai più celebri maestri del principio del Rinascimento, quali il Brunellesco e Donatello, altri artisti che prima scomparivano quasi intieramente dietro i loro maggiori colleghi. È così che oggi si rende ognor più giustizia a Desiderio da Settignano e a Michelozzo Michelozzi. Intorno a quest'ultimo pubblichiamo nelle pagine che seguono alcune nuove notizie che potrebbero essere importanti per chi cercherà una volta di esporre seriamente e ordinatamente la sua carriera d'architetto e di scultore; nè abbiamo altra pretesa che quella di richiamare l'attenzione dei ricercatori su alcuni lavori sconosciuti o dimenticati di questo artista.

I.

Michelozzo a Ragusa.

In una nota alla vita di Michelozzo nell'edizione del Vasari (vol. II, p. 449), il Milanesi ricorda che « a tutti i biografi di questo artefice era rimasto fino ad ora (1878) ignoto, che egli nel 1464 si trovasse a Ragusa. Ciò si rileva da uno strumento stipulato in quella città e conservato nell'Archivio centrale di Stato, tra le carte del monastero di Badia, nel quale sotto il 16 maggio del suddetto anno Michelozzo pattuisce di andare a Scio come architetto ed ingegnere... per un tempo non minore di sei mesi e colla provvisione annua di 300 ducati d'oro. Ma se poi Michelozzo andasse veramente a Scio, non si sa; e qualora vi fosse andato, è ignoto quel che vi operasse ».

La stessa ignoranza si dovette confessare anche rispetto a Ragusa; il Milanesi almeno pare che non sapesse indicare quali lavori Michelozzo vi avesse eseguiti. Nella Dalmazia però si conosceva già prima quel soggiorno dell'architetto fiorentino a Ragusa, e nelle memorie storiche di quella città si trovava indicato il lavoro che gli fu commesso dal Maggior Consiglio.

Il giorno 8 agosto dell'anno 1462 si era appiccato l'incendio alle armature delle fortificazioni che, coi sussidi di Pio II, la città andava rinforzando per difendersi contro Maometto II il quale, quantunque pacificato a prezzo di tributi, conservava un atteggiamento

minaccioso. Le fiamme danneggiarono fino i più grandi edifici della città, e propagandosi al palazzo Rettorale e a quello del Gran Consiglio li rovinarono tanto, che del primo non rimase salvo che il piano terreno. Allora il Maggior Consiglio della Repubblica decretò tosto che si dovesse rifarne la parte distrutta dall'incendio, giovandosi a questo scopo del consiglio e dell'opera di due famosi artisti di quel tempo: del Michelozzi, cioè, e di Giorgio Orsini chiamato Dalmatico, ossia da Sebenico. [1] « Al primo, dunque — dice il prof. Gelcich — si dovette il disegno del nuovo palazzo Rettorale di Ragusa, al grande dalmata la costruzione del medesimo, all'infuori del vestibolo; e pare che non poche difficoltà dovesse Giorgio superare in questo lavoro, appunto per l'obbligo impostogli di utilizzare il vestibolo che forse non bastava a sopportare la mole che gli doveva essere eretta sopra ».

Con tali cenni si sa almeno dove rintracciare la presenza dell'architetto fiorentino, benchè ci sembri già da principio che la critica dell'I. R. conservatore dei monumenti di Ragusa sia un po' troppo intenta alla glorificazione del dalmatino Matajevic, come lo chiamarono gli Slavi dal nome del padre suo. Quand'egli, dopo aver tentato di separare l'opera de' due artisti, aggiunge: « Sia realmente così, o meno, fatto è che è dovuto all'architetto Giorgio Dalmatico l'effetto mirabile della facciata », dobbiamo dire che ci nasce il dubbio che lo scrittore dalmata confonda nuovamente, in favore del suo compatriota, la linea a mala pena accennata che divide i due artisti, e se osserviamo il monumento restiamo convinti che anche il tentativo di ascrivere al fiorentino il disegno, al dalmata la costruzione del nuovo palazzo Rettorale, debba essere rifatto, giacchè decisamente vi è incorso un errore.

La storia artistica del palazzo Rettorale di Ragusa è più difficile a ricostruirsi di quanto si creda, e certamente le notizie delle cronache e i dati dei documenti non bastano senza l'aiuto delle indagini da farsi sul monumento stesso, che fu tante volte danneggiato da terremoti e da incendi. Ci basti ricordare che il palazzo, incominciato ne' primordi del secolo XIV e compiuto nel 1424, fu distrutto da un incendio nell'agosto del 1435 e poi rifatto dall'architetto Onofrio di Giordano della Cava de' Tirreni, detto Onosiforo Napoletano, che già prima aveva mostrato il suo ingegno e la sua maestria nell'esecuzione dell'acquedotto della città e in quella della fontana a porta Pile. Il piano terreno dunque, che nell'incendio del 1462 rimase, come abbiamo detto, in condizione da poter servire di base alla ricostruzione, era opera di Onofrio Napoletano e dell'anno 1435, e lo storico dovrebbe prima di tutto rintracciare quanto ne rimase inalterato, ossia fu utilizzato nella ricostruzione affidata a Michelozzo e a Giorgio da Sebenico.

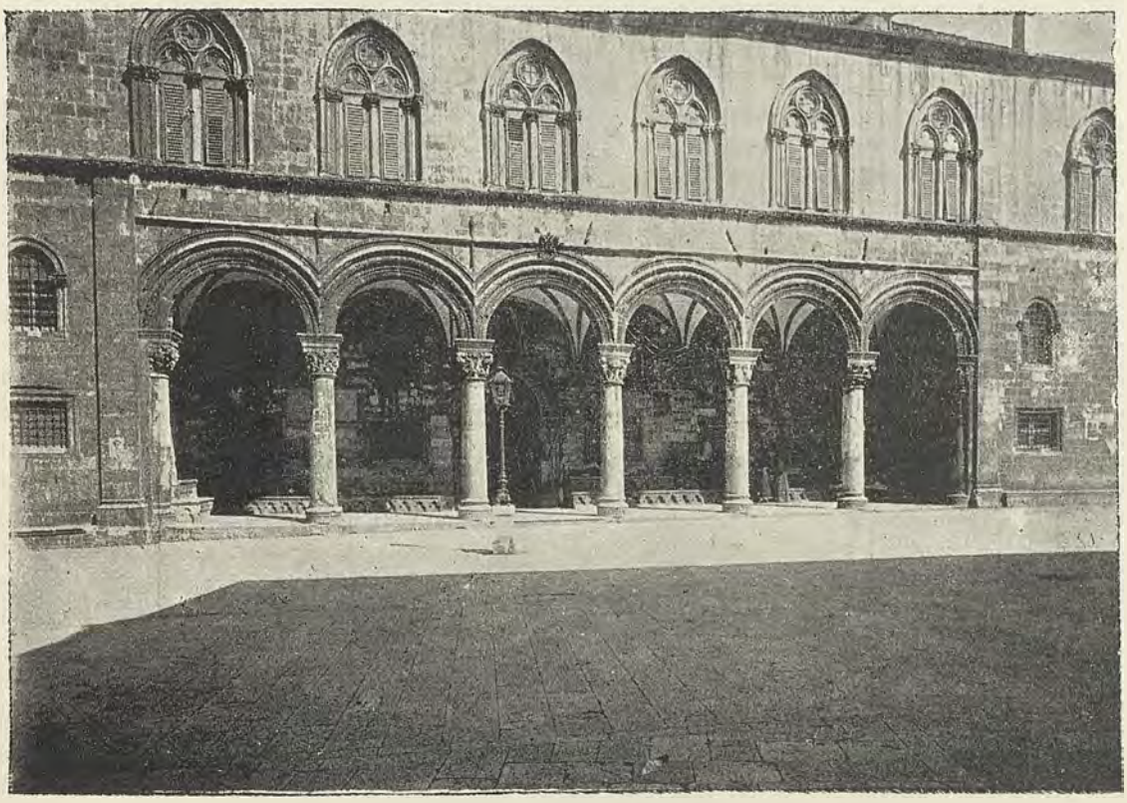
« I volti adunque del portico con le colonne — giudica il Gelcich — il cortile e la scala laterale che mena, a destra di chi entra nel palazzo, al mezzanino delle Imposte, e quindi presso a poco la parte storicamente più interessante è l'avanzo del monumento eretto dall'Onosiforo Napoletano Onofrio di Giordano di La Cava. Il portico o vestibolo che nel cerimoniale del Senato è indicato col nome di « sotto i volti », è il luogo dove il Rettore col suo Maggior Consiglio assistevano alle pubbliche feste, alle rassegne e simili. Ha perciò a destra ed a sinistra dei seggi di pietra calcare » ecc.

A destra si apre nella loggia la *Porta della carità,* e nell'ultima colonna appoggiata al muro, vicino a questa porta, vedesi un capitello istoriato, conosciuto nell'archeologia dalmata sotto il nome di *Esculapio* « avanzo d'un tempio Epidauritano ». Nell'altorilievo di questo capitello si vede tra i fogliami un vecchio dalla barba folta, con berretto alto e toga simile a quella dei senatori alla foggia del Quattrocento, che, a guisa di un san Gerolamo nel suo studio, sta seduto con aspetto severo dietro un banco d'alchimista con un volume aperto nella destra, mentre da una parte s'avvicina una coppia di contadini che portano polli e prosciutti, o per ottenere d'essere introdotti o per mostrarsi grati a quel patriarca della

[1] *Dello sviluppo civile di Ragusa, considerato ne' suoi monumenti storici ed artistici.* Memorie e studi del prof. Giuseppe Gelcich. Ragusa, 1884.

medicina. Il nome di Esculapio si trova nell'iscrizione murata a pochi palmi dal capitello, e che è stata già riferita dal Gelcich: [1]

MVNERA DIVA PATRIS QVI SOLVS APOLLINIS ARTES
INVENIT MEDICEAS PER SAECVLA QVINQVE SEPVLTAS
ET DOCVIT GRAMEN QVI AD VSVM QVOQVE VALERET
HIC AESCVLAPIVS COELATUS GLORIA NOSTRA
RAGVSII GENITVS VOLVIT QVEM GRATA RELATVM
ESSE DEOS INTER VETERVM SAPIENTIA PATRVM
HVMANAS LAVDES SVPERARET RATA QVOD OMNES
QVA MELIVS TOTI NEMO QVASI PROFVIT ORBI



PALAZZO RETTORALE DI RAGUSA.

Il cronista Filippo de Diversis, che vide il capitello in lavoro, dice che fu ideato da Niccolò Laziri, nobile cremonese, e che di lui è pure l'analoga iscrizione.

La rappresentazione del dio della medicina nella foggia di quei tempi, pare indicare, che alla Porta della carità picchiava il povero, non solo « spintovi dalla miseria per ottenere le biade che gli occorrevano », ma anche spintovi da malattia, o per farsi curare dal medico della città, o a farsi dare un rimedio per qualche infermo lasciato in casa. Anche il divino protettore non è immaginato senza tributo o regali.

Il capitello con la rappresentazione di Esculapio sarebbe una preziosa reliquia, non della scultura classica dell'antica Epidauro come credettero gli archeologi di Ragusa, ma bensì della scultura quattrocentista con la quale Onofrio di Cava de' Tirreni ornò dopo il 1435 il portico del palazzo Rettorale. La testimonianza del cronista che lo vide in lavoro, ben

[1] EITELBERGER, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens*, 2ª Ed. Vienna.

s'accorda col carattere dell'opera e con lo stile delle figure. Nei fogliami un po' troppo ricchi si sente ancora il gusto gotico, come nelle sculture del palazzo Ducale di Venezia o nei monumenti sepolcrali e nel portone di qualche chiesa di Napoli, dove si vede conservata la tradizione appunto nell'esuberanza del fogliame, quando nelle provincie centrali dell'Italia l'imitazione classica, frutto del Rinascimento, aveva già riportato completa vittoria. A mio giudizio, se si osserva l'originale, l'atteggiamento delle figure e il lavoro scrupolosamente traforato, per esempio nella lunga barba di Esculapio, accennano, con molto maggior certezza di quanto risulti dalla riproduzione pubblicatane dal Gelcich,[1] all'epoca precisa dell'Onosiforo Napoletano, mentre delle sue sculture alla fontana di porta Pile non rimasero che delle rozze teste d'animali dalle quali scaturisce l'acqua, quindi lavori da tagliapietra e da scalpellino ornamentista.

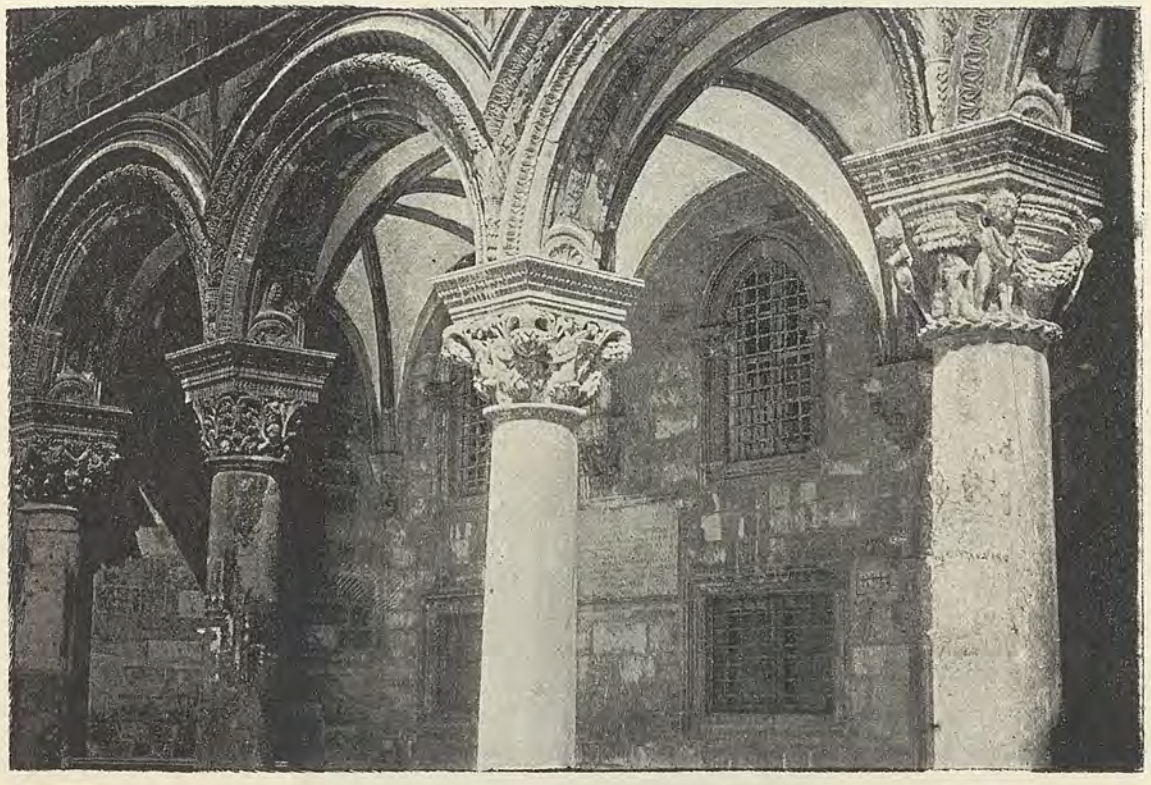
Ma per quanto sia naturale che un rilievo di questo genere, siccome memoria storica e gloria patria celebrata nell'iscrizione del cancelliere di Stato, si conservasse come era stato salvato dall'incendio, non si può far nessun'altra concessione all'opinione che tutto il portico « sotto i volti » con le colonne, compresi gli altri capitelli e le mensole corrispondenti, sia rimasto tutto intero come avanzo dell'edifizio di Onofrio Napoletano. Osservando il capitello di Esculapio si vede, al di sopra della testa del vecchio e nell'angolo opposto, l'orlatura dell'altorilievo che si stacca distintamente dalla parte superiore che fu aggiunta e sovrapposta per completare una forma architettonica che il capitello istoriato non aveva dapprima; si tratta dunque di un riempitivo introdotto per adattare quella reliquia agli altri capitelli e agli archi del portico quale esso è al presente. Proprio nel punto dove si ritrae la curvatura per far vedere la concavità della forma architettonica, quasi nascosta da figure e fogliami, si vede in mezzo alla cornice sovrapposta una rosetta che spicca sotto l'abaco riccamente scolpito a imitazione di architravi romani, e che ci rivela un artista più avanzato negli studi dell'arte antica, più classico di certo di quanto si possa ritenere Onofrio Napoletano o qualche suo aiutante di scuola veneta o dalmata. Quella rosetta in mezzo ad un ornato classico è la marca particolare di un artista toscano del Quattrocento, d'un restauratore dello stile classico quale Filippo Brunelleschi o un suo seguace. È proprio il segno caratteristico di Michelozzo, impresso sulla linea di divisione che separa il suo lavoro « nel bello stile moderno », come direbbe il Vasari, dal resto dell'architettura precedente, che quantunque anteriore soltanto di pochi anni, pure nel gusto ne è tanto differente.

Esaminando con un po' d'attenzione l'edificio quale ci si presenta oggidì, si può dimostrare che i sei archi della facciata, una gran parte dei capitelli e alcune mensole della parete interna furono eseguiti appunto sotto la direzione di Michelozzo; la parte esterna del portico è adunque da attribuirsi unicamente all'artista fiorentino, e appunto essa differisce dal sistema seguìto nel resto dell'edificio. Ad eccezione di alcune particolarità, l'unico pezzo rimasto dell'antico fabbricato di Onofrio, ma che forse fu più tardi rafforzato per sostenere un piano superiore, nel quale non si ripeteva nel mezzo la loggia aperta, sarebbe la serie di colonne che, essendo gotiche, potrebbero essere più alte e più svelte, e forse sembravano tali quando erano sormontate dagli archi acuti. Ora, con la loro base classica che poggia su di uno zoccolo scanalato, col loro tronco corto e forte e col capitello molto sporgente, appaiono alquanto pesanti e schiacciate, e richiamano quelle del palazzo ducale di Venezia, che probabilmente fu preso a modello in tutta la costruzione. Il portico di Onofrio aveva certamente gli archi acuti, come li hanno ancor oggi i portali che vi danno accesso e le finestre del pianterreno, che è la parte conservata dell'antico palazzo. Ora, invece, le arcate della facciata sono semicircolari, e i loro archivolti, che all'estremità si appoggiano al muro (massiccio) della facciata occupando ciascuno la metà dei capitelli che li sostengono, racchiudono un segmento minore della metà di un cerchio, e sulla loro sommità sono sormontati da una cornice. L'architettura e l'ornato plastico di questa serie d'archi, così

[1] Op. cit., p. 64.

all'esterno come all'interno, mostrano in tutto e per tutto il puro stile fiorentino del principio del Rinascimento, stile che intorno al 1464 (epoca in cui fu rinnovata questa parte del palazzo) non poteva appartenere che a un compagno del Brunellesco e di Donatello; e questi è appunto Michelozzo, la cui presenza a Ragusa in quel tempo è comprovata da documenti. L'insieme della decorazione di questa parte dell'edificio, condotta con gusto classico, accenna a lui già nel modo in cui ne son trattati i vari particolari; più decisiva ancora è la prova che risulta dall'esame delle figure che adornano i capitelli.

Di questi capitelli, almeno tre, e appunto quelli che sono nel mezzo della serie delle sette colonne, sono della scuola di Donatello; quello poi che sta proprio nel mezzo è da

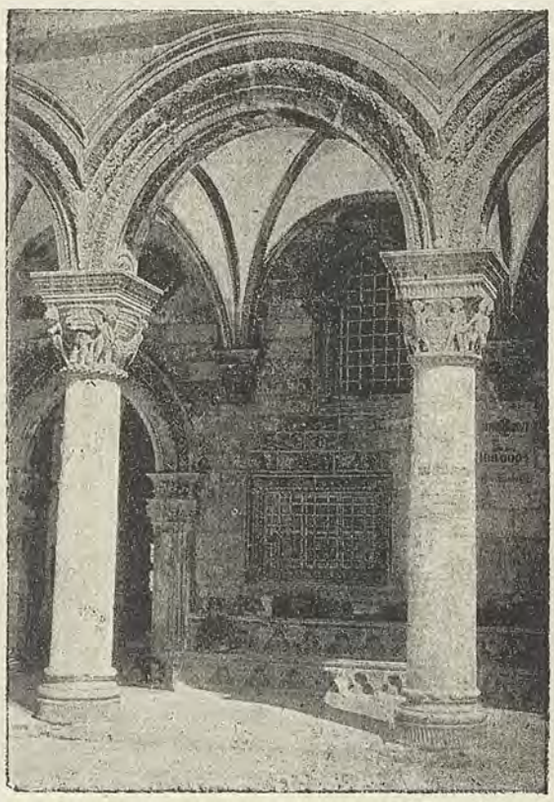


CAPITELLI DEL PORTICO.

considerarsi come lavoro della mano stessa di Michelozzo. Sopra l'anello intrecciato conserva molto chiaramente la forma architettonica del capitello, paragonabile press'a poco a un canestro, ma con la stessa disposizione ornamentale della piattaforma quadrata che lo sormonta. Proprio sotto gli angoli sporgenti di questa piattaforma trovansi, come intermediari, fra essa e il calice sottoposto, quattro putti alati ignudi; ogni coppia di essi sostiene dalla parte interna delle arcate un festone, la cui estremità, passata al di sopra di una spalla, è tenuta dalla mano che sta verso l'esterno. Sulla fronte di questi putti, come pure nel mezzo del fogliame dei festoni, è scolpita una rosetta, segno prediletto di Michelozzo; i putti poi, con le loro belle forme rotonde, sono indubbiamente fratelli di quelle figure simili, pure sostenenti festoni, che lo stesso maestro eseguì nella sua patria, cioè in Toscana. Alquanto duri e meno ben riusciti sono il Bambino Gesù e il puttino in atto di adorazione sulla tomba di Bartolomeo Aragazzi, che Michelozzo cominciò nel 1427, ma che nel 1436 non gli era stata ancora pagata del tutto. Più delicati sono i genietti con festoni nel fregio dello stesso monumento nel duomo di Montepulciano. Quelli che però somigliano più di

tutti ai nostri sono i graziosi putti sul capitello in bronzo del pergamo di Prato, l'unico capitello, che Michelozzo di Bartolomeo in persona gittò a Prato alla fine dell'anno 1433.[1] I putti alati del palazzo Rettorale di Ragusa, mostrano la più perfetta affinità con quelli di Donatello, senonchè sono divenuti alquanto più pienotti e carnosi col progredire della modellazione del maestro, che subì anche l'influenza dell'arte di Luca della Robbia. In somma tanto l'insieme del capitello quanto l'esecuzione di tutti i particolari della sua decorazione mostrano indubitatamente che abbiamo innanzi a noi uno dei più bei lavori di quell'artista toscano, che il Gran Consiglio di Ragusa chiamò a ricostruire il suo palazzo.

Gli altri capitelli, sebbene non sieno così pregevoli come lavori di scultura e sebbene la decorazione plastica non dia tanta animazione alla forma architettonica, sono però docu-



UN ARCO DEL PORTICO.

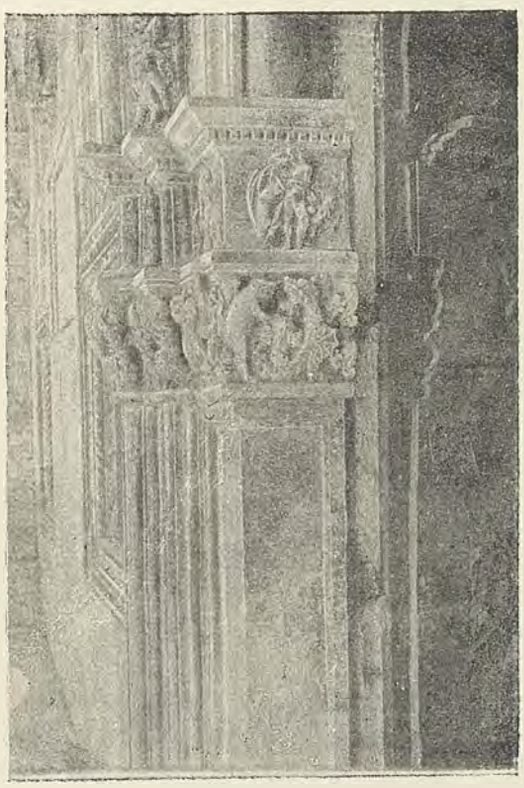
menti istruttivi che fanno fede dell'arte alla quale dovettero la loro origine, onde poi trasportati in Dalmazia, appariscono come un'aggiunta straniera.

Al capitello centrale, che è di mano di Michelozzo, si avvicina più di tutti, e per l'invenzione e per l'esecuzione, quello che viene subito a destra, con la corona di putti danzanti all'intorno. Qui, al disotto della piattaforma quadrata, si trova un'altra piattaforma scanalata, simile al basamento dello zoccolo, al disotto della quale resta posto soltanto per figure di minor dimensione. Questi putti più delicati, raffigurati nell'atteggiamento prediletto di Donatello, ricordano già i lavori eseguiti da'suoi scolari nel Santo di Padova, ove gli angioletti che suonano sull'altar maggiore non possono certo considerarsi come lavoro dello stesso artista. Nel terzo capitello, che vien subito a sinistra del centrale, i puttini, come uccelletti tra il fogliame, scompaiono già in mezzo a un ricco fregio di

[1] Cesare Guasti, *Il Pergamo di Donatello pel duomo di Prato.* Firenze, 1887, p. 20. Schmarsow, *Donatello,* Breslavia, 1886, p. 34.

piante, che si avvicina ancora abbastanza all'arte di Michelozzo; in quello che segue poi, e che è scolpito più profondamente, non si vedono più che delle mezze figure o delle teste che fanno capolino. Questa gradazione si trova già nel pergamo in bronzo del duomo di Prato, dove sembra che tre audaci fanciulletti sieno giunti in un nido pieno di genietti, di silfi e di spiritelli.

La scuola di scultura di Donatello in Padova, fra gli avanzi della quale Michelozzo dovette reclutare nel 1464 i suoi aiutanti, si manifesta con tutta certezza anche in alcune mensole della parete di fondo della loggia, sulla quale si appoggiano le arcate della volta. Quello però che si mostra con tutta la chiarezza è il metodo di approfittare di pezzi già esistenti, di sostituire quelli distrutti per mezzo di nuovi e di accoppiare al gusto medioevale



FIANCO DELLA PORTA PRICINPALE.

le antiche rappresentazioni, ai fantastici simboli degli animali le pure figure del mondo degli dei, senza curarsi punto dello stile della decorazione. Ciò si verifica anzitutto nel fregio della porta principale che conduce nel cortile interno del palazzo. Al disopra del cornicione di quell'antica porta si vede appunto un'alzata di Michelozzo con un orlo dentato intorno alla grossa cornice; da una parte, sul fregio a viticci con putti, del tempo di Onofrio Napoletano, vedesi un rilievo della scuola di Donatello con amorini intenti a suonar l'organo, e dirimpetto una scena selvaggiamente animata, quasi baccanale, che per le forme dei corpi e per le proporzioni richiama lo zoccolo della *Giuditta e Oloferne,* nella Loggia de' Lanzi in Firenze. È un'orgia completamente pagana che si svolge su una scultura di carattere medioevale, con draghi e orsacchiotti che si arrampicano in un viluppo di rami frondosi. In uno stretto spazio laterale sullo stipite vedonsi poi Venere con Marte o con Adone, strettamente abbracciati, con accanto Cupido scherzante, proprio secondo i modelli antichi.

Se in queste sculture si manifesta l'influenza della dotta Padova, come nelle opere plastiche degli scolari di Donatello e nelle pitture del Mantegna, i semplici puttini alati

richiamano con la loro freschezza e con la loro naturalezza le creazioni particolarmente personali di Donatello e ci mostrano ancora ne' suoi principî l'autore di questi esemplari sporadici del Rinascimento toscano; essi formano un anello nella catena del suo sviluppo, la quale ci conduce a quella feconda comunanza dell'architetto e fonditore Michelozzo con lo scultore Donatello.

Resterebbe ora ai ricercatori locali della Dalmazia il cómpito di indagare se si possa ancora sostenere con fondamento l'asserzione che Michelozzo abbia fornito il disegno della ricostruzione completa del palazzo Rettorale di Ragusa. Finchè si seguitava a considerare il portico come lavoro di Onofrio Napoletano, si doveva essere indotti ad attribuire a Michelozzo il piano superiore, le cui finestre appartengono allo stile gotico. A questo proposito però bisogna determinare la parte avuta nel lavoro da Giorgio da Sebenico; ma non è qui il luogo di fare questa ricerca.

(*Continua.*)

A. Schmarsow.

NUOVI DOCUMENTI

I maestri

d' intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa.[1]

1.

L'operaio del Duomo alloga a Maestro Michele il lavoro di legname del coro del Duomo.

+ M cccc Lxxxx iiij°. //

Richordo chome hoggi q° dì 20 di novembre 1494 Noi abbiamo alloghato a fare il coro di duomo a m° Michele di Giovanni ispamgnjuolo, lemgnjaiuolo, in questo modo cioè: che detto m° Michele de' fare detto choro bene e diligientemente a uso di buono maestro in questo modo come si dirà apresso; e prima de' fare la spalliera granndde riquadrata com colonnelli achanalati com base e chapitelli tomdi di cornicie mortta tutti e piane e bene hombrato, e più de' fare l'architrave di cornjcie morta ho di rilievo, a volontà dell'operaio, e più de' fare el fregio con lettere antiche, e volendo l'operaio fare in detto fregio altri lavori, detto m° Michele è tenuto a dare il lengniame di detto fregio lavorato e ll operaio de' paghare l'altro lavoro che vi vorà fare dremtto a spese dell'opera, e più detto m° Michele è tenuto fare la cornicie di detto choro di rilievo, ho di cornicie morta, come piacierà all'operaio, e più detto m° Michele è tenuto fare i pettorali e cornicie intorno a detti quadri intaullato, con uno profilo di tersia d'intorno, tutto di buoni lemgniami di nocj grosse due dita e bene rilevato, e più de' fare in della inposta sotto i detti quadri uno quadro d'arbaro a homgni quadro chomisso in ditta inpossta e bene lavorata e di buoni lemgniami, perchè l'operaio l'à a fare mettere d'oro e più ditto m° Michele è tenuto di fare a homgni quadro uno quadro di nocie grande che entri dentro a dette cornicie di lemgniame di nocie buono e gientile e pulito e de' essere grosso uno dito perchè l'operaio l'à a fare intagliare a modo suo tutto ditti quadri a spese di ditto maestro Michele ecietto che l'antagliatura de' detti quadri che gli à a paghare l'Opera. E più detto m° Michele è hobreghato di fare a detto choro le manghanelle, hovero chancielli di lemgnio di nocie buono e grosso e recipiemtta a ditto lavoro a uso di buono maestro; e sotto a' detti cancielli, hovero manghanelle, detto m° Michele è tenuto fare el suo fregio, hovero pettorale, dove posano suso detti chancielli ho manghanelle, di buoni lemgniami e foderati di nocie, con cornicie riquadrata di rilievo e con tersie e base sotto: bem fatte tutte di nocie co' quadri di drentro di nocie bem fatti a uxo di buono maestro, come si richiede a ditto lavoro. E più ditto maestro Michele è tenuto fare a detto choro i s.ettoni buoni e di buono lemgniame, col piano di sotto di buoni lemgniami, come si richiede a detto lavoro; e più detto maestro Michele è hobrighato di fare a detto choro il parapetto dinanssi alto chome egli è hora, fermato sopra a' detti saettoni e con buone imposte di dentro e di fuora; e dal lato di dentro detto maestro Michele è hobrighato fare riquadrato con colonne morte, con basi e chapitelli e inbasamentti rilevati tutti di nocie et riquadri di dentro di chornicie mortta e architrave e cornicie rilevata e fregio con lettere; con uno inginochiatoio dal lato di demtro disposto d'e tersso cornicato e bem fatto; e dalato di fuora di detto pettorale detto maestro Michele è tenuto fare le manghanelle, hovero chancielli, di nocie buone e ricipiemte a detto lavoro; e la spalliera di detto pettorale de' fare riquadrata di quadri grandi ho

[1] Vedi articolo a p. 153.

piccholi com colonnelli ho pilasstrelle quadri: e riquadramenti delle chornicie ànno a essere grosse due dita, con buoni intaullati intorno a detti quadri, chon tersie intorno e sotto a detti quadri; ditto maestro Michele è tenuto conmettere sotto homgni quadro uno quadro d'arbaro buono e di buono lemgniame perche l'operaio l'à a fare mettere d'oro a spese dell'Opera di detto horo, e più ditto maestro Michele è hobrighato fare a' detti quadri uno quadro di nocie a homgni quadro, grosso uno dito e di lengnio di nocie giemtile, perche l'operaio l'à a fare intagliare a modo suo e paghare detto intaglio del denaio dell'Opera; e più detto maestro Michele è tenuto fare a ditto pettorale l'architrave e chornicie e fregio di nocie, bem fatto e com lettere antiche in del fregio, bene e diligientementte, come si richiede a detto lavoro. E più detto maestro Michele è tenuto a fare sotto e chamcielli, hovero manghanelli di detto pettorale, il suo fregio, hovero chanciello riquadrato dove posano su esso i manghanelli, hovero chancielli, riquadrato di nocie chom buone imposte e chornice e 'mbasamentti grosse e bene rilevate com tersie e chornicie morte intorno, chome richiede detto lavoro a uso di buono maestro: e più detto maestro Michele è tenuto fare a detto choro e bracciali che lli bisomgniano, di lemgnio di nocie buono e grosso e ricipiemto a detto lavoro, con tutte quelle cornicie e altre chose, che si richiedeno a detti bracciali, ecietto che l'intagli, chè volendo l'operaio detti bracciali intagliati, gli à a fare intagliare a modo suo e paghare detti intagli de' beni dell'Opera. E tutti dette chose detto maestro Michele è hobrighato fare di buoni lemgniami, chiavagioni e homgni altra cosa aspettante a detto lavoro, e quella mettere in duomo inn'opera bem chonfitto e bene achomcia in termine d'anni due prossimi avenire a tutte suoe ispese e perichuli; riserbato le chose antedette che ll'Opera de' fare del suo, homgni altra chosa detto maestro Michele de' fare a suoe ispese e perichulo.

E de' avere per sua merciè, in paghamentto di detto lavoro, fiorini quattrocientoventicinque di lire 4 per ciascheduno fiorino, d'acchorddo com lui: sono lire . . . . . 1700.

Magnificus Dominus Joannes olim Mariani Civis Pisanus Opere sancte Marie pisane ecclesie operarius optime meritus; adnimadvertens quottidie indigentiis et ornamento dicte ecclesie, ut homo diligens et circumspectus facere solet in suis operibus, et considerans dicte ecclesie maiori nil aliud... deficere nisi chorus volensque illum pro posse construi sive fieri facere: ad hoc ut in ecclesia prefata venerabiles religiosi ibidem existentes divina officia melius et commodius interesse et canere possent.

Iccirco presenti publico instrumento locavit etc. suprascriptum chorum et laborerium pro dicto choro faciendo modis, formis conditionibus et tenoribus suprascriptis, descriptis, annotatis et factis per providum virum Antonium olim Taddei Pieri Ponis civem pisanum dicti domini operarii et dicte Opere scrivanum et cancellarium ut supra in presenti libro c. 112 in facie 2ª constat et apparet: Que omnia etc. prefatus dominus Johannes Marianus operarius ex parte una, et dius magister Michael ex parte altera, promiserunt solemniter habere firma etc. et observare, attendere et ademplire sibi inter se et vicissim et contra non facere etc. ad penam dupli totius eius de quo et unde contra ageretur vel fieret que pena etc. et damnium et dispendium totum etc. se se ditto nomine suosque heredes etc. bona omnia ad invicim etc. et renuntiaverunt omni juri, privilegio et immunitati etc. et pro premissis observandis etc. possint cogi, gravari, citari, requiri... etc. et taliter me etc.

Actum Pisis in suprascripta Cancellaria presentibus presbitero Jacobo Mariani de Blentina, magistro Stefano Pauli de Pisis, commisso dicte Opere testibus ad hec vocatis etc. D. J. A. Mccccl.xxxxiiij. Ind xii. die vero xxii Novembris, stilo pisano ».

2.

L'Operaio del Duomo scrive all' Eccellentissimo signor Duca a che i lavori del Cervelliera non sian stimati se non dopo finiti.

Illmo e Ecc.mo S.r Duca s.r e padrone sing.mo

« L'operaio del Duomo, servitor de V. E. havendo più anni fa dato a M° Batista del Cervegliera di Pisa a far certi sedili et lavori nel duomo, et servitolo di molti scudi, et da 7 anni in quà sollicitato facessi detti lavori li quali mai ha volsuto finire, et in ultimo reputandoselo a carico appresso di Dio et delle persone, per venirne a fine li fece protestare per la Corte del S.r Comiss.° (come più volte a bocca li haveva detto et fatto dire), che dovessi in certo tempo finir detti lavori altrimenti che l'opera rivoleva li suoi denari datoli; del che facciendosi beffe dicto m° Batista, non si curò altrimenti finirli nè pur porvi mano. Per il che l'operaio (per il debito di suo officio) lo fece porre alla Corte per scudi 100 per parte di maggior somma, et procedendosi ordinariamente doppo molti mesi si li optenne con di molte spese la sententia con-

tro, et quella passata in cosa giudicata, fattolo gravare sicondo li ordini et statuti. Hora il S.r Commiss.° ha mandato per l'operaio et dittoli che M. Luca Martini è stato lì da parte di V. E. et vuole far stimare ditti lavori per il Tribulo et Taxo, et perchè quelli non serveno a l'Opera in niente se non sono finiti et l'operaio non è obligato pigliarli, imperò ricorre a quella, supplicandoli si degni li sia di piacere non si stimi tal lavori se non sono finiti, ma che prima si finischino. Et parendoli, si assegni un termine a m° Batista che li finischa et poi si stimino acciò se ne venga a fine et l'Opera se ne possa servire. Et perchè pare che m° Batista cerchi far stimare li altri lavori per lui fatti a dicta Opera, l'Ecc^a V. ha da sapere, che d'accordio altre volte si sono tutti stimati, saldati et pagati più tempo fa. Et se hora s'havessino a ristimare di nuovo, ne seguirà che ogni persona ch'hara fatto li lavori vorrà ristimar li sui et s'enterrà in l'infinito, et in travaglio et danno del'Opera. Rimettendosi a quello piace a V. E., alla quale de cuore si li raccomanda, che Idio la feliciti et contenti ».[1]

28 mag. 1550.

Questa lettera è rimandata al Commissario di Pisa « che ne informi S. Ex su le spesa » da ultimo « perchè stimisi il lavoro fatto da persone intendenti, e chi ha haver sia pagato, che troppa iniustizia serìa questa se la si lasciassi passare » e i due artefici ricordati, ai 20 giugno 1550, proferirono in questi termini il loro giudizio.[2]

Stima del Tasso e del Tribolo.

« Havendo lo illustrissimo et eccellentissimo signore il signor Duca di Firenze, signore et padrone nostro sempre osservandissimo, dato commessione a noi Niccolò di Raffaello chiamato il Tribolo scultore et Batista di Marco del Tasso intagliatore, che dovessimo vedere tutti li lavori li quali sono stati fatti per mano di Batista del Cervelliera, già capomaestro dell'Opera del duomo di Pisa, et al presente architettore di sua eccellentia illustrissima, li quali sono stati fatti nella chiesa di detto duomo per ordine et commessione di Messer Bastiano Della Seta, operaio di detto duomo, et a li detti lavori così non finiti, et nello essere che di presente sono, porre li fregi convenienti et secondo che a noi paressi essere ragionevole; onde, per ubbidire a quanto intorno a cio ci è stato imposto et comandato, giudichiamo et dichiariamo nel modo et come appresso si dirà.

« In prima conciosia che noi troviamo che detto Batista habbi lavorato per più tempo in detto duomo assai lavori, et ne siano seguiti più conti saldi intra detto Batista et detto operaio, li quali conti altra volta seguìti et saldi intra dette parti non ci sono venuti in consideratione nel presente lodo et dichiaratione, perchè intendiamo quanto a detti altri conti lasciare ciascuna delle parti nelle sue ragioni delli detti lavori già altra volta intra di loro stimati et saldi, delli quali per la presente non ci è parso di volerne parlare in parte nessuna. E che conciosia che di presente sia lite et differentia intra di loro per conto di più lavori cominciati et non finiti, et che per avere esso Batista havuto a ire al servitio di Sua Eccellentia nelli negotii et fabbricamenti di detta citta di Pisa, et per servitio di Messer Luca Martini general Provveditore in detto luogo, non habbi potuto nè possa finire detti lavori; et che esso Messer Bastiano operaio pretenda haver soprapagato detto Batista, et di più gl'habbi mosso lite avanti al magnifico signor Capitano di Pisa, o altrove in detta città, per certa soma che diceva restare in mano di detto Batista, et per la quale l'haveva fatto pigliare per la corte di detto magnifico signor Capitano, et per hordine di Sua Eccellentia fu rilasciato; et all'hora commessoci che dovessimo vedere detti lavori et quelli stimare come di sopra, perchè in detto medesimo tempo ci ritrovavamo in Pisa, et tutto vedemmo et ben considerammo a la presentia di detto Messer Bastiano et di detto Cervelliera. Et concio sia che noi troviamo per detto Batista essere stati fatti li appresso lavori, fatti con i legnami dell'Opera, eccetti li colorati, li quali si sono fatti di quelli del Cervelliera, li quali sono gli infrascritti, cioè:

« Quattro pezzi di spalliera con le rivolte, che ve ne sono tre lavorate intorno et non nel mezzo, lunghi braccia 2 $^1/_2$ l'uno.

« Quattro sodoni che vanno sotto dette spalliere, che ve ne sono tre con le prospettive finite, lunghi braccia 2 $^1/_2$ l'uno.

« Quattro pezzi di spalliere che vanno sotto i sederi con le rivolte.

« Quattro pezzi di sederi con dette spalliere, che tutti fanno l'altezza di braccia 4.

« Sedici mensole abbozzate che vanno sotto i sederi, et tutte le cornici che vanno attorno a detti lavori sono finite, eccetto l'architrave et cornicione, ma sono lavorate sino che si hanno a scorniciare.

[1] Archivio del Comune: Suppliche diverse 1550-1552, pag. 8.

[2] Tanfani, *S. Maria di Pontenovo,* pag. 106.

« Quattro predelle d'albero che vanno sotto detti sederi.

« Diciannove braccia di panche messe nel duomo lungo il muro con dua casse con le predelle intorno.

« Le spalliere che vanno sopra dette panche, che non sono anchora finite.

« Una panca d'albero con la predella di braccia 7.

« Per allungare una spalliera dua quadri, et allargata di sopra e di sotto.

« Gli sportelli a una bottega a la piazza del grano, et sprangati con le imposte dell'opera, et messa su da un altro per l'opera.

« Per avere acconcio le porte di bronzo del duomo, et messole in terra, et cavato tutti li quadri et trapanati per fermargli bene, et tagliato sotto molte saldature grosse per non indebolire il telaio de' legnami, et rimessole in essere con l'argano et altri magisterii, delli quali con altre fatiche et spese non se ne fece conto quando gli furono pagate le dette porte, che si lasciorono ad altro tempo a pagargnene.

« Per havere a essere rifatto del sedere che è tra l'altare da braccia 18 per insino a 20 $^1/_2$ misurato da noi, che gl' altri stimatori lo feciono solo 18, et vi ritrovamo braccia 2 $^1/_2$ di più.

« Et inoltre più fettami di legnami segati et smodellati da detto Cervelliera, li quali vedemo nel magazzino di detta opera, et di molti altri lavori et acconcimi, li quali per brevità si ommettono. Et tutto bene visto et diligentemente considerato, et calculate tutte l'opere et lavori et acconcimi predetti.

« Giudichiamo et dichiariamo il prezzo, valuta et stima di tutti detti lavori essere et montare la somma et quantità di lire milleottocentotrenta, soldi dieci piccioli, havuta consideratione che i legnami erono dell'Opera et li colorati del detto Cervelliera, et di tanta somma come di sopra detto Cervelliera doveva esser fatto creditore dal detto Messer Bastiano operaio, o da altri a chi s'aspetta, a' libri di detta opera a conto ed in diminutione di quello che detto Cervelliera appare loro debitore, o come altrimenti da la prefata Eccellentia Illustrissima ne fussi ordinato. Et tanto diciamo et dichiariamo doversi intra le dette parti osservare, et tutto in ogni miglior modo etc. Et perchè così è la verità, imperò habbiamo fatto fare la presente, la quale sarà da noi Niccolo detto il Tribolo e Batista Del Tasso sottoscritta, et di nostra mano firmata.

« Io Nicholò di Raffaello detto e' Ttribolo afermo quato disopra è schrito avere visto e misurato e cosiderato el tuto; e per fede del vero ò fato questi versi di mia propria mano, questo di 20 di gunio 1550 in Firenze.

« Io Batista di Marcho del Tasso afermo quanto disopra si chontiene, e avere veduto e misurato e stimato chon deto Nicholò sopradeto, e tuttadua giudichiamo che il sopradeto prezo sia il vero ragionevole, e per fede del vero ò fato chuesti versi di mia mano, chuesto di 20 di gugno 1550 in Firenze ».[1]

Per questa stima, l'operaio riscrive tosto in questi termini al Serenissimo Duca:

« L'operaio del duomo di Pisa servitor di V. Ex. con reverentia expone, come per ordine e comessione di quella el Tribolo e 'l Tasso hanno stimato non molti giorni sono più lavori fatti per maestro Baptista Cervelliera al duomo di Pisa, alla quale stima non è intervenuto nessuno per detta Opera, che mostrassi quel tanto si haveva ad exceptuar in lassar stare che non si stimassi per essere stato stimato altre volte et fatto buono al detto maestro, Et però e deti Tribolo e Tasso in detta stima ultimamente fatta hanno compreso e fattoli buono le porte di bronzo del duomo, cioè la loro acconciatura et certi sportelli e usci fatti alla piazza del grano, dei quali altra volta se n'è fatto conto e se n'è valuto, come si può justificare per visti di mano di detto m.° Baptista et per una stima fatta più fa, onde per tal conto detta Opera viene damnificata.. In detta stima ultimamente fatta in quel móntono ditte robe, fattogli buoni che non si doveano fare et comprendervi in ditta stima et aciochè si provveda a tal danno, ha mandato qui in Firenze uno con dette justificatione, el quale ricorra a' piedi di V. Ex. suplicandola gli piaccia commettere qui in Fiorenza a chi gli piace, che voglia la verità della cosa, et trovando che in detta ultima stima sia compreso quello che altre volte è stato stimato et che detto maestro s'è valuto, si defalchi quella somma che tal cose montono et sono o saranno stimate et tutto si reduce al dovere: e di tanta gratia terrà perpetuo obligo con V: Ex: quale Dio conservi felicissimamente ».[2]

3.

Dichiarazione del legnaiuolo Mariano Tantini.

« Fassi fede per me Tommaso di Mariano Tantini legniaiuolo alla piazza del grano di Pisa, come

[1] Tanfani, *Provincia di Pisa*, 1881, n. 90.

[2] Arch. Capit., filza *M*, pag. 627 e Arch. del Comune: Suppliche diverse, 1500-1502, pag.

Batista del Cervelliera fece alla piazza del grano per l'operaio del duomo le imposte di dua finestre e bandellate e l'enposte d'una porta d'uno maghazino con le spranghe e così uno uscio d'una camera fornito del tutto: e dette finestre e uscio le feci io, che stavo con detto m° Batista et dipoi alle sopradette finestre fece le fodere d'abeto e fornile con comissione del'operaio e dette spese pagò l'operaio a m° Benedetto a conto di m° Batista, et la porta d'uno maghazino me la fece finire l'operaio e paghò me proprio.

« Le misure delle finestre furno braccia 11 $^1/_2$ che l'operaio m'à pagato, l'altre soldi 20 il braccio et iluscio è braccia 5 $^1/_2$ a ragione di soldi 12 il braccio, tanto m'à pagato l'altre detto operaio e l'uscio del maghazino, come è detto, mi pagò lire 9, e il restante d'esso uscio à a pagare al detto Batista del Cervelliera.

« Et per fede ho fatto la presente questo dì 3 d'ottobre 1550.

« Io Tomaso di Mariano Tantini da Solorino del Chonte ò fato la presente di mia propia mano, a dì cinque ottobre di deto ».[1]

4.

Per l'Opera del Duomo di Pisa.

« Che della porta di bronso stimata per detti Tribulo e Taxo, Baptista Cervelliera ne fu pagato interamente già sono 8 anni o più, come per 2 conti dati di sua mano, e di poi stimate per stimatore d'accordio chiamati e per li libri di detta Opera dove si gli àno dato in dito, c. 168, si vede, per li quali sui conti e stime apparisce essersili fatto buono tutto quello che per ditta porta potessi domandare. Et imperò non è vero, che si lassassi a dreto cosa nissuna per conto di detta porta, come pare che detti stimatori voglino dire la stima per lor fatta, nè di quelle mai dixeno parola al'operaio, che harebbi lor monstro che erano pagate e non vedeno nè stima, nè credito o libri dell'Opera.

« Si vede ancor la soprascritta stima esser stata fatta sensa parlarne o dirne cosa alcuna al'operaio, perchè stimonno certi lavori della piazza del grano sensa porvi la partita, e dalle quali m° Baptista n'è ito per creditore a suo conto e ne ha le partite più tempo fa di mano de l'operaio come appare a' libri, c. 194.

« Che li lavori non finiti e stimati per detti stimatori sono imperfetti e sensa potersene servire per l'Opera in cosa alcuna e, come si può vedere, è solo per colpa di m.° Baptista, che li ha tenuti 7 anni fa in le mani e mai li ha volsuti finire; e per l'Opera si li è dato legname e denari perfino a scudi 180 in circa, e per fine a prestargliene per via di conti e fattoglieni dire moltissime volte da diverse persone ».[1]

Igino Benvenuto Supino.

[1] Arch. del Comune: Suppliche diverse, n. 40 turchino, pag. 135.

[1] Arch. del Comune: Suppliche diverse, n. 40 turchino, pag. 139.

La lampada di Galileo.

Fra le opere che più attraggono l'attenzione nella Primaziale di Pisa, è da ascriversi la celebre lampada che pende dall'alto del soffitto, nel mezzo della chiesa, la quale, poichè nelle sue oscillazioni l'immortale Galileo scoprì l'isocronismo nel movimento del pendolo, è più conosciuta col nome dell'illustre scienziato che per quello dell'artista. E poichè quelli che dell'artista vogliono ricordare il nome, la dicono opera di Vincenzo Possenti artefice pisano, non sarà male, sulla scorta dei documenti, stabilire a chi veramente spetti il merito artistico del pregevole lavoro.

La lampada è senza dubbio elegantissima e bella: sopra un tondo di ferro stanno quattro graziosissimi putti, in vari e naturali atteggiamenti, i quali par che sorreggano, con le braccia sollevate, il cerchio superiore. Le mosse eleganti e vere, la grazia e l'espressione dei volti, la linea armonica e indovinata dell'insieme, rendono questo lavoro pregevolissimo nel rispetto anche dell'arte. Il Da Morrona, che teneva un po' a far passare da pisano anche quello che non era, o ad aumentare, quasi che ce ne fosse bisogno, le glorie della città, nel volume II della sua opera ci dice, che il lampadario appeso nel mezzo del nostro duomo « egli è indelebile memoria del vero merito del Possenti nel modellare, nel fondere e nel rinettare il metallo »[2]. Ora, sarà bene stabilire che il Possanti, e non Possenti, è chiamato nei libri dell'Opera ottonaio o campanaio, e sebbene talvolta si trovi con l'indicazione di *maestro,* pure non è a credersi fosse artista nel miglior senso della parola.

Egli era fonditore di campane, e come fonditore lo troviamo a lavorare per l'angiolo di bronzo che

[2] *Pisa illustrata nelle arti del disegno,* pag. 509-10.

Stoldo Lorenzi fece per il duomo di Pisa: e infatti nei registri dell'Opera si legge, che il 20 di agosto del 1584 furono a lui pagate lire 14, soldi 3, denari 4 piccioli, per libbre 15 di stagno e per legno di cerro servito tutto *per gittare la base e agniolo cioè l'alie di dito agnolo;*[1] e che egli si trovasse a servizio dell'Opera non solo per questo suo ufficio, ma anche per altri, ci confermano le notizie che abbiam trovato di lui nei libri di amministrazione, per le quali ora lo sappiamo a far grappe per la cappella dell'Incoronata o dadi di bronzo per la porta reale del duomo, ora a mettere in bilico la campana delle Pasquarecia o a tirar razzi sul campanile per la venuta di S. A. S.: e questo il 4 maggio 1589.[2] E sebbene il Da Morrona ci dica che nel campanile del duomo di Massa è una campana con lavori di bassorilievo, fra i quali una Madonna con alcuni stemmi, non bisogna però dimenticare che egli vi scrisse: *Fundit Vincentius Possantius pisanus*, A. D. MDLXXII; indicazione questa che ci conferma che il lavoro di lui limitavasi soltanto all'arte fusoria, nella quale — e qui ha perfettamente ragione lo storico pisano — lasciò l'artefice segni non dubbi della sua abilità.

Ma, ritornando alla lampada del duomo, la quale, poichè porta scritto da un lato *Opus Vincentii Possanti,* ha fatto cadere in errore tutti gli storici dell'arte, che quel lavoro al Possanti hanno completamente attribuito, ci piace ricordare che Battista di Domenico Lorenzi, scultore fiorentino, fece il modello di quel lampadario, il quale fu allogato a maestro Vincenzo di Giovanni Possanti il 10 giugno 1585.[3]

Ecco, dunque, il documento, che chiaramente ci dimostra, che il modello fatto dal Lorenzi non era un bozzetto o un'idea che il Possanti avrebbe dovuto poi svolgere e mettere in esecuzione, ma che egli non doveva che attendere alla fusione del lampadario, che sarà *di quella grandezza e lavoro che è il modello segniato e stato fatto da maestro Battista Lorenzi, scultore fiorentino.*

† a dì 10 gugnio 1585

Sia notto e manifesto a chi vederà e legierà la presente scritta, come il s.r Girolamo Papponi, dignissimo operaio del Duomo di Pisa per S. A. S., dà a fare a m.° Vincentio di m° Giovanti Posanti di Pisa uno lampanaio da tenere lampane, che à da servire in duomo di Pisa in quello luogho che detto vechio si mette e inel modo e chonvensione e patti che qui disotto si dirà: e prima che detto lampanaio sia d'otone e le fighure di bronzo tutto buono e merchantile e di quella grandezza e lavoro che è il modello segniato e stato fatto da m° Batista Lorenzi, schultore fiorentino, il quale modello e apreso al s.r operaio. Per poterlo fare e chonprare otone e bronzo per detto chonto, il s.r operaio s'obrigha darli o farli dare di mano in mano quella somma di danari che averà di bisognio, sechondo e lavoro che arà fatto a la giornata, e detto m° Vincentio promete e s'obrigha averlo finitto di tutto punto a tutte sua spese, chome di sopra è detto, per da ogi a uno anno prossimo, salvo giusto impedimento. E chaso che non l'avesi finitto in detto anno per suo manchamento o anchora in chaso di morte o d'ugni altro avento, che la detta opera non fusi finitta per detto m° Vincentio, il s.r operaio non sia tenuto nè ubrigato a pigliarla mai; detto m.° Vincentio e' sua erede siano tenutie obrigati a ristituire tutto quello che per detto conto avesino auto e per li sopra detti chasi, e ciascheduno d'esi e, chome principale, promette Girolamo di Michele Bochaci di Pisa. Et avendolo detto m° Vincentio finitto in detto anno, chome di sopra si dice, il s.r operaio sia ubrighato a pigliarlo per quella stima che da dua amici chomuni sarà giudicato, isbatendo di detta stima tutto quelo che per detto chonto avesi auto. E per ciò osservare il s.r operaio obrigha la detta Opera e m.° Vinc.° e Girolamo sopra scritti obrighano loro e loro 'rede e beni presenti e futuri e rinunsiano a ugni legie, statuto che per loro facesi, sotometendosi in ugni luogho dove ragione si tenesi, e l'oservanza ne giurano e vogliano che questa scritta vaglia tengha quanto se fusi chontrato fatto per mano di pubricho notaio, e in fede dela verittà sarà soscritta di loro propia mano, afermando e ubrighandosi a quanto in questa si dice questo dì anno sopra scritto in Pisa.

Io Vincentio di m° Giovanni retroscrito mi obrigo e prometo a quanto in questa si contiene, e per fede del vero ò fato questo di mia propia mano ogi questo dì e ano di là scrito in Pisa.

Io Girolamo di Michele Bochaci mi obrigo e prometo a quanto di la deto e, per fede de' vero ò fato questo di mia propia mano ogi i' questo dì detto i' Pisa.

[1] Arch. dell'Opera. *Entrata e Uscita,* n. 230 turchino, pag. 34.

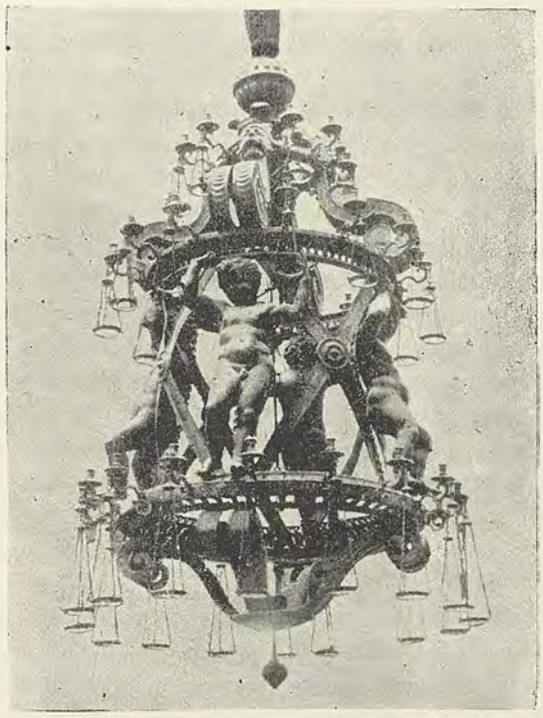
[2] Arch. dell'Opera. *Entrata e Uscita,* n. 235 turchino, pag. 44.

[3] Tanfani, *Notizie inedite d'artisti.* Provincia di Pisa, anno 1882, n. 16.

A tergo: Hobrigho di m° Vinc^tio otonaio di j° lanpanaio che à preso a fare in duomo. [1]

La lampada fu terminata nel 1587, cioè due anni dopo; però egli allora dovette rifarvi qualche cosa, chè il 25 ottobre dello stesso anno si pagano a lui lire settanta in conto di bronzo e fattura *a rifare il lampanaio del duomo,* [2] lavoro che non è detto, nè da noi quindi può dirsi in che consistesse, a meno di non voler supporre come molto probabile, che, non riescita del tutto bene la fusione, il Possanti vi abbia dovuto rilavorare; e il prezzo pagatogli starebbe a dimostrarci, che, più che di rifacimento, di restauro dovesse trattarsi.

Il 20 dicembre la lampada fu messa a posto, e i manovali conficcarono *un verrocchio da tirare e tenere e lampanaio del duomo,* [3] per il quale maestro Battista Lorenzi fece venire da Firenze 36 lampade di cristallo e 4 di vetro, e si spese in tutto lire 53, compreso il porto e la gabella. [4] Il 3 gennaio dello stesso anno (stile pisano) ebbe maestro Vincenzo Possanti lire settanta *per 36 catene con loro cerchi e uncini e altro d'ottone per tener 36 lampade di vetro e detto lampanaio,* [1] e il 10 giugno 1588 (1587 stile comune) vennero a Pisa Jacopo di Rocco Giorgi, orefice romano, *stante a Firenze,* e Baldassare Meroville, orefice, *stante a Lucca,* [2] per stimare il lavoro di maestro Vincenzo, ed essi rilasciarono i seguenti documenti ch'io tolgo dalla filza *L* dell'archivio del Capitolo (pag. 392-401):



LA LAMPADA DI GALILEO NEL DUOMO DI PISA.

JHS

A di 9 di giugno 1587 in Pisa

Io Jachopo di Rocho Giorgi, orefice romano, giamato dal molto Mag.^co et Ecc.^te S.^re dottore et operaio de la Chatreda del Duomo di Pisa per la parte sua per istimare una lumiera di ottone e bronzo fata fare da sua Signoria mag.^ca a maiestro Vjncentio Posanti, ottonaio e fonditore di campane in detta città di Pisa, e di sua propria volontà mi dà

[1] Arch. dell'Opera. *Scritte e Obblighi,* n. 1131.

[2] Archivio dell'Opera. *Entrata e Uscita,* n. 234, pag. 29.^t

[3] Ivi, pag. 35.^t

[4] Ivi, pag. 41.

[1] Arch. cit. 35.

[2] Jacopo di Rocco Giorgi, prima del 1595, fece tre candelieri d'argento per il duomo di Pisa, e Baldassarre Meroville, fiammingo, lo sappiamo a lavorare a Lucca alle teste d'argento dei Santi Vincenzo e Benigno, e a due candelieri d'argento per quella cattedrale. Vedi Ridolfi, *L'arte a Lucca,* pag. 248-249.

liberamente licentia e si rimete in me detto signore operaio, che tuto quelo ch' io farò e giudicarò per la parte sua sia ben fato e be' giudicata e stimata detta lumiera, e detto maiestro Vincentio per la parte sua à giamato messere Baldasari Morovile, orefice in Lucha, e li à datto liberamente licentia e utorità, che di tuto quelo che lui giudicherà e stimerà sia ben fato, e deto signore operaio e chosì dette mastro Vincentio sono contenti tuta dua d'acordo, che detto Messere Baldasari e io Jachopo sopradetto lodiamo e stimiamo detta lumiera, e così sono contenti le dette parte, che tuto quello che noi loderemo e stimeremo di stare contenti e tacitti per la stima c(h)e noi abiamo fata, che quì sotto si narerà. In prima abiamo visto e calchulato detta lumiera a pezo per pezo a prezo e tale e quale a peso, secondo e prezi fati in ditto lavoro, e così detto m° Vincentio à detto che la detta lumiera è di peso libbre 760, e per tanto abiamo valutato detto metalo e calo e radoto, e d'acordo tuta dua insieme lodiamo e stimiamo detta lumiera asendere a la soma di scudi cinquecento setanta di moneta, computandovi ogni chosa chome di sopra dicho scudi 570; e detto Messer Baldassari si sottoschriverà di sua propa mano per la parte di detto maestro Vincentio, e jo Jachopo sopraschritto ò fata la presente di mia propia mano per fede della verità ogi questo di infraschrito in Pisa.

Io Baldassaro Merovijlle, orefice, afermo quanto si contiene nella presenta, et in fede de la verità ho fatto e sotescritta di mia propria mano questo di 9 di Giugnio 1587 in Pisa.

A tergo: Stima schritta de la lumiera fatta da maestro Vincentio Posanti di Pisa.

A dì . . . . . di 9mbre 1587 f. ^{no}

Noi Jacopo Giorgi orefice in Firenze et Baldassarj Morovilo orefice in Lucca, avendo, come stimattori stati chiamati d'acordio dalle partte, stimato et aprezato una lumiera d'ottone e di bronzo co' figure et lavori fatta per m:° Vinc:° Possanti, fondatore di campane del Duomo di Pisa, et quella vista e considerata con ungni diligenzia stimato in tuto scudi 570, come appare per la stima da noi fatta e sottoscritta e perchè ditto m:° Vinc:° di più a detta lumiera aveva fatto trenta sei treanguli di catenelle di ottone, che regiano le lampane, le qualle noi non abiamo visto nè auto considerazione di quelle come di cossa ispartata, inperò per levare via ungni dubbio faciamo fede et dichiaramo per la verità di noi i' ditta stima no' ci abiamo compreso le dette catenelle ma quelle si intendino fora di ditta stima, et in fede abiamo sottoschritto la presente di nostra mano questo dì et ano sopradetto.

Jo Baldasso Moroville, orefice in Lucca, uno de' chiamati da una dele soprascritte parte ad estimare una lumiera di oton fata da mastro Vinc° Possanti, fonditore di campane del Duomo di Pisa, in compagnia del soprascritto Jacopo Giorgi, orefici in Firenze, la quale stimassimo scudi 570, e perchè vi sono molte catenelle di oton, quale regano le lampe, et alor no' si fu mostrato, e per ciò dichiariamo che dette catenne siano pagato fore del precio di sopra nominato, et il mancho no' le stimo di scudi 10, e tanto fachio fede, e di mia propria mano sotte scritto questo di 8 di novembre 1587 in Lucca.

Secondo che io ho visto dette catenne a li giorni passatti.

Jo Jacopo Giorgi, orefice romano, fo' fede questo dì 28 novembre 1587 in Firenze, chome è la verità, chome mi sono trovato in Pisa giamato dal sg. operaio del Duomo di Pisa per la sua parte, e per la parte di m:^{ro} Vincetio Posanti fonditore di canpane in Pisa per la sua parte giamò m^{ro} Baldasarj Morovile, orefice in Lucha, chome tuta dua insieme, veduta la sopradetta lumiera e considerata ogni e qualunche cosa minutamente e gustamente in consiencia nostra, chome per il lodo fato in quel tenpo da noi per la detta istima de la sopradetta lumiera, come per il detto lodo parla e le dette parti, li apresentamo uno 1° lodo per uno in lor manj e solo stimamo la detta lumiera e in detta stima no' v' è compreso catene di lampane dette di sopra, perchè a noi non ci fu mostrate nè lanpane, nè catene di lampane, e no' le vide e solo si stimò solo la lumiera, come dice el lodo che no' si intende compreso catene di lanpane, però àno da esere stimate for de la stima de la lumiera e di tanto fo' fede esere così la verità di mia mano propia questo dì sopra detto in Firenze.

A tergo: fede delli stimatori del lanpinaio fato m° Vinc.°

Da questi documenti si può dunque stabilire che la lampada, comunemente detta di Galileo, è opera di maestro Battista Lorenzi, scultore fiorentino e che la fusione in bronzo è dovuta alla non dubbia abilità nel fondere e nel rinettare il metallo del Possanti; ma poichè nelle opere di tal genere il merito va sempre non a chi ha parte nel lavoro materiale ma all'artista, cui si deve, oltre l'idea, il modello, così mal si apposero quelli che sino ad ora vollero questo lavoro attribuito all'artefice pisano. Igino Benvenuto Supino.

I due Dossi.

DOCUMENTI - PRIMA SERIE.[1]

CCLXXXI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 83. - Camera Ducale, Munizioni.

« A baptista de doso per Conto de lj Cornisotj de le Camare de la torre marchesana in Castello L. 6.

« A m. baptista de doso per opere 3. de luj e opere 2 de gargion a lauorare in Castello ale stancie de la torre marchesana L. 3.

« A m. Tomaso da Carpi per opere 5. de mastro e opere 5. de gargion L. 3. s. 15. d. 0.

e ad altri pittori.

« A baptista de doso per onze 9 de colore de sole s. 15 e per onze 8 de azuro L. 2. s. 16 e per onze 2 de sfiora e per libre 2 de verde azuro L. 3. s. 12 e per onze 2. de aqua verde s. 3 in oue per far la tempra s. 2 in Carta reale per fare il Carton del Camin s. 6 e per onze 6. de azuro L. 2. s. 2. per bisogno de le stancie nuove de Castelo fano in tutto L. 10. s. 5 ».

1541, giugno 18.

CCLXXXII. Registro della Munizione, Mandati, 1540-41, a c. 83*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 5 de luj Et opere 5 del suo gargion datte a depinzere le stancie noue de la torre marchesana in Castelo L. 6. s. 5.

« A m. Camillo depintore per opere 5 de luj Et opere 5 del suo gargion a lauorare a ditto loco E opere j. lj mancho la settimana pasatta che non gli fu meso in mandato L. 7. s. 5.

« A m. Cabriele depintore per opere 5 de luj a lauorare a detto locho L. 2. s. 10.

« A m. Tomaso da Carpi per opere 3 de luj E opere 3 del suo gargion a ditto loco L. 2. s. 15.

« A m. Sigismondo depintore per opere 5 de luj datte a depinzere in Castello L. 2. s. 10.

« A m. baptista doso per la spesa de Colurj Cioè libbre 2 de biacha s. 4. in uerde azuro libbre 2 onze 8 monta L. 4. s. 16 azuro libre 1. $^1/_2$ monta L. 6. s. 6 in oue dacha s. 6. d. 4. in meza libra de gianolj s. 4 in sfiorada e cola s. 3. d. 6. L. 11. s. 19. d. 10 ».

1541, giugno 25.

[1] Contin. e fine, vedi fascicolo precedente, p. 130.

CCLXXXIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 86. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per opere 2 de luj E opere 2. de gargion datte a lauorare in Castelo E per la sua spesa de Colurj s. 12. d. 4. — L. 3. s. 2. d. 4.

« A. m. Camilo per opere 2 de luj e opere 2 de gargion datte a lauorare in Castelo L. 2. s. 10.

« A m. Sigismondo depintore per opere 2 de mastro L. 1.

« A m. Cabriele depintore per opere 4 de mastro L. 2.

« A m. baptista de doso per hauere depinto uno Cochio de verde ramo ed il Caro del Cochio e Casete L. 9 ».

1541, luglio 2.

CCLXXXIV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 89*b*, 90*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso L. sie per Conto de depinzere bandiere et altre cose per la naue comprata nominata S. maria da loreto L. 6.

« A m. baptista de doso per hauere depinto trj cochj de uerde ramo del s. nostro Ill.^{mo} L. 21 ».

1541, luglio 16.

CCLXXXV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 93*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A baptista de doso per hauere depinto vno Caro de vno cochio del S. nostro Ill.^{mo} fatto de uerde ramo L. 2 ».

1541, luglio 30.

CCLXXXVI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 95*b*, 96. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de lj Cornissonj de la Camara del S. nostro Ill.^{mo} L. 7.

« per hauere dipinto uno chochio nelo Caro E due assale E due cassete de verde per el S. nostro Ill.^{mo} L. 9. s. 12 ».

1541, agosto 6.

CCLXXXVII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41 a c. 97. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto per hauere depinto bandiere mantelitj e le fiamole de la naue nominata S. maria de loreto del S. nostro Ill.^{mo} L. 19. s. 6 ».

1541, agosto 13.

CCLXXXVIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 101. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de depinzere figure ala fazada de la fabrica de la montagna de sotto L. 3.

« A m. Camilo per Conto de depincere figure ala ditta L. 3.

« A m. Ieronimo da Carpi per Conto de depinzere ala ditta con il conpagno L. 6.

« A m. benuegnu da garofolo per Conto de depinzere ala ditta fabrica L. 3 ».

1541, agosto 27.

CCLXXXIX. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 101 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A. m. benuegnu depintore per Conto de depinzere quadrj ala ditta fabrica L. 3 (fabrica della montagna di sotto).

« A m. baptista de doso per Conto de depinzere figure alla ditta fabrica L. 3.

« A m. Ieronimo da Carpi e conpagnj per Conto de depinzere ala ditta L. 6.

« A m. Camilo depintore par Conto de depinzere figure alla ditta fabrica L. 3 ».

1541, settembre 3.

CCXC. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 104. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per conto de depinzere figure ala fabrica de la montagna de sotto L. 3.

« A m. Camilo per Conto de depinzere figure ala ditta L. 3.

« A m. benuegnu da garofalo per Conto de depinzere figure ala ditta L. 3.

« A m. Ieronimo da Carpi e conpagno per Conto de depinzere L. 6.

« A m. matiè da san felice per pagare opere 4. de gargion datte a smaltare ali dipintori e opere 4 de lei L. 3 ».

1541, settembre 10.

CCXCI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 106. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de depenzere ala fabrica de la montagna de sotto L. 3.

« A m. Camilo per Conto de depinzere ala ditta fabrica L. 3.

« A m. Matiè de san felise per pagare opere 5 de gargion datte a smaltare ali depintorj che lauora figure in detta fabbrica e opere 7 di lie L. 4. s. 9 ».

1541, settembre 17.

CCXCII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de li Cornisonj luj adorattj e dipinto in la Camera noua de la Torre marchesana L. 10.

« per hauere depinto li arborj e le antene de le barche longhe del S. nostro Ill.mo L. 8. »

1541, settembre 24.

CCXCIII. Registro dei Mandati delle Munizioni, 1540-41, a c. 112. - Camera Ducale, Mandati.

« A m. baptista de doso per Conto de depinzere li Cornisottj ale Camare de la torre marchesana suso le lastre L. 20 ».

1541, ottobre 8.

CCXCIV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 114*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso par Conto de depinzere ala fabrica de Coparo L. 6 ».

1541, ottobre 15.

CCXCV. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 115. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per suo resto de hauere depinto li Cornisotj de le Camare noue de la torre marchesana in Castelo L. 9 ».

1541, ottobre 22.

CCXCVI. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 117*a*, 117*b*, 120, 121, 122*a*, 122*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de fare i cartonj de le Tapezarie del S. nostro Ill.mo L. 20.

« e per Conto de depinzere ala fabrica di Coparo L. 7. s. 5 ».

1541, ottobre 29.

(Un identico mandato trovasi pure registrato sotto le date 12 e 19 novembre).

CCXCVII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 125. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per Conto de depinzere il Carton de la Tapezaria che si fara pel S. nostro L. 20 ».

1541, dicembre 3.

CCXCVIII. Registro dei Mandati della Munizione, 1540-41, a c. 131 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso L. quattro doro che fano L. quatordeze per conto dj quadrj luj fa fare per il S. nostro Ill.^{mo} Come apare per vno boletino sotto scritto di man del magnifico messer Ieronimo ziliolo L. 14 ».

1541, dicembre 24.

CCXCIX. Memoriale della Munizione, 1542. - 3 V., a c. 24 - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso de dare L. sete s. diese marchesini che per luj se fan buonj alla ducale Camara per tanti che la gia fatto pagare per conto de depinzere uno Carton per fare tapezarie per el S. nostro Ill.^{mo} L. VII ».

1542, marzo 29.

CCC. Memoriale della Munizione, 1542, a c. XXXII. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso de dare L. tre marchesine per conto de depinzere alla fabbrica de Coparo L. 3 ».

1542, aprile 22.

CCCI. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. XXXVII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. quattro s. sedese per conto de depinzere alla fabbrica de Coparo L. 4. 16 ».

1542, maggio 6.

CCCII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 40. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. noue s. dodese marchesini per conto de depinzere alla fabbrica de Coparo. L. 9. 12 ».

1542, maggio 13.

CCCIII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. XXXVIIII - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere fatti dui retrati vno del S. prencipe laltro del S. don aluise de lo Ill^{mo} S. nostro. L. 5. »

1542, maggio 13.

CCCIV. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 42. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. baptista de doso per hauere depinto merli e bande n.° 20 a s. 12. luno a paissi al muro verso la fordera a la fabbrica de la montagna de sotto L. 12 ».

1542, maggio 20.

CCCV. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 43. - Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso per opere 2. de luj datte a fare uno desegno de vno carton de una tapezaria fa fare lo Ill.^{mo} S. nostro in Castello. L. 2 ».

1542, maggio 20.

CCCVI. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. XLIIII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. quattro marchesine per conto de depinzere a coparo L. 4 ».

1542, maggio 20.

CCCVII. Memoriale della Munizione, 1542, a c. LVII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. dodese marchesine per Conto de fare il Carton desegnatto per fare le tapezarie del S. nostro Ill.^{mo} L. 12 ».

1542, giugno 17.

CCCVIII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. LXII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. sedexe marchisine per Conto de fare il Carton de le tapezarie del S. nostro Ill.^{mo} ».

1542, luglio 1.

CCCIX. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. LXIII. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. sedese marchesine per conto de fare il Carton per fare le tapezarie fa fare il S. nostro Illmo ».

1542, luglio 8.

CCCX. Memoriale della Munizione, 1542, a c. 69, 3 V. - Camera Ducale, Munizioni.

1542, luglio 22.

« m. baptista de doso de dare L. sedese marchesine per Conto del Carton de le Tapezarie L. 16 ».

CCCXI. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 68. - Camera Ducale, Munizioni.

1542, luglio 29.

« m. baptista de doso de dare L. quattro marchesine per Conto de refare et fare figure alla fabbrica de la montagna de sotto L. 4 ».

CCCXII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. LXX. – Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso de dare L. sie marchesine per Conto del Carton de le Tapezarie L. 6 ».

1542, luglio 29.

CCCXIII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 73. – Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso de dare L. noue marchesine per conto de depinzere figure alla fabbrica de la montagna de sotto L. 9 ».

1542, agosto 12.

CCCXIV. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. LXXIIII. – Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso de dare L. quatordese marchesine per conto de fare il Carton de le Tapezarie del S. nostro Illmo. L. 14 ».

1542, agosto 12.

CCCXV. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. LXXVIIII. – Camera Ducale, Munizioni.

« a m. baptista de doso de dare L. decidoto marchesine per Conto del Carton de le Tapezarie L. 18 ».

1542, agosto 26.

CCCXVI. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 81. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. uinti marchesine per conto de fare il Carton de le Tapezarie L. 20 ».

1542, settembre 2.

CCCXVII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 84. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. vinti marchesine per conto de suo resto del Carton da le Tapezarie L. 20 ».

1542, settembre 9.

CCCXVIII. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. LXXXVIII. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. quatordice marchesine per Conto de depinzere a coparo L. 14 ».

1542, settembre 23.

CCCXIX. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 89. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de doso de dare L. noue soldi dodice de marchesini per conto de depinzere alla fabrica de Coparo L. 9. 12 ».

1542, settembre ult.°

CCCXX. Memoriale della Munizione, 1542, a c. LXXXXIII. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de doso de dare L. tredici s. duj de marchesini per Conto de depinzere alla fabrica de Coparo. L. 13. 2 ».

1542, ottobre 7.

CCCXXI. Memoriale della Munizione, 1542, 3 V., a c. 102. Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de doso de dare L. vinti marchesine per Conto de fare vno Carton per le Tapezarie del S. nostro L. 20 ».

1542, novembre 4.

CCCXXII. Memoriale della Munizione, 1542, a c. CV. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. baptista de doso de dare L. quatordice marchesine per Conto de depinzere uno Carton per le Tapezarie L. 14 ».

1542, novembre 10.

CCCXXIII. Memoriale della Munizione, 1542, a c. 107, 3 V. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de doso de dare L. dodice marchesine per Conto de fare il Carton de la Tapezarie L. 12 ».

1542, novembre 18.

CCCXXIV. Memoriale della Munizione, 1522, 3 V, a c. 120. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Tomaso da Carpi de dare L. cinquanta otto s. duj de marchesini per luj se fan buonj a m. baptista de doso per tanti e fatto debitore a conto de la fabrica de Coparo de quale va Creditore e posto a debito apresso m. Tomaso e posto chel ditto m. baptista debia hauere L. LVIII s. ij. ».

1542, dicembre 23.

CCCXXV. Conto gener. della Munizione, 1543, a c. XLVIIIJ. – Camera Ducale, Munizioni.

m. Baptista de Doso per « hauere fatto un Carton del bagno dercule che si fa in una tapezaria del S. nostro Ill.mo ».

1543, marzo 10.

CCCXXVI. Conto gen. della Munizione, 1543, a c. CXXIJ. – Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de dosso L. dodici m. per conto de suo resto de hauere fatto il carton dele tapezarie de la liberatione de Exiona ».

1543, luglio 28.

CCCXXVII. Conto gen. della Munizione, 1543, a c. cxxij. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de dosso L. dodici m. per conto de fare dui antiporti cioè li disegni per fare in tapezaria per il S. nostro Ill.mo ».

1543, agosto 11.

CCCXXVIII Conto gen. della Munizione, 1543, a c. clxxj. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de dosso per conto de fare uno Carton a termini e paissi e pergola per fare una tapezaria del S. nostro Ill.mo ».

1543, dicembre 22.

CCCXXIX. Conto gen. della Munizione, 1544, a c. vij. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de Doso per fare uno Carton per fare una tapezaria per il S. nostro Ill.mo che son depinte a termini e paisi ».

1544, gennaio 5.

CCCXXX. Conto gen. della Munizione, 1544, a c. vij-cxxxj. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de Doso fa cartoni per le tappezzarie del Duca di Ferrara ».

1544, gennaio e dicembre.

CCCXXXI. Conto gen. della Munizione, 1544, a c. vij. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de Doso per conto de hauere depinto quatro quadri sopra ale fenestre dele stancie noue de corte L. 27 ».

1544, marzo 1.

CCCXXXII. Cancelleria Ducale. - Arti Belle, Pittori.

« Ordine Ducale (n. 57) di pagare a m. Battista de Dosso scudi quattro a *a conto del retrato delo alceatto* ».

1544, aprile 12.

CCCXXXIII. Conto gen. della Munizione, 1544, a c. 7. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de Doso de hauere L. cento quaranta m. per lui dala spesa de corte per tanti se gli fanno buoni per sua mercede de hauere de pinto tri quadri sopra le stancie cioe sopra le finestre de le stancie noue de corte et uno quadro de una Iustitia L. 0° × 4 ».

1544.

CCCXXXIV. Conto gener. della Munizione, 1545, 3z, a c. xviij. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de dosso per conto de fare uno carton grande insieme con m. Camillo per fare una tapezaria del S. nostro Ill.mo L. xiiij ».

1545, gennaio 10.

CCCXXXV. Conto gen. della Munizione, 1545, 3z, a c. xviij. - Camera Ducale - Munizioni.

« m. Baptista de dosso per conto de fare cartoni de pinti per fare tapezarie per il S. nostro Ill.mo ».

1545, gennaio ad aprile.

CCCXXXVI. Conto gen. della Munizione, 1545, 3z, a c. xv. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Bernardino Bellon L. tre s. tri m. per lei ala ducale Camara per tanti gli a fatti pagare per opere sette de lui datte a fare una colona suso uno Carton fatto de manne de m. Baptista de dosso che di poi il S. nostro Ill.mo volse che la ge fuse depinta ».

1545, gennaio 3.

CCCXXXVII. Conto gen. della Munizione, 1545, 3z, a c. 184. - Camera Ducale, Munizioni.

« a m. Baptista de Doso L. setecento uinte otto m. per sua marcede de hauere depinto sette Cartuni dele Infrascripte sorte per fare le tapezarie del S. n. videlicet un Carton grande doue lie dipinto il bagno de hercole Δ quaranta a L. 3.10 per Δ. unaltro carton doue lie dipinto quando hercole amazo lidra per Δ uinte otto doro, cinque cartoni doue lie dipinto le transfiguraccione et il pezo deela montagnia de sotto a Δ uinteotto luno.

« L. uintesete m. per sua mercede de hauere depinto tri antiporti suso li Cartuni per fare poi in tapezaria per le Camare del S. n. ».

1545, dicembre 24.

CCCXXXVIII. Conto gen. della Muniz., 1545, c. 183, 3z. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Baptista de Doso de hauere adi xxiiij Dexembre L. setecento uinte octo m. per lui dala spesa de fare tapezarie per tanti se li fan boni per sua marcede de hauere depinto sette Cartuni per le tapezarie a diuersi preci.

« E adi ditto L. uintesette m. per lui dala soprascrita spesa per tanti seli fan boni per sua marcede de hauere dipinto tri antiporti suso li

Cartuni per le Camare del S. n. in ragion de L. noue luno.

« E adi ditto L. trentasei m. per lui dala spesa del Chasin dela montagnia de sotto per tanti se li fan boni per sua marcede de hauere dipinto quatro figure grande più del uiuo de bon Coluri cum li soi nichij a L. sei luna et quatro altre figure poste ne la faciada de detto Chasin uerso la porta a L. tre luna.

« E adi ditto L. trenta m. per lui da la spesa de Coparo per tanti seli fan boni per sua marcede de hauere dipinto tre figure a Coparo grande de bon Coluri uidelicet la prima uera la Estate e linuerno a s. diexe luna ».

CCCXXXIX. Conto gen. della Munizione, 1546, a c. CLXXIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Battista de Dosso debbe dare L. cinque marchesini et per lui alla Camara Ducale per tanti che lei gli ha facto pagare per conto de opere 5 che lui ha dato a retrare la persona de Sua Ex. ».

1546, settembre 25.

CCCLX. Cancelleria Ducale. - Arti Belle, Pittori.

« Mandato a favore di m. Battista di Dosso di scudi 8 d'oro in oro *per fare cimeri di carton che vanno dorati a mordente per il bagordo che fa fare il S. Principe* ».

27 settembre 1548.

CCCXLI. Mandato Ducale. - Camera Ducale, Mandati n. 20.

A Battista Dossi se pagano scudi 64 d'oro in oro L. 2. 14. 0 per tre quadri uno rappresentante Cleopatra, un'altro Venere ed il terzo S. Girolamo, e per alcuni disegni da servire per un carro e per seggiole.

2 ottobre 1543.

CCCXLII. Cancelleria Ducale. - Arti Belle, Pittori.

Misura di un pezzo di terra posto nella contrada della Colombara parte casamentivo e parte ortivo degli eredi di m. Dosso.

15 marzo 1555.

A. Venturi.

RECENSIONI

E. Müntz. **Histoire de l'Art pendant la Renaissance.** Vol. II: *Italie, l'âge d'or.* Paris, Hachette, 1891.

Della prima parte di questa storia del Müntz si è già discorso in questo *Archivio* (An. III, p. 144), e nulla abbiamo da modificare nè da aggiungere alle considerazioni generali che ci furono allora dettate dalla lettura dell'importante lavoro che riassume in una larga sintesi la storia dell'arte quale fiorì in Italia in mezzo alla società del Rinascimento; poichè appunto lo studio delle condizioni per cui e in mezzo a cui visse quest'arte, lo inquadrarla, per così dire, dentro la vita del suo tempo costituisce un carattere e un pregio speciale di questa storia; e la stessa tendenza porta l'autore a dare un largo svolgimento anche alle arti minori che sono in più stretta relazione colla vita e coi costumi.

Del contenuto di questa seconda parte credo non possa darsi meglio un esatto concetto che riproducendo per intero l'*indice dei capitoli,* da cui interamente risulta l'estensione e la tela del lavoro:

Introduzione: *L'età dell'oro del Rinascimento* – I. Nuove condizioni della società italiana – La invasione – Il machiavellismo – II. Savonarola e la riforma – Degenerazione de' costumi – Parte di responsabilità spettante al Rinascimento – III. Ufficio dell'arte nel secolo xvi.

Libro I. *Gli elementi costitutivi del Rinascimento alla fine del* xv *secolo e al principio del* xvi – La tradizione – Il realismo – L'estetica e i metodi d'insegnamento.

Capitolo I. La scienza e la letteratura italiana sulla fine del secolo xv e al principio del xvi – Poeti epici e drammatici – Sannazzaro e l'Ariosto – Efficacia dei letterati sugli artisti – Perchè l'arte superasse la letteratura.

Capitolo II. Differenze fra l'arte del secolo xv e quella del xvi – Il neo-platonismo – Trionfo degli idealisti sui realisti – Cambiamenti nello stile e nella iconografia – L'arte sapiente e la popolare.

Capitolo III. La tradizione – Recrudescenza del classicismo – I documenti antichi: rovine e musei – I soggetti antichi – L'allegoria – Influenza dell'antichità sullo stile.

Capitolo IV. Il realismo – Rarità di motivi presi dalla vita contemporanea – Il ritratto – Il comico e il fantastico – Il realismo nell'interpretazione dei soggetti – Il realismo nell'esecuzione – Il costume – L'influenza fiamminga e tedesca in Italia.

Capitolo V. L'estetica dell'età dell'oro – I metodi d'insegnamento – Gli enciclopedisti – La condizione degli artisti nel secolo xvi.

Libro II. *I mecenati* – Incoraggiamento delle arti e propaganda del Rinascimento – Aggruppamento regionale delle scuole.

Capitolo I. L'ambiente italiano alla fine del secolo xv e al principio del xvi – Firenze e la Toscana – Siena – Perugia e l'Umbria.

Capitolo II. Roma e gli Stati pontifici – Alessandro VI – Pio III – Giulio II – Leon X – Napoli e il regno delle Due Sicilie – Urbino, le Marche e la Romagna.

Capitolo III. Bologna e l'Emilia – I principî di Correggio e di Carpi – Ferrara e Lucrezia Borgia – Mantova e la marchesa Isabella d'Este.

Capitolo IV. Venezia e il Veneto – Padova e Verona – Milano e la Lombardia – Il Piemonte e Genova.

Libro III. *L'architettura* – Bramante – Raffaello – I San Gallo.

Capitolo I. L'architettura sul finire del secolo xv e sul cominciare del xvi – Lo studio di Vitruvio e la tradizione del medio evo – I vari elementi della costruzione – La policromia e la ornamentazione – Chiese, palazzi e ville.

Capitolo II. Donato Bramante: sue costruzioni in Lombardia, in Roma e nelle Marche – Santa Maria delle Grazie, il palazzo della Cancelleria, il cortile di Belvedere e la basilica vaticana – Raffaello e altri allievi di Bramante.

Capitolo III. Gli architetti toscani – I Maiano, i San Gallo, il Cronaca, Baccio d'Agnolo – Francesco Di Giorgio e Vitoni – L'architettura a Napoli, a Ferrara, a Mantova, a Venezia e a Verona – I Lombardi e Fra Giocondo.

Libro IV. *La scultura* – Dal Verrocchio a Michelangelo.

Capitolo I. Rapido progresso e rapida decadenza della scultura italiana – L'influenza dell'antichità e l'influenza di Michelangelo – I metodi d'esecuzione – Le idee e i soggetti – Lo stile.

Capitolo II. Gli scultori toscani – Gli ultimi allievi di Donatello e gli ultimi Della Robbia – Gli eclettici: Benedetto da Maiano, Civitale, Andrea Sansovino – I novatori: Verrocchio, Pollajuolo – Leonardo da Vinci.

Capitolo III. La scuola romana e la napoletana – Gian Cristoforo Romano e Niccolò Dell'Arca – La scuola veneziana – I Lombardi e Leopardi – La scuola di Padova – La scuola milanese.

Libro V. *La pittura* – Da Mantegna a Raffaello.

Capitolo I. Il fiorire della pittura, e cause della sua superiorità sulla scultura – Le idee e i soggetti – I metodi d'esecuzione – Aggruppamento delle scuole.

Capitolo II. Andrea Mantegna – La scuola di Ferrara.

Capitolo III. La scuola fiorentina – I novellieri, i poeti lirici, i drammatici: Benozzo Gozzoli, Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi – I praticanti: il Pollajuolo e Verrocchio – L'affrancarsi definitivo: Leonardo da Vinci e Fra Bartolomeo.

Capitolo IV. La scuola toscano-umbra: Melozzo da Forlì e Signorelli – La scuola umbra: il Perugino e Pinturicchio.

Capitolo V. Raffaello.

Capitolo VI. La scuola veneziana: i Muranisti – Crivelli – Antonello da Messina – Giovanni e Gentile Bellini.

Capitolo VII. Leonardo da Vinci e la primitiva scuola milanese.

Libro VI. *L'incisione – Le arti decorative.*

Capitolo unico. L'incisione – Le arti decorative – Le medaglie – L'orificeria – La glittica – La scultura in legno e i mobili – La miniatura – La pittura in mosaico – La pittura su vetro – La ceramica – La pittura in materie tessili.

A colorire così vasta tela il Müntz è stato aiutato dalla sua larga coltura storica e dalla conoscenza perfetta della letteratura d'ogni singolo argomento.

La lettura di tale opera riesce dilettevole pel complesso delle notizie che fanno rivivere l'età del Rinascimento, per lo stile animato, pel vivo sentimento di quell'età e di quelle arti, e le molte tavole, o intercalate o fuori testo che illustrano il costume e la storia delle arti. Se dovessimo analizzare l'opera, non sempre ci troveremmo d'accordo coll'A. nei caratteri che assegna alle diverse scuole e ai singoli artisti, caratteri che vorremmo talora delineati con maggior precisione; ma, nel complesso, è un'opera di cui, come per la prima parte così per questa seconda, raccomandiamo volentieri la lettura a chi ami di gustare l'arte del Rinascimento ricollocata nel suo ambiente storico, e genialmente innestata nella storia della coltura. O.

MISCELLANEA

Notizie di restauri e monumenti:

Per il palazzo ex-ducale di Venezia si sono stabiliti vari provvedimenti, cioè: La miglior sistemazione della coperta plumbea, in quel tratto che protegge il muro, su cui sta il quadro del Tintoretto raffigurante il Paradiso. Si è approvato il progetto dei lavori occorrenti per sopprimere l'attuale rialzo d'un gradino e ripristinare, secondo le tracce superstiti, i locali limitrofi alle grandi rive d'approdo. Finalmente è stata pure accettata la perizia addizionale dei lavori di restauro alle logge interne del cortile.

*
* *

Per incoraggiamento a lavori di riparazione in monumenti, il Ministero ha concesso alcuni sussidi o concorsi di spesa, e cioè: Per la chiesa di San Salvatore in Foligno, edificio che serba integra la facciata originaria. Per il campanile monumentale della chiesa di San Donato, in Genova. Per il prospetto e l'atrio della chiesa di San Michele, in Cagliari. Per la chiesa di San Vitale, in Arena, dove verrà scoperta e restaurata la cripta. Per la chiesa di Sant'Anastasio, in Lucca, la cui facciata conserva integro il tipo architettonico del XIII secolo; vi si chiuderanno le due finestre rettangolari nel fianco sinistro, e si apriranno invece le tre finestre feritoje dell'abside.

*
* *

I principali lavori di restauri nelle chiese in quest'ultimo bimestre sono stati:

Formazione d'intercapedine lungo tutta la facciata settentrionale della cappella e della contigua sacrestia; la ripassatura dello stillicidio della facciata stessa e di alcune parti delle altre; il cambio di alcune travature sciupate; il riordinamento del tetto: nella cappella dedicata a San Pietro Martire, nella Basilica di Sant'Eustorgio, a Milano.

I due anelli di ferro che fasciano due colonne della navata del duomo di Forcello, corrosi dalla salsedine marina, vengono sostituiti da altrettanti anelli di rame.

Si è cominciato il restauro della facciata del duomo di Modena, curando che non si rinnovi il pietrame antico per rimediare alle corrosioni superficiali. Anche la tettoia della chiesa monumentale di San Giovanni, presso Pietrasanta, è stata riparata. La parte superiore della torre annessa alla chiesa di San Maurizio, in Milano, è stata opportunamente consolidata. Altri lavori di riparazioni furono eseguiti nella Basilica di Agliate. e in quella di San Giovanni, in Monza, per la cappella della Regina Teodolinda, in cui è la corona ferrea, per la quale si sta costruendo la cassa forte.

La cupola di Santa Maria delle Grazie, detta del Calcinajo, presso Cortona, oltre a non poche macchie di umidità, ha cretti assai lunghi, che rivelano una costruzione poco solida e regolare. Alcune altre parti architettoniche di quell'edificio sono gravemente deperite. Si è perciò messo mano alle urgenti opere di riparazione. La chiesa verrà munita di parafulmini.

In una parte della facciata della chiesa di San Pietro, in Ancona, erasi manifestato un rigonfiamento che si estendeva verticalmente dallo zoccolo fino al fregio a fogliami, coincidente con l'imposta dell'arco della porta, ed orizzontalmente per quattro metri. In alcuni punti lo strapiombo giungeva a venticinque centimetri. Visitati con diligenza i muri e le volte del tempio, non vi si trovarono

lesioni o deformazioni; si vide invece che il danno proveniva da lavori di restauro, pei quali i conci della cortina erano stati sovrapposti gli uni agli altri senza bene regolare i piani di posa, e senza curare il collegamento tra la muratura laterizia e il rivestimento di pietra. A tutto ciò si è ovviato con benintese opere di restauro.

*
* *

Il Gran Maestro dell'Ordine sovrano di Malta ha disposto che d'ora in poi sia resa di nuovo accessibile agli studiosi d'archeologia ed ai visitatori ordinari l'edicola sotterranea di San Manno, esistente presso Perugia, in un fondo di proprietà dell'Ordine medesimo.

*
* *

Il Ministero ha donato alla Pinacoteca municipale di Cento sedici disegni di paesaggio, opera di Gian Francesco Barbieri, detto il Guercino.

Il signor Valentino Stajano ha permesso che si facciano scavi in un suo podere, donando al Museo archeologico nazionale di Siracusa la suppellettile che vi si spera raccogliere.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

LA CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE

IN MILANO

Fra gli edifici innalzati in Milano nella seconda metà del secolo XV, nessuno presenta una testimonianza del rapido trasformarsi dell'architettura a quell'epoca, così evidente, e, direi quasi, così brutale, come ci viene offerta dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie. Vediamo, è vero, a Milano le prime forme del Rinascimento svolgersi assieme alle più tenaci tradizioni costruttive del medio evo, sia nell'Ospedale Maggiore, che nella Rocchetta e Corte Ducale, o nella Cappella di San Pietro Martire: ma si tratta di fusioni tentate da artisti ancora in lotta fra due ben diversi indirizzi d'arte. Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie invece questi due indirizzi, messi a contatto, non tentano neppure di fondersi, ma si affrontano risolutamente, conservando ognuno la propria genuinità e le proprie caratteristiche: al corpo delle tre navate, rievocanti nella semplicità delle linee l'austerità monastica, s'innesta bruscamente tutta la grazia di un'arte nuova la quale, quasi esultante nel sentirsi svincolata dalle vecchie tradizioni medioevali, si svolge arditamente elegante, e colla esuberanza dei motivi, colla purezza delle forme, colla vivacità delle ornamentazioni ci dà la forte impressione di un vero rinascimento dell'arte.

Illustrare con qualche ricerca e con nuovi documenti la fase attraversata da questo singolare edificio nel breve volgere di un trentennio, mi sembra un cómpito non privo di interesse, di fronte alla scarsità di notizie, ed alle incertezze nelle quali si avvolge ancora la storia del monumento.

*
* *

Fu nel 1459 — secondo la cronaca mss. del Padre Girolamo Gattico [1] — che i Milanesi, tribolati dalle pestilenze, dalla carestia e dalle vicende di guerra, mandarono una deputazione di cittadini al convento di Sant'Apollinare in Pavia, per invitare quei Padri domenicani ad impiantare una sede del loro Ordine a Milano. Sorgeva fuori delle mura della

[1] Questa cronaca manoscritta, del secolo XVII, si conserva ancora inedita nell'Archivio di Stato di Milano.

VEDUTA D'ASSIEME DELLA CHIESA, PRIMA DEI RESTAURI ORA IN CORSO DI ESECUZIONE.

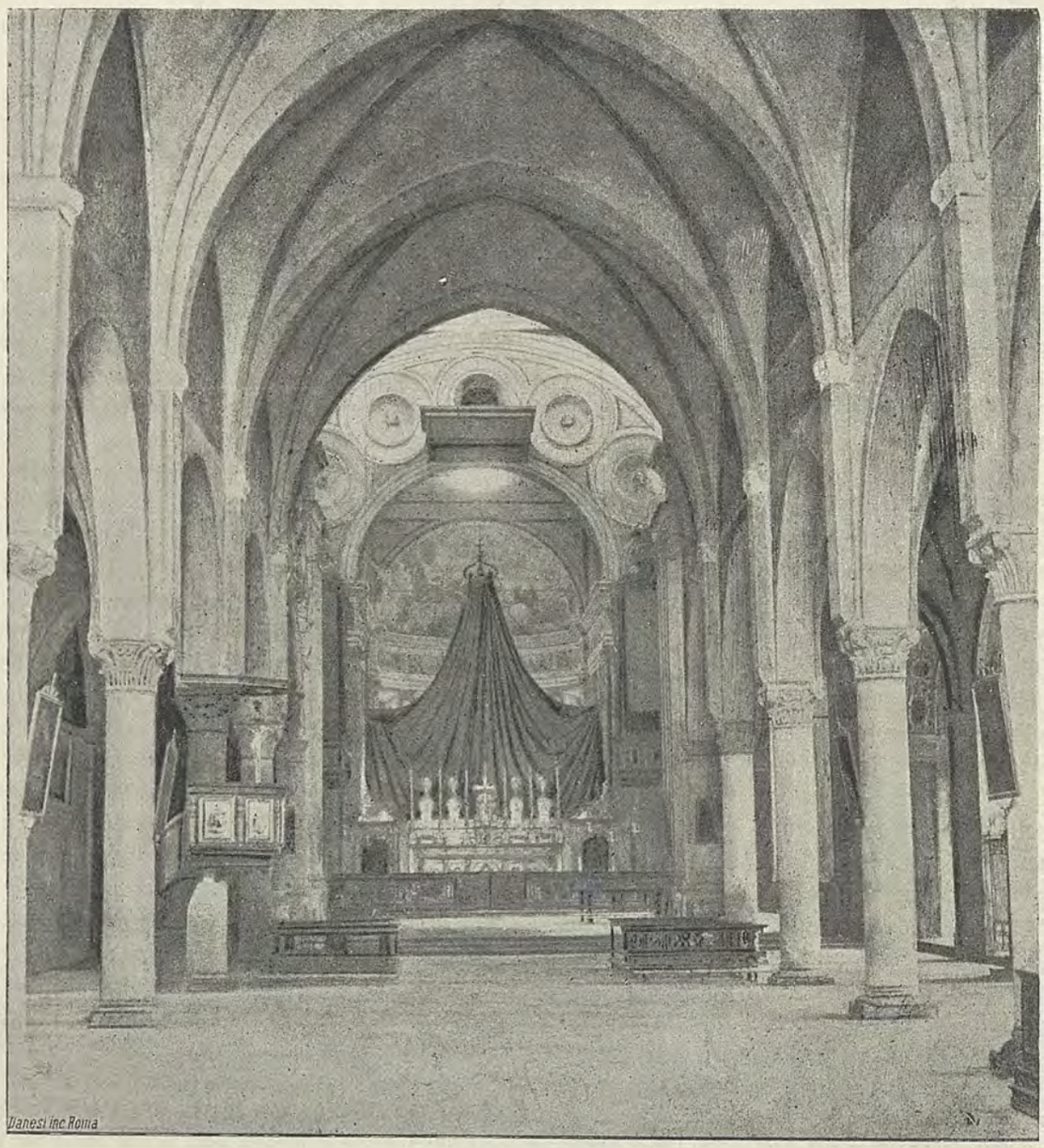
città, a poca distanza dalla porta Vercellina, l'antico monastero di San Vittore all'Olmo, detto di San Vittorello, e poichè per le distruzioni avvenute fin dall'epoca di Barbarossa quella località era rimasta poco adatta come residenza di monache, così l'abate di Morimondo, dal quale dipendeva il monastero, mise questo a disposizione di quei Padri domenicani che si erano arresi all'invito dei Milanesi; però, ritenendo il vecchio monastero poco adatto, i Domenicani si accinsero ben presto a procurarsi un'area abbastanza vasta per la erezione di un nuovo convento. A quel tempo il conte Gaspare Vimercato, comandante in capo delle truppe di Francesco Sforza, aveva la sua residenza — secondo le parole del P. Gattico — « in luogo eminente che dominava il barco ducale delle fiere et uccelli che hoggidì è detto il giardino del Castello, pur anco cinto di mura fuori poco di porta Vercellina » ed i vasti terreni attigui a tale residenza erano stati dal Vimercato presi a livello dalla badia dei Cistercensi di Sant'Ambrogio, per il servizio delle truppe, che vi tenevano il quartiere *hiemale* nelle adiacenze di Sant'Ambrogio, ed *estiuale* vicino al castello di porta Giovia. Al Vimercato si rivolsero i Domenicani per ottenere la cessione di una parte di quei terreni; ed il Vimercato, non solo accondiscese alla richiesta, ma si assunse di contribuire largamente nelle spese per la costruzione del nuovo convento e della chiesa. Approvata tale concessione da papa Pio II, e dal commendatario di Sant'Ambrogio, ottenuto altresì l'assenso del Duca di Milano, veniva l'atto di donazione ratificato ai 5 di giugno del 1463, dall'arcivescovo di Milano, coll'intervento delle rappresentanze delle altre case domenicane di Como, Vigevano e Bergamo, dipendenti dal vicariato di Pavia.

È tradizione che sull'area prescelta per la erezione del nuovo convento sorgesse un piccolo oratorio, innalzato dal conte Vimercato, e recante una immagine dipinta della Vergine, tenuta in molta venerazione dai Milanesi; [1] per il che fu convenuto che le nuove costruzioni avessero a rispettare la piccola cappella; è pure tradizione — riportata dal P. Gattico — che il Vimercato, largheggiando colle offerte, volesse la nuova chiesa ampia e di forme maestose, mentre i Domenicani, ligi alle austere discipline dell'Ordine, la volevano semplice, disadorna, e che solo si piegassero, dietro le insistenze del loro benefattore, a coprire le navate con vôlte, anzichè col semplice tetto in legno. [2] Sta il fatto però che i Domenicani adottarono per la chiesa un organismo costruttivo, che era identico a quello che in Milano, circa quindici anni prima, dai Benedettini era stato adottato per la chiesa di San Pietro in Gessate, e che costituiva una forma di transizione fra la struttura tradizionale lombarda colle vôlte a sesto acuto a crociera cordonata, ed i primi accenni del Rinascimento, rappresentati dalla disposizione delle colonne che si accostano alla classica proporzione dell'ordine corinzio; organismo che, se può presentarsi caratteristico ed interessante per chi studia la evoluzione dell'architettura verso la metà del secolo XV, non può esser giudicato molto favorevolmente dal punto di vista statico, poichè tanto in San Pietro in Gessate, quanto a Santa Maria delle Grazie, le lesene sulle quali impostano gli archi traversali della navata principale, si trovano malamente troncate all'altezza dei capitelli delle colonne reggenti

[1] « ... in quella parte li Padri suddetti si ricovrarono e si trattennero sin che fu stabilita la fabrica del convento, e per chiesa il Vimercato consegnò un antico oratorio da lui custodito e tenuto con gran devotione, poco distante dal suddetto sito, in cui era una devotissima imagine della B. Vergine Maria, sotto il cui manto stava egli da una parte, e dall'altra la sua consorte, la quale imagine faceva quotidianamente favori e gratie a bisognevoli et a quelli che in lei ponevano speranza... ». (*Cronaca Gattico*). Sarebbe questa immagine il dipinto del secolo XV che ancora si conserva nella cappella del Rosario indicata alla lettera *D* nella planimetria a p. 237.

[2] « In proposito adunque della chiesa s'andò tardando la fabrica di lei più di quello si sarebbe fatto, per l'altercatione, che li Padri non volevano per niun modo acconsentire che si facesse a volta, ma a soffitto con tavole, e non tanto grande, ma più humile, che poi riducendo la controversia ad una via di mezzo, fu fatta più picciola di quello voleva e più bassa di volto per dar gusto alli Padri ». (*Cronaca Gattico*). È a ritenere che i Domenicani insistessero per la disposizione di una chiesa a navate non troppo alte e coperte da soffitto in legno, calcolando sulle migliori condizioni che così si ottenevano per la predicazione, la quale costituiva la missione più importante della loro carriera monastica.

i muri longitudinali delle navate, in modo da riportare poco regolarmente sulle colonne stesse il carico delle vôlte. Nè si potrebbe dire che tale irregolarità di struttura nella chiesa di Santa Maria delle Grazie sia da attribuirsi ad incertezze, o mutamenti sopravvenuti durante la costruzione, trattandosi di un organismo che — all'epoca della costruzione di Santa Maria delle Grazie — già era stato adottato, come si disse, nella chiesa di San Pietro in Gessate; d'altra



INTERNO DELLA CHIESA. LA NAVATA MAGGIORE E IL CORO.

parte il P. Gattico riferisce, per tradizione, come « fosse giudicato da periti che prima di por pietra alcuna in calzina si facesse il modello non solo in carta, poichè questa costumanza benchè consueta non ha sempre quel buon effetto che è stimato, ma in terra e nel pavimento ove l'occhio dell'ossadura per così dire e della delineatura della pianta meglio scorge la disposizione della fabrica ».

Ai dì 28 agosto del 1464 veniva collocata la prima pietra fondamentale del muro maestro del grande dormitorio del nuovo convento, che si collegava alla cappella detta del Ro-

sario, antica cappelletta preesistente; un anno dopo si ponevano le fondamenta anche della chiesa, che in quella circostanza, anzichè essere dedicata — come era stato dapprima deciso — a San Domenico, ebbe il titolo di Santa Maria delle Grazie, in onore dell'antica immagine venerata dal popolo. È a ritenere che la costruzione abbia proceduto abbastanza rapidamente, almeno fino all'epoca della morte del conte Vimercato, avvenuta nel novembre del 1467: infatti il capo dell'Ordine dei Domenicani, P. Marziale Oribello di Avignone, rilasciava nel 1469 l'autorizzazione ad accettare doni e lasciti in favore del convento « *pro maxima parte erectus* ». [1] Ma è da avvertire come la costruzione del convento abbia preceduto quella della chiesa, e ciò, secondo il P. Gattico, per consiglio dato da Cosimo de' Medici; [2] infatti le colonne della chiesa vennero innalzate nel 1472 per la parte attigua al convento, e le rimanenti nel 1476: nel 1482 il tempio fu pavimentato — *soligato* — e coperto da tetto, concorrendo nella spesa, per lire 4000, il giovane duca Giov. Galeazzo Maria, coll'assenso del tutore Lodovico il Moro. Non pare che le guerre o le pestilenze abbiano — siccome ritengono alcuni scrittori di memorie patrie — causato una sospensione dei lavori, perchè troviamo ricordato come sull'altare maggiore fosse stato collocato un dipinto del Butinone da Treviglio, e come nel 1490 venisse collocato l'organo, a spese di Marchesino Stanga, familiare di Lodovico il Moro: le quali due opere provano come la chiesa si trovasse già portata a compimento verso il 1490.

Poco dopo quest'epoca, Lodovico il Moro — che già poteva considerarsi come il vero duca di Milano — incoraggiato probabilmente dal fratello cardinale Ascanio, e spinto dal desiderio di ingraziarsi i Milanesi, decideva la grande riforma della chiesa; [3] demolita la parte dell'altare maggiore e del coro, veniva, ai 29 di marzo del 1492, posta solennemente dall'arcivescovo Guid'Antonio Arcimboldi la prima pietra della riedificazione del coro, con una grandiosità d'impianto che acquistava maggior risalto dal contrasto coll'austerità delle navate le quali furono rispettate. Questa nuova costruzione dovette procedere abbastanza rapidamente se, venuta a morte la duchessa Beatrice d'Este ai 2 di gennaio del 1497, Lodovico il Moro potè dare sepoltura alla diletta consorte nella chiesa delle Grazie, « facendola riporre in Coro in una cassa di piombo rinserrata in una di tavole, ambe rinchiuse in una gran cassa coperta di veluto nero con ornamenti e contorni adorati, depositata in luogo eminente, cioè nel fine (*fondo*) del Coro sopra due mesole in similitudine di due leoni » (cronaca del P. G. Gattico); alla quale tomba ogni giorno si recava il Moro, come narra il Sanudo: [4] « El ducha de Milan per esser sepulta la moglie a le Gratie va ogni zorno do volte ivi nè mai fallisse. Va vestito con zipon de fostagno negro et uno mantello longo negro per corotto ». [5]

[1] V. *La chiesa delle Grazie a Milano,* appendice *A,* p. 24-25, Milano, Bernardoni, 1879.

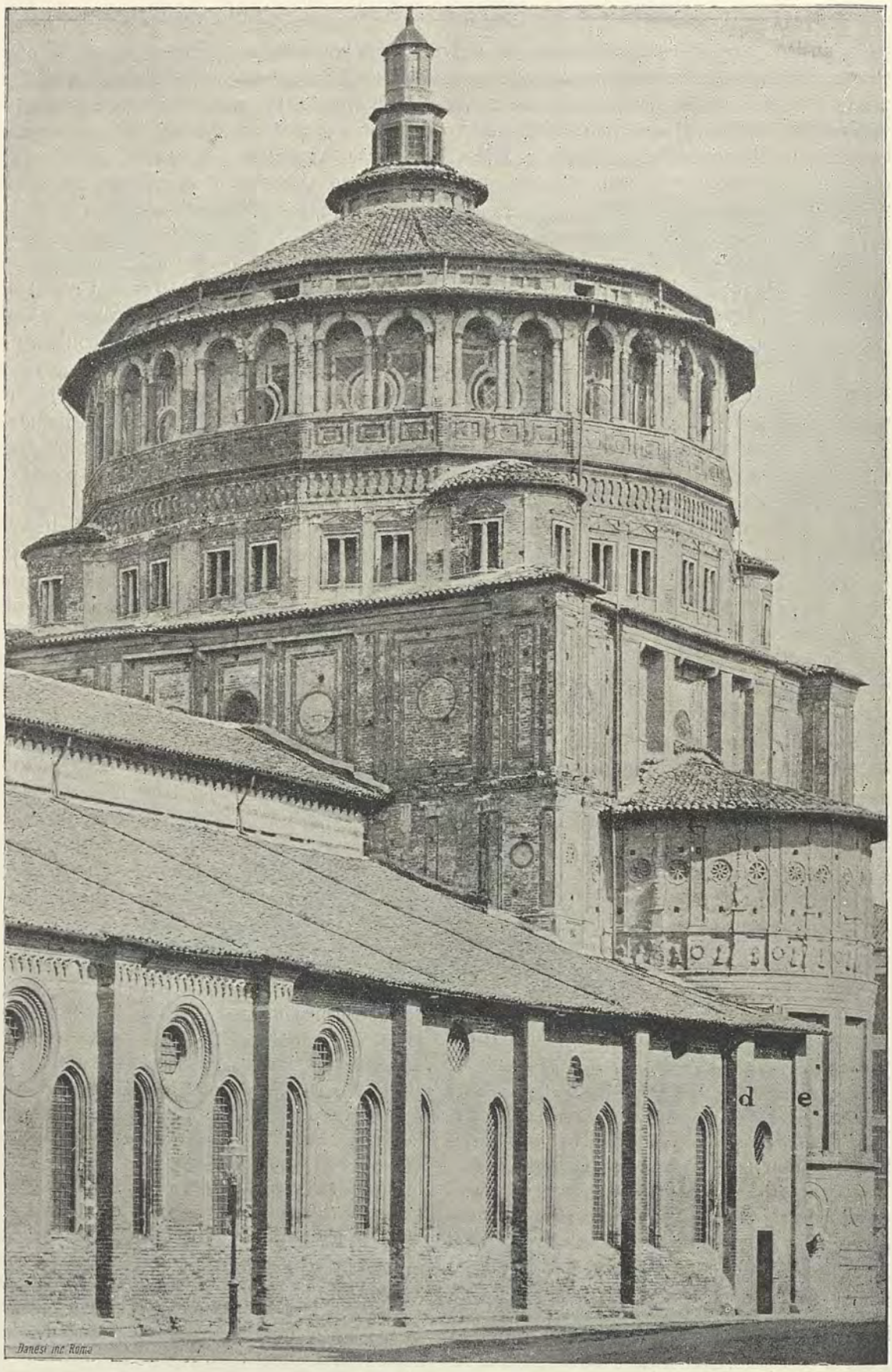
[2] « Discorrendo il Conte con essi frati e con altri personaggi da qual fabrica si doveva primieramente cominciare, da quella della chiesa overo da quella del convento, benchè li Padri onninamente si rifiutassero al lui volere, havendo egli d'andar a Fiorenza per altri affari si risolse d'accelerare l'andata, mentre si preparava la materia per fabricare, et ivi gionto propose questo quesito al suddetto Cosmo de' Medici, il quale, da sapiente, ottimamente gli disse dovesse cominciare la fabrica delle loro habitationi, e ch'egli havea fatto il simile in Fiorenza nella fabrica di San Marco luoco pur dell'istessa religione domenicana ». (*Cronaca Gattico*).

[3] « Morto il conte Gasparo, Lodovico che alla religione per la buona esemplarità della santa vita e costumi di quei padri, e per le calde raccomandazioni fattegli dal Conte suo amico prima che morisse, s'era sommamente affezionato, entrò in pensiero (quantunque ciò risaputo da' Padri gli fosse di sommo disgusto, attesa la loro humiltà) di volere a poco a poco demolire tutte le fabriche fatte dal Conte giudicandole troppo positive: e perciò volendo cominciare dalla chiesa, gli gettò a terra la capella grande et il choro antico, et allargandosi a maggior sito con il parere di peritissimi architetti gli fabricò il nuovo choro e la magnifica tribuna ». (*Cronaca Gattico*).

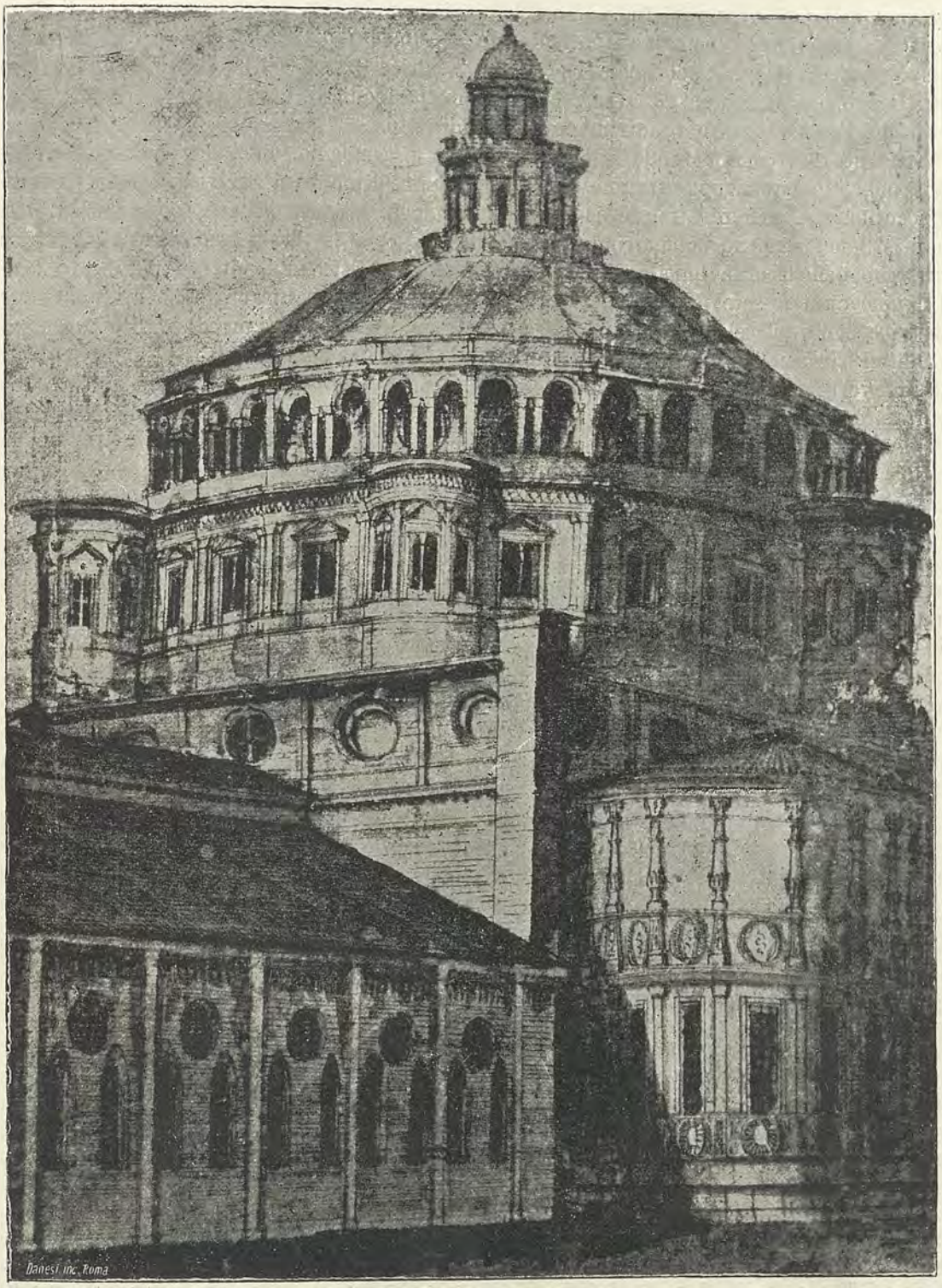
[4] *Diarii di Marin Sanudo,* vol. I, col. 457.

[5] *Diarii di Marin Sanudo,* vol. I, col. 746.

Il Sanudo menziona anche i funerali della duchessa: « Di sopra ho scripto di la morte de la duchessa di Milano, per la qual morte el Ducha dimostrò grandissimo dollor. Or fo sepolta in la chiesia di Santa Maria di Anzoli (*sic*) di note tempo, accompagnata da 400 pizochare ». 1497 gennaio, vol. I, col. 491.



LA CUPOLA INNALZATA DA LODOVICO IL MORO DAL 1492 AL 1499.



LA CUPOLA DELLA CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE

SECONDO UN ANTICO DISEGNO CONSERVATO ALL'ACCADEMIA DI URBINO.

Questo vivo dolore provato da Lodovico e che dobbiamo ritenere fosse sincero, non poteva a meno di spronare il Duca ad accelerare il compimento della costruzione, e ad accrescerne lo splendore, giacchè non era solo un sentimento di divozione che lo spingeva a compiere quel tempio, nel quale riposavano Beatrice d'Este e i suoi figli, « ubi et nos, cum Deo placuerit usque ad resurrectionis tempus requiescere cupimus ».[1] Pietoso desiderio che l'avversa sorte volle rimanesse insoddisfatto.

Già nel 1497, enumerando le largizioni fatte al convento, Lodovico poteva scrivere: « Capellam majorem, opus insigne, excelsum ac præclarum, cum Sacristia et ejus Claustro, adjacentibusque officinis, multo sumpto a fundamentis construximus, ac prædicta loca picturis Sanctorum, ac pulcherrimis tabulatis, choro et aljis thecis armarijsque ad res sacras custodiendas ornavimus ». Basta questo passo per attestarci quanto nel breve lasso di cinque anni fossero progrediti i lavori, perchè già la sagrestia era stata arricchita con pitture e con quei celebri armadi, destinati a raccogliere i preziosi arredi sacri e paramenti di cui ci rimase l'interessante descrizione nell'atto di donazione del 4 dicembre 1497; a questi lavori prendeva parte direttamente il duca, tanto che più di una volta ebbe occasione di trattare questioni di Stato mentre seguiva i lavori nella chiesa delle Grazie, come viene riferito dal Sanudo; così, in data 24 maggio 1498 questi scriveva: « Come a di ditto (24) quella matina in la Chiesia di Santa Maria di le Gratie el ducha de Milan, presente el Cardinal di Ferrara, arcivescovo di Milano, et li oratori tutti, chiamoe Marco Lipomano orator nostro, et a quello usoe gran parole et honorificentissime di la Signoria nostra et quello fece cavalier ».[2] E lo stesso Sanudo ricorda, in data del luglio 1498 « di certo consulto fato in Santa Maria de le Gratie et Marco Lipomano orator nostro, intrato in chiesia non andoe dal ducha et ando ad udir messa et verba illorum ad invicem non in preposito a scrivere ».[3] Nè il duca Lodovico si occupava solo di compiere la cupola delle Grazie, poichè si proponeva di riformare anche la fronte della chiesa, come risulta dalle istruzioni da lui date a Marchesino Stanga il 29 giugno 1497: « Item, de havere tutti li più periti se trovino ne la architettura per examinare et fare uno modello per la fazada de S. Maria da le Gratie avendo rispecto a l'altezza in la quale si ha ad ridure la ecclesia, proporzionata alla capella grande ».[4] I rovesci di fortuna impedirono al Moro di condurre a termine il monumento: e, il Gattico riferendo come nel 1470 il padre Francesco da Milano che fu il primo priore « gli fece le sedie al choro, aggiunge, « e queste sono quelle ch'oggidi pur anco sono nel choro moderno, ivi riposte dal Duca Ludovico provisionalmente, con pensiero, ritornando vittorioso dalle guerre de francesi, di rifarle sontuose et insigni, e con esse loro anco tutta la chiesa e convento il che tutto per la di lui morte è svanito affatto ».

***

Riguardo la disposizione che la chiesa eretta dai Domenicani doveva avere originariamente nella parte distrutta dopo il 1490, non si aveva sin qui alcun dato positivo che potesse servire di guida per uno studio teorico di ricostituzione della chiesa monastica; un solo indizio, a questo riguardo, era dato dal P. Gattico, là dove nella sua descrizione mss. dice che « le parti vecchie non si estendevano di sito più oltre di quanto hoggidì è l'am-

[1] Atto di donazione alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie, 4 dicembre 1497. (V. *La chiesa delle Grazie a Milano,* appendice *C,* p. 27). Il Moro aveva altresì iniziato il mausoleo che doveva accogliere la sua spoglia accanto a quella della diletta consorte. Vedi *Archivio storico dell'Arte,* anno IV, fasc. V.

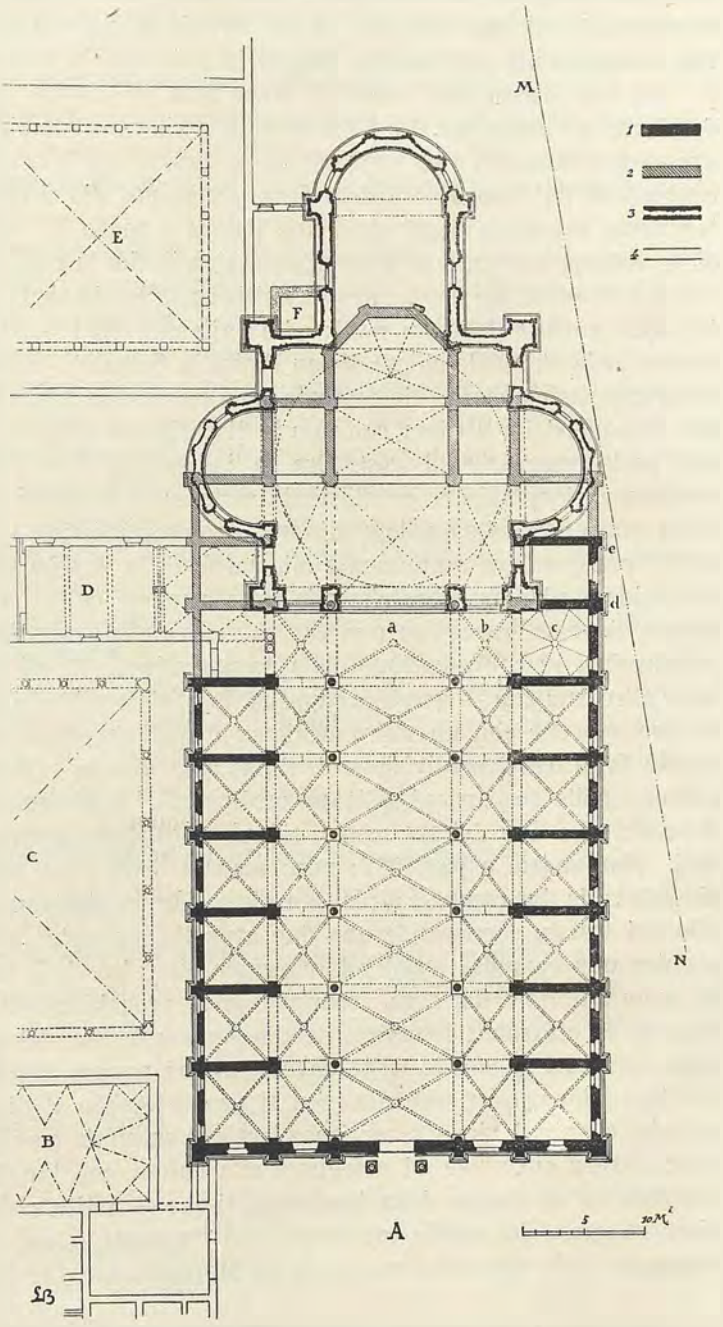
[2] *Diarii di Marin Sanudo,* vol. I, col. 369.

[3] Op. cit., vol. I, col. 1020.

[4] Questo rinnovamento della fronte si limitò alla decorazione della porta d'accesso alla navata maggiore, l'unica che si avesse nel concetto originario; più tardi, nel secolo XVII, si aggiunsero le porte delle navate laterali, le cui decorazioni barocche, quali si vedono nella incisione a pag. 230, vennero levate in occasione dei restauri ora in corso di esecuzione.

piezza della tribuna, cioè in tutto solo sino al moderno altare »; e non ci era dato neppure di aiutarci, per la ricostituzione delle parti distrutte, col ricorrere alle analogie fra la chiesa di Santa Maria delle Grazie e San Pietro in Gessate, giacchè anche in quest'ultima chiesa

A — Piazzale della chiesa.
B — Refettorio, colla Cena di Leonardo da Vinci.
C — Grande chiostro.
D — Cappella di Santa Maria del Rosario.
E — Piccolo chiostro della sacrestia.
F — Campanile, aggiunto nel secolo XVI.
a — Volta a crociera a sesto acuto cordonata, demolita per metà per innestarvi l'arcata a tutto sesto della tribuna.
b — Volta a crociera rifatta all'epoca dei lavori della tribuna, decorata nella serraglia con emblema di Lodovico il Moro.
c — Volta a lunetta, interamente rifatta all'epoca dei lavori della tribuna.
d — Contrafforte più largo degli altri.
e — Contrafforte demolito nel 1890.
MN — Direzione del Corso Magenta attuale, e della vecchia strada fuori di Porta Vercellina.



DISEGNO PLANIMETRICO DELLA CHIESA.

la parte absidale non è più l'originaria, essendo stata trasformata nella seconda metà del secolo XV.

Ma un indizio di particolare interesse ebbi occasione di raccogliere recentemente, nell'occasione di alcuni lavori eseguiti al fianco della chiesa, per sistemare meglio l'innesto delle due parti del monumento. Nel disegno planimetrico qui sopra, lo studioso trova indicata in nero quella parte della chiesa che fu eretta dal 1464 al 1490 e ancora si conserva;

vediamo le tre navate, di cui la maggiore ha, conforme a numerosi esempi, una larghezza esattamente doppia di quella delle minori, le quali sono fiancheggiate da cappelle a pianta quadrata; a partire dalla settima campata, abbiamo l'innesto colla costruzione del 1492, la quale, nel disegno è indicata a solo contorno nero. La tratta *d e* del fianco, eccedente la settima campata,[1] e che invade la parte aggiunta nel 1492, è la parte demolita recentemente per mettere meglio in evidenza la costruzione di Lodovico il Moro.

In tale circostanza pensai di tener nota di alcune particolarità presentate dalle parti destinate a scomparire. Così fui portato a rilevare come il contrafforte *e,* ora demolito, non avesse una distanza dal contrafforte *d* eguale all'intervallo che passa fra tutti gli altri contrafforti del fianco: e questo fatto, congiunto alla circostanza che il contrafforte *d* ha una larghezza maggiore degli altri, non poteva a meno di spingermi a ricercarne le ragioni, ed a vedervi un punto di partenza per ricostituire la parte originaria demolita da Lodovico.

La disposizione della chiesa primitiva non lascia alcun dubbio nella parte che comprende le sette campate delle tre navi; ed è a ritenere che le navi non si protendessero oltre questo numero, giacchè nella chiesa di San Pietro in Gessate — nella quale la navata trasversale originaria sussiste ancora — le campate della navata maggiore sono già in numero minore: a partire dunque dalla settima campata la disposizione della chiesa doveva mutare, per dar luogo alla parte centrale ed al coro. Ora le indicazioni date dalla parte recentemente demolita servono a ricostituire, con sufficiente certezza, la disposizione originaria: infatti, la distanza fra il contrafforte *d* e quello *e,* minore — come già si disse — della distanza fra gli altri contrafforti, corrispondeva esattamente alla metà della larghezza della navata maggiore, il che mi indusse ad ammettere che alle sette campate della navata maggiore, a pianta rettangolare, dovesse susseguire una campata a pianta quadrata, fiancheggiata da due campate rettangolari in continuazione delle navate minori, il cui sfondo anzichè formare — come nelle altre campate — una sola cappella, la quale sarebbe riuscita troppo larga, fosse suddiviso in due cappelle con un muro mediano, al quale appunto corrisponderebbe il contrafforte *e:* questo fatto della suddivisione dell'ampiezza di una campata in due cappelle è abbastanza comune nelle costruzioni religiose medioevali:[2] la disposizione quindi della parte originaria distrutta alla fine del XV secolo, si può ricostituire secondo il tracciato indicato a tratti nella planimetria a pag. 237; una campata della nave maggiore, a pianta quadrata fiancheggiata da due campate a pianta rettangolare costituivano una specie di navata trasversale, alle cui testate corrispondevano due cappelle per parte: a questa navata trasversale doveva seguire una campata rettangolare eguale alle altre della navata maggiore, la quale formava la parte anteriore del coro, terminato, assai probabilmente, a forma absidale secondo il tracciato di un ottagono: lateralmente alla parte anteriore del coro si dovevano avere, o due cappelle formanti lo sfondo delle navate minori, oppure due locali chiusi destinati a sagrestia: la disposizione così ricostrutta non si protenderebbe al di là della linea dell'altare maggiore attuale, e quindi viene a corrispondere alla succitata tradizione, conservataci dal Padre Gattico: oltre a ciò viene ad assegnare alla chiesa una lunghezza complessiva corrispondente esattamente al doppio della larghezza, il che — dati i tradizionali rapporti che nelle costruzioni religiose del medio evo erano così frequenti — può costituire un altro argomento in appoggio della ricostituzione quale ho rappresentato a tratti nella planimetria della chiesa.[3]

[1] Anche nella veduta della cupola, a pag. 234, venne contraddistinta colle lettere *d e* la parte ora demolita.

[2] Ne abbiamo un esempio notevole nella Certosa di Pavia.

[3] Che la chiesa di Santa Maria delle Grazie quale venne eretta dai Domenicani nel 1464 non dovesse avere la navata trasversale eccedente l'allineamento della cappella del fianco, si deve ammettere coll'avvertire come la direzione della via che dal ponte di porta Vercellina conduceva a Santa Maria, fosse fin dall'epoca della costruzione della chiesa secondo la linea obliqua *M-N* tracciata nella planimetria; nella raccolta di disegni prospettici, conservata alla Biblioteca Reale di Stuttgart, ed illustrata recentemente in questo *Archivio storico dell'Arte* dal signor Fabriczy, si ha la veduta dell'abside di Santa Maria delle Grazie, e si vedono delle case, ancora con porte e finestre a sesto acuto, disposte secondo il tracciato *M-N:* è da escludere quindi che la chiesa

*
* *

Riguardo alla questione dell'architetto cui si possa attribuire la parte absidale della chiesa di Santa Maria delle Grazie, nessun nuovo argomento positivo possiamo oggi mettere innanzi, nè per rafforzare, nè per rettificare alcuna fra le varie opinioni espresse da coloro che studiarono l'interessante monumento. Però le considerazioni svolte in merito alle due fasi distinte che la costruzione ebbe ad attraversare, ci possono permettere di chiarire la origine di qualcuno dei vari rapporti che il signor H. de Geymüller ha rilevato fra le varie parti dell'edificio, e che gli servirono di argomento in favore dell'attribuzione della parte absidale della chiesa a Bramante da Urbino.

Il signor Geymüller, nel suo studio sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie, pubblicato nella *Gazette archéologique* del 1887, [1] dopo aver accennato a molti indizi che a suo avviso concorrono a stabilire l'intervento di Bramante nella grandiosa costruzione di Lodovico il Moro, osserva: « un autre fait qui établit une forte présomption en faveur de Bramante ou pour le moins un rapprochement qu'il convient de signaler, réside dans les proportions, dans les rapports des différentes parties du monument entre elles. On sait par Lomazzo quelle importance Bramante attachait aux proportions puisqu'il dessina *la quadratura* de l'homme et même du cheval sur lequel il fit un traité célèbre en son temps parmi les artistes. On sait quels accords merveilleux il introduisit dans les surfaces des murs des palais de la Chancellerie et du palais Torlonia,[2] et nous avons eu l'occasion non seulement de montrer l'emploi systématique chez lui de ce que nous avons baptisé du nom de la *travée rhytmique,* mais de montrer l'importance extrême qu'il attachait aux rapports des différentes parties dans ses projets pour Saint-Pierre ». In quest'ordine di idee il Geymüller trovò che i rapporti proporzionali fra le varie parti della chiesa di Santa Maria delle Grazie sono più numerosi che non negli altri edifici bramanteschi di Lombardia: questi rapporti vennero da lui così indicati:

SAINTE-MARIE-DES-GRACES (*a* = rayon intérieur des absides).

Rapport entre:	1° Diamètre de l'abside	2 *a*	1 : 2
	et coté du soubassement cubique	4 *a*	
	2° Diamètre de l'abside	2 *a*	1 : 2
	et hauteur du soubassement	4 *a*	
	3° Hauteur du tambour	2 *a*	1 : 2
	et diamètre du tambour	4 *a*	
	4° Hauteur du dôme	2 *a*	1 : 2
	et hauteur du tambour	4 *a*	
	5° Hauteur du soubassement	4 *a*	1 : 2
	et hauteur totale de l'édifice	8 *a*	
	6° Hauteur totale de la coupole (tambour, dôme, lanterne)	4 *a*	1 : 2
	et hauteur totale de l'édifice	8 *a*	

potesse protendersi, colla navata trasversale, ad intercettare la via.

[1] H. DE GEYMULLER, *Bramante et la restauration de Sainte-Marie des Grâces à Milan;* Paris, A. Lévy, éditeur.

[2] L'attribuzione di questi edifici a Bramante venne dimostrata infondata collo studio recentemente pubblicato dal sig. conte D. Gnoli in questo *Archivio.*

Debbo anzitutto far osservare come i due rapporti 5° e 6° siano la stessa cosa, poichè, ammesso che l'altezza del basamento cubico sia la metà dell'altezza totale dell'edificio, è naturale che la rimanente parte, superiore al basamento cubico, debba corrispondere alla metà dell'altezza totale: di più, questo rapporto che comprende anche l'altezza del cupolino — la cui massa deve considerarsi piuttosto insignificante rispetto la massa di tutto l'edificio — non ci sembra sia tale da essere giudicato come un vero elemento per l'armonia d'assieme del monumento.

Più notevole fra tutti i rapporti ci appare il 1°, quello fra il diametro delle absidi ed il lato del basamento cubico; ma è troppo facile il dimostrare come tale rapporto, anzichè essere un elemento del concetto organico che ha inspirato la costruzione absidale, sia semplicemente la conseguenza immediata della disposizione originaria alla quale questa nuova costruzione absidale dovette innestarsi. Infatti, come già rilevai, la navata maggiore è larga il doppio di ognuna delle due navate laterali, o in altri termini, la larghezza della navata maggiore è la metà della larghezza complessiva delle tre navate: ora è evidente che, dovendo queste tre navate sboccare nella parte absidale, l'architetto di questa parte abbia trovato opportuno di stabilire l'impianto quadrato della cupola in base alla larghezza delle tre navate, ed abbia dovuto tenere l'arcata del coro, e quindi quella delle absidi, della stessa ampiezza della navata mediana: ed è semplicemente per questo fatto che risultò il rapporto suaccennato, vale a dire che il lato del quadrato, corrispondendo alla larghezza delle tre navate, sia il doppio del diametro delle absidi, il quale corrisponde alla larghezza della navata mediana.

Tutti i rapporti da 1 a 2 che si possono verificare nella planimetria debbono quindi essere considerati come una derivazione diretta dal rapporto da 1 a 2 preesistente nelle navate della chiesa monastica, fondata circa trent'anni prima. Nè potrà sembrare strano che questo rapporto siasi ripresentato, di conseguenza, anche nelle dimensioni verticali, e abbia dato luogo ai rapporti indicati dal Geymüller ai numeri 2 e 3, senza che per questo si possa ravvisare in tali proporzioni un determinato concetto individuale, che accenni all'intervento, o all'influenza di Bramante. Ad ogni modo riesce interessante lo scritto del sig. Geymüller per lo studio fatto sul vecchio disegno prospettico, conservato all'Accademia di Urbino, il quale per le considerazioni di cui può fornire argomento, ritenni utile di riprodurre in queste pagine, mettendolo a raffronto colla veduta dello stesso monumento ricavata dal vero.

Come già dissi, non è argomento di questo scritto il vagliare le diverse opinioni che, sulla paternità del monumento di cui ci occupiamo, vennero espresse. Le minute indagini che si stanno compiendo nei manoscritti di Leonardo da Vinci, particolarmente per opera del dott. Paul Müller Walde, potranno forse mettere in rilievo, fra breve, qualche nuovo elemento che concorra a chiarire, se non a risolvere, l'interessante problema.

Per ora ci basti di avere richiamato l'attenzione su alcuni fatti che si riferiscono al periodo più vitale del problema, e che non saranno, spero, giudicati senza interesse da coloro che al tempio di Santa Maria delle Grazie rivolgono tuttora gli studi e le ricerche.

LUCA BELTRAMI.

NUOVI STUDI INTORNO A MICHELOZZO

II.

Michelozzo a Montepulciano.

In paesi stranieri e lontani le opere di un artista toscano possono rimanere sconosciute e non essere scoperte, finchè, col gran viaggiare che si fa ai tempi nostri, non si riesca a classificarle fondandosi sul ricordo di lavori analoghi veduti altrove. Non deve, per esempio, recar meraviglia che solo ora abbia acquistato maggior precisione la notizia della partecipazione di Michelozzo alla costruzione del Palazzo Rettorale di Ragusa, già tramandataci da documenti, e che si sia potuto determinare il lavoro che vi fece nell'anno 1464, poichè pochi sono i conoscitori dell'arte toscana i quali si curino di cercare opere di quest'arte in Dalmazia, dove si è abituati a trovare soltanto dei prodotti della scuola veneta ovvero derivanti da essa. In Toscana invece, patria del nostro artista, le cose dovrebbero stare altrimenti; eppure anche colà vi sono degli avanzi della sua opera, i quali, o non furono ancora apprezzati nel loro vero valore allo scopo di conoscere con maggior precisione i caratteri particolari del maestro, o addirittura non furono ancora restituiti al loro vero autore.

a) Il monumento Aragazzi nel duomo di Montepulciano.

Dopo le feste donatelliane, le ricerche critiche hanno fatto qualche passo innanzi anche nella conoscenza di Michelozzo per quanto si riferisce alle sue opere in Firenze. Così, per esempio, nel monumento sepolcrale di papa Giovanni XXIII nel Battistero, non si attribuisce a Michelozzo la sola figura della *Fede,* ma anche le altre due figure dello zoccolo e una buona parte di tutto il monumento, nel quale anzi si è trovata, nella figura della *Madonna,* la mano di un terzo artista, cioè di Pagno di Lapo Portigiani. Nello stesso periodo della comunanza del lavoro con Donatello, periodo del quale si conservò la loro « Denunzia de' beni », Michelozzo cominciò a lavorare da solo per Montepulciano. Quivi Bartolomeo Aragazzi, ancor vivente, gli aveva commesso l'esecuzione del suo monumento sepolcrale da collocarsi nel duomo; e il monumento riuscì tale, da non cederla per ricchezza

d'ornamento nè alla tomba del papa Giovanni XXIII in Firenze nè al monumento Brancacci in Napoli. Nella sua « Denunzia de' beni » del 1427 Michelozzo nomina i pezzi già cominciati, e dopo la morte del committente (1429) venne ad un accordo con i suoi eredi, i quali solo nel 1436 soddisfecero il maestro di quanto gli spettava.[1] Tuttavia, continuò il Vasari, e si continuò fin per troppo tempo ad ascrivere a Donatello il monumento, che pur troppo non si è conservato che in pezzi; e persino i più recenti ricercatori, pur ritenendolo in sostanza come lavoro di Michelozzo, non lo considerarono in tutto il suo valore come testimonianza della capacità di questo artista.

Nel duomo di Montepulciano si trovano ancora, dispersi in vari luoghi, sette pezzi principali di questo monumento, che fu scomposto quando si ricostruì la chiesa, e sono due rilievi, tre statue, la figura giacente di Bartolomeo Aragazzi, e finalmente un fregio con genietti che sostengono dei festoni. Confrontando queste parti fra di loro e pensando all'effetto che avranno fatto nell'insieme, vi si riscontrano differenze di stile delle quali non si può fare a meno di tener conto. Queste differenze si possono spiegare, ma solo in alcune particolarità, con la collaborazione di qualche allievo; se però si bada alle parti principali, esse sono la prova del progresso individuale fatto dall'artista durante il corso del lavoro, in cui le marcate diversità dei vari pezzi accennano a una interruzione della sua unità causata da altre commissioni o da avvenimenti che esercitarono un'influenza sulla carriera del maestro.

I meno perfetti di tutti sembrano i due rilievi rappresentanti l'uno la *Famiglia Aragazzi al trono della Vergine,* l'altro il *Congedo della madre della famiglia da' suoi.* D'altra parte essi hanno sufficienti pregi e rivelano quel fecondo studio dei modelli antichi, che è uno dei caratteri personali di Michelozzo. Tutto è pieno di figure togate alla romana, di donne velate, di giovani seminudi e di fanciulli nudi, quasi si trattasse di riprodurre la imagine degli antichi costumi e dell'antica vita italica; e in questo ambiente latino si giunge a mala pena a indovinare, dall'aureola che cinge il capo della Madonna, ma non già quello del Bambino, il senso cristiano della scena, espresso in lingua classica conforme al desiderio degli umanisti.

In questi rilievi l'arte di Michelozzo, per la composizione della scena e per la esecuzione dei corpi, si avvicina molto più alla maniera di Luca della Robbia che a quella di Donatello, quale si manifesta per esempio nella *Cena di Erode* nel Battistero di Siena, che fu terminata nel medesimo tempo l'anno 1427. A somiglianza di Luca della Robbia, anche Michelozzo cerca di avvicinarsi al più perfetto stile antico, naturalmente per quanto egli è in grado di farsene un'idea dagli avanzi classici ancora esistenti, o di scegliere ciò che gli sembra appropriato a questo genere fra i diversi modelli di vari stili e di varie epoche. Egli evita a bella posta così la riproduzione prospettica dello spazio quale si vede nel fonte battesimale di Siena, come l'uso del rilievo schiacciato, quale apparisce nell'Assunzione di Maria sul sarcofago del monumento Brancacci a Napoli; poichè in ambedue i casi l'idea di gareggiare con la pittura esercita un'influenza soverchia sulla modellazione plastica dei corpi. Doveva ripugnare al senso architettonico il non dover rendere i corpi come una massa compatta, eppure anche il nostro artista paga il suo tributo alla prospettiva. Egli rinunzia a rappresentare lo spazio con una grande profondità del rilievo, ma già il trono della Madonna, innanzi al quale sta raccolta la famiglia dei committenti, gli presenta delle difficoltà, e per quanto ricorra a tutte le astuzie dell'arte, non gli riesce di dar sufficiente sviluppo al sedile nonchè alla parte inferiore del corpo. I fanciulletti ignudi che si appoggiano con le braccia l'uno all'altro in atto di carezza e fanno a gara a stringersi sotto i piedi del Bambino, sono destinati non solo ad animare il davanti della scena, ma anche a nascondere ciò che si trova dietro di essi. Così pure apparisce fuor di posto, dietro la figura

[1] Vedi Gaye, *Carteggio inedito,* I; Vasari, *Opere,* II, p. 413, nota.

inginocchiata di Bartolomeo Aragazzi, a cui la Madonna pone la destra sul capo, uno della stessa famiglia in abito ecclesiastico, che si stringe dietro di lui, appoggiandogli una mano sulla spalla e afferrando con l'altra un bracciuolo del trono, mentre per le sue braccia non v'è posto. Anche gli omeri e le spalle di Maria sono difettosi, per quanto grazioso sia il modo in cui le mani si piegano con le loro dita lunghe e sottili, e per quanto seria e pro-

BASSORILIEVO GIÀ APPARTENENTE AL CENOTAFIO DI MONS. ARAGAZZI

NELLA CATTEDRALE DI MONTEPULCIANO.

fonda sia l'espressione che anima la testa, dalle linee classiche, leggermente piegata in avanti e rivolta agli adoratori. Alquanto impacciato nell'esecuzione, ma profondamente sentito appare il motivo del Bambino che, tenendo in grembo con la destra una melagrana, tiene la sinistra in atto di vergogna o di modestia sul petto al di sotto del mento, mentre contempla le severe sembianze del suo adoratore. In questo atteggiamento v'è una espressione di benevolenza mista d'imbarazzo, che ben s'addice all'età fanciullesca. Essendo la Madonna e il Bambino rivolti al committente, la disposizione generale piega alquanto a sinistra, mentre a destra prevale il numero delle persone. Primo di tutti è un fanciullo nudo, in terza linea a cominciare dal davanti, appoggiato alla base del trono; accanto a lui sta inginocchiata

una figlia per metà, mentre la madre che le sta dietro è rappresentata come una matrona velata completamente; proprio sul davanti poi trova appena posto un figlio inginocchiato, con la parte superiore del corpo ignuda, le braccia strette in avanti e le gambe corte, e accanto alla madre spunta la testa di un'altra figlia, che appoggia una mano sulle spalle del fratello. Al di sopra di questi gruppi di adoratori si librano, a' lati del trono, due angeli in atto di stendere un pesante festone di foglie sparso di fiori e di frutta. Sulla fascia che cinge la fronte di questi angeli, come pure in mezzo alle foglie del festone, vedesi di nuovo il segno della rosetta, che possiamo seguire dai capitelli della tomba di papa Giovanni XXIII nel Battistero di Firenze fino alle colonne del Palazzo Rettorale di Ragusa.

Nella scena del *Congedo,* di carattere romano antico, rappresentata nel secondo rilievo secondo il modello delle antiche stele funerarie, la metà inferiore è piacevolmente animata da tre fanciulletti ignudi, i quali servono anche a coprire in parte la schiera dei cinque adulti che stanno più indietro tutti in una linea. Questi farebbero un effetto molto monotono, se l'artista non si fosse preso la libertà di porre tra quelle figure coperte di lunghe vesti fluenti due figure di giovani quasi nudi, ossia coperti di un leggiero drappo. Due altre figure in rilievo schiacciato, delle quali non spuntano che la testa e le mani, senza che vi sia veramente posto per una seconda fila di persone, mostrano nell'esecuzione la mano di un garzone del maestro, che, a giudicare dalla somiglianza con alcuni lavori conservati in Siena, è certamente Urbano da Cortona.[1] I fanciulletti sul davanti ricordano invece alcune sculture del tempio Malatestiano in Rimini, con le quali si mette ora in relazione il nome di un altro garzone di Michelozzo.[2]

Solo Bartolomeo Aragazzi è vestito in costume dell'epoca, nello stretto senso della parola, con la sua veste ufficiale di secretario e camerlengo del papa. Invece nella figura del vecchio parroco l'abito ecclesiastico somiglia piuttosto alla toga romana degli ultimi tempi, con le sue rigide pieghe. La parte centrale è occupata dalla madre con i due giovanetti ignudi dietro di sè. Essa porge una mano al marito e lo fissa negli occhi con serietà e con tristezza; con la sinistra tiene ancora afferrata la mano dell'ultimo figlio, sicchè le loro braccia rinchiudono come in una cornice il figlio maggiore. Quest'ultimo, che per tal modo acquista speciale rilievo, con la sua testa del tutto antica e coi capelli ondeggianti sulle spalle ignude, forma per così dire il punto centrale della scena, sebbene non ne sia la figura principale, e sta fra due paia di teste, che sono veri ritratti, come tipo di bellezza ideale.[3] In questa tranquilla composizione, che richiama così vivamente quelle del Della Robbia, le figure principali sono sviluppate più pienamente e più liberamente che altrove, sebbene i partiti di pieghe e il movimento dipendano ancora da ragioni decorative e dalla rigidezza simmetrica dell'architetto, il quale non poteva concepire le sue rappresentazioni figurative che come membra funzionanti nel gran corpo della costruzione monumentale. Morbida e fluente è specialmente la veste dell'Aragazzi, che forma bel contrapposto alla testa dall'espressione alquanto arcigna; severa e grande è l'antica matrona romana, che, col manto passato semplicemente sulle braccia e intorno al corpo, esprime il carattere semplice, borghese e domestico della piccola città, alla quale infatti appartiene. Appunto qui vediamo la maniera di Michelozzo, che somiglia a quella del Ghiberti nel San Matteo, in Orsanmichele, e che si conserva anche nella statua in terra cotta di San Giovanni Battista, di grandezza maggiore del naturale, nel secondo cortile del convento dell'Annunziata, ossia in un'opera alla quale il Vasari tributa una lode speciale, nominandola come esistente nel mezzo della chiesa.

[1] Vedi le storie della vita di Maria nel duomo, il sedile colla data 1462 nella Loggia de' Nobili e la tomba di Cristoforo Felici in San Francesco a Siena.

[2] Vedi Schmarsow, *Donatello* (Breslau, 1886), a proposito del pergamo di Prato; e E. Burmeister, *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano in Rimini* (Breslau, 1891).

[3] Così ci viene l'idea che i giovani nudi vogliano indicare figli già morti, che ricevono la madre nel regno celeste.

Più che questi rilievi, la cui diversità dalla maniera di Donatello ci sembra specialmente notevole, dovrebbero contribuire le singole statue a mettere il nome del grande scultore in relazione col monumento, la cui esecuzione era stata affidata a Michelozzo. In ogni caso, la critica, che ricerca le qualità caratteristiche di Michelozzo, ha anche qui il dovere di procedere e di distinguere con tutta la prudenza, nè deve precipitatamente attri-

BASSORILIEVO GIÀ APPARTENENTE AL CENOTAFIO DI MONS. ARAGAZZI
NELLA CATTEDRALE DI MONTEPULCIANO.

buire a una manifesta analogia con statue di Donatello un'importanza che toglierebbe quasi del tutto a Michelozzo il diritto di chiamarsene l'autore. [1] Certo è che queste figure allegoriche ricordano manifestamente il movimento violento e la forza grandiosa di Donatello; ma l'analogia non meno evidente con le sculture dell'antichità, notevole specialmente nelle vesti, dovrebbe far ponderare di nuovo l'asserzione che il disegno appartenga con sicurezza a Donatello stesso, o per lo meno dovrebbe lasciare un dubbio, il quale avrebbe tanto maggior peso, quanto più stretta è la relazione fra queste vesti, il carattere dell'insieme e il motivo plastico. [2]

[1] Vedi BURCKARDT-BODE, *Der Cicerone*, 5ª ediz., p. 375.

[2] Fotografie Lombardi (Siena), nn. 1506 e 1507.

Le statue delle quali ci occupiamo sono alte, dritte, evidentemente destinate a compiere una funzione architettonica simile a quella delle antiche cariatidi, sebbene non portino nulla sul capo. Esse stanno in mezzo fra le figure che sostengono il sarcofago del monumento Brancacci, in Sant'Angelo a Nilo, in Napoli, che fu eseguito a Pisa, in comune da Donatello e da Michelozzo con i loro garzoni, e le figure in rilievo della base della tomba di papa Giovanni XXIII nel Battistero di Firenze che, in una nicchia incorniciata, potevano appunto esprimere la vivacità e la libertà del corpo umano accanto alla rigidezza di linee dei pilastri. Queste statue si alzano e fanno uno sforzo, come se dovessero portare un oggetto pesante che minacci di spostare il centro di gravità del loro corpo. Siccome hanno le gambe lunghe, questo sforzo risalta ancor più e costringe l'occhio ad osservare la rigidezza con cui in una la gamba segue la direzione verticale delle vesti, mentre nell'altra la parte posteriore è appena ruvidamente sbozzata. Appunto in ciò mi pare che si riconosca il sentimento di un architetto che cerca di esprimere in forma plastica il carattere essenziale di una parte architettonica, piuttosto che l'invenzione di uno statuario come Donatello, la cui opera è tutta quanta abbastanza lontana dall'architettura.

Ambedue le statue stanno sulla gamba sinistra, mentre la destra è leggermente piegata all'indietro; tuttavia furono certamente collocate a riscontro l'una dell'altra: l'una a capo, l'altra a' piedi della figura giacente del defunto.[1] La figura di sinistra porta una veste semplicissima da donna alla foggia greca, senza maniche, riunita al di sopra delle spalle e aperta al di sotto delle braccia, annodata ai fianchi da una cintura nascosta dalla parte superiore che ricade all'ingiù, ma che dà origine alle pieghe della parte inferiore. Sotto questa morbida veste che aderisce alle forme, si vede, ad onta della veste donnesca, un corpo di ossatura maschile, con gambe lunghe e magre. Le braccia, con muscolatura sviluppata, sono fornite di grandi mani; alla base del collo sporgono fortemente le clavicole, e nel collo stesso, che non ha alcuna morbidezza di carne nè alcuna traccia di qualche grassezza, si vedono i tendini tirati. L'anca sovrapposta alla gamba su cui poggia la figura, sporge per opporre maggior resistenza a un qualche grave peso che era sostenuto con ambe le mani e poggiava sul petto o sul ventre, senza che dai frammenti tuttora esistenti si possa capire che cosa fosse per render necessario un tale sforzo muscolare. La destra abbraccia il piede di un candelabro, d'una lampada o fors'anche d'un crocifisso; quel tanto che manca non deve aver avuto troppo grandi dimensioni, poichè altrimenti avrebbe nascosto il volto della statua, e quindi non si spiega come fosse tanto pesante da richiedere simile sforzo. Se si vuol chiamare in aiuto lo stato interno dell'animo e spiegare come espressione di un'agitazione interna l'eccesso dello sforzo, ciò non avrebbe senso se non nel caso in cui la figura avesse portato qualche simbolo, e il sentimento interno della preziosità di quel simbolo sarebbe espresso con uno sforzo e con una tensione piuttosto che con un atteggiamento fiero e quasi tronfio. In tal caso non sarebbe infondato il vedervi espressa, invece della forza di un angelo che porta un candelabro o una lampada, la profondità della fede e lo zelo religioso.

Allo sforzo fatto per conservare l'equilibrio del corpo corrisponde anche il particolare contorcimento del tronco: il petto è ritirato quanto mai, la spalla corrispondente alla gamba su cui poggia la figura è rialzata, il gomito è aderente al corpo e così pure le mani, le cui articolazioni si piegano ad angolo. Il collo è teso e la testa è piegata alquanto in avanti per conservare verticale l'asse del corpo. Il capo è piuttosto quello d'un giovane che d'una donna, dalle linee larghe e con i capelli a onde corte e selvaggiamente mossi, che ricordano il tipo antico della Medusa, o quello di una barbara prigioniera. Gli occhi si spalancano sotto la fronte sporgente, la cui linea di mezzo, molto accentuata fra le due sopracciglia, si prolunga senza interruzione con quella lunga e dritta del naso. Così pure il mento si spinge energicamente all'insù, mentre le labbra, strette fortemente insieme, si appuntano

[1] Vedi gli angeli presso la figura del cardinal Brancacci, nel monumento sepolcrale del medesimo in Napoli.

in avanti, quasi provando tutta l'amarezza di quel cordoglio, che si manifesta anche nello sguardo fisso nel vuoto.

Affatto simile nel tipo, con la sola differenza di una fascia che cinge la fronte, rialzando i capelli, e del collo più lungo, che è manifestamente quello d' un uomo, è la figura di destra, uno svelto giovane, che, per un attributo, si sarebbe tentati a considerare come una figura femminile allegorica. È così che ci si può figurare il figlio di qualche imperatore che si eserciti nella palestra con i suoi compagni. Con le vesti in disordine, è rappresentato nell'atto di afferrare con ambe le mani il tronco di una colonna di marmo attorcigliata, stringendola fortemente contro un lato del suo corpo e stando così dritto. Il corpo si appoggia sulla gamba sinistra tesa; la destra è leggermente piegata indietro ed è nuda fino alla metà del femore. I piedi son calzati da sandali con delle corregge che lasciano libere le dita e arrivano con i loro giri fino al polpaccio. Un lungo panno è gettato sopra le spalle come una toga, e intorno al corpo è in parte tirato, in parte ricade negligentemente, come se un movimento repentino abbia scomposto le pieghe. La mano sinistra sporge in avanti, sicchè l'avambraccio è nudo e sta per traverso, davanti al petto, per sostenere la colonna che la mano destra afferra e stringe contro il fianco, per modo che la colonna poggia sul braccio e contro la spalla. Anche qui la parte superiore è rotta, ma, secondo ogni probabilità, la colonna era lunga altrettanto e, se fosse di materia più leggera, si potrebbe considerare come una fiaccola, se non è una colonna, attributo della forza al quale corrisponde anche tutto il resto della figura del giovane eroe.

La predilezione per simili figure alte e tutte nervi, di struttura slanciata ma angolosa, con vesti semplici drappeggiate più o meno liberamente a volontà e a capriccio dell'artista, è divisa da Michelozzo con Donatello, che allora era suo compagno di lavoro, le cui statue di Davide, di San Giorgio e di San Giovanni formano un gruppo che ha comuni caratteri, mentre il Geremia e lo Zuccone del campanile rappresentano i compagni invecchiati di questa gioventù fiorentina. D'altra parte la più studiata analogia con le antiche statue romane così nel tipo come nell'esecuzione delle teste, le vesti affatto greche tentate in una figura, e nell'altra le rigide pieghe delle vesti consolari romane degli ultimi tempi che formano almeno il fondamento del panneggiamento, sono altrettante particolarità che non si possono pensare senza studi profondi e diligenti, direi quasi archeologici, e che distinguono già sostanzialmente le opere di Michelozzo da quelle di Donatello. Quanto più gli mancano lo slancio impetuoso e la straboccante originalità di questo grande statuario, tanto maggiore è la sua accuratezza, paragonabile a quella impiegata nelle loro poesie dagli umanisti, nei più importanti dei quali all'imitazione degli antichi modelli si mescola lo sforzo di esprimere artisticamente sentimenti moderni in lingua latina e con la fraseologia tradizionale, mentre la tendenza a imitare l'appassionata energia di Dante, di cui non possiedono l'ardente fantasia, non si concilia con forme studiate, per quanto classiche esse sieno. In tutta la vita di Michelozzo si manifesta e predomina la tendenza a penetrare nell'antico ideale della bellezza; questa tendenza va dall'imbarazzo dello scolaro e dall'accuratezza esterna fino alla completa assimilazione — intendiamo parlare di quell'assimilazione alla quale potevano giungere i quattrocentisti — e solo un po' alla volta, nella grande corrente dello sviluppo fiorentino, riesce a farsi strada anche in lui il sentimento individuale e nelle forme delle sue opere avviene una evoluzione in questo senso moderno. Un processo simile a quello che si manifesta nelle teste, lo osserviamo già qui a Montepulciano nella struttura dei corpi e nelle vestimenta. Però mentre in quella prepondera ancora l'influenza della maniera donatelliana, nei panneggiamenti, o almeno in uno di essi, Michelozzo mostra già pienamente la sua maniera individuale e lavora con molto maggior gusto di quanto sia mai riuscito a Donatello; e ciò avviene nel partito di pieghe che scende dalla spalla sinistra di questa figura, la quale per tal modo è collegata con la terza statua di questa serie, figura specialmente cristiana della quale dobbiamo ancora occuparci. [1]

[1] Fotografia Alinari, n. 20858; Lombardi n. 1505: « Figura di sacerdote ».

Questa statua si trova presentemente in una nicchia murale, e benchè tale incorniciatura sia d'epoca posteriore, tuttavia la statua è collocata press'a poco in posizione uguale a quella in cui si trovava prima, in modo da avere all'incirca lo stesso effetto, abbastanza plastico, ma come di un altorilievo che si stacchi da una superficie. Già a prima vista, osservando come tutte le parti sieno lavorate in modo che ne risulti un complesso armonico, notiamo un notevole progresso che non si può spiegare se non con un maggiore esercizio del maestro nell'arte sua. Forse la riuscita consiste, come nelle Virtù cristiane del Battistero di Firenze, essenzialmente nel fatto dell'unione fra la statua e la superficie del muro. Con ciò sono allontanate le difficoltà d'invenzione d'una figura libera, indipendente, presa solo per sè stessa, e il carattere fantastico in cui essa è concepita ben s'accorda con l'effetto d'un fondo neutro.

La dignitosa figura qui rappresentata è interpretata comunemente come quella di Dio Padre in atto di benedire, poichè il capo non corrisponde al tipo giovanile della testa del divino figliuolo. Nella mano sinistra, che sostiene la veste un po' più giù dell'altezza dell'anca, si riconoscono però le tracce di un oggetto, la cui estremità simile ad un bastone era tenuta fra il pollice e l'indice. Quest'oggetto potrebbe forse essere il vessillo della croce, col quale viene rappresentato come vincitore della morte il Cristo risorto, la cui figura sarebbe certamente più adattata ad una tomba che quella del Dio Padre. Dovremmo adunque deciderci, col *Cicerone* del Burckhardt-Bode, per il Cristo benedicente, se appunto per questa rappresentazione del Cristo non fosse ancor più strano un volto con barba piena, e se lo spazio fra le due dita della mano sinistra non ci sembrasse meno adatto al lungo bastone della croce che si sarebbe addentrato di più, che all'estremità di un oggetto in forma di bastoncino, che avesse per esempio la leggerezza di una croce di canna quale è quella di San Giovanni Battista, o di un piccolo crocifisso. Fra le rappresentazioni possibili ce n'è però una che può sciogliere le difficoltà, e questa è la figura del santo che ha lo stesso nome dell'Aragazzi che colà è sepolto, cioè dell'apostolo Bartolomeo, il quale viene rappresentato come un uomo con barba piena, un po' più giovane di Sant'Andrea, e porta in mano come segno del suo martirio il coltello con cui fu scorticato. A giudicare da tutto l'atteggiamento del corpo, la mano, già occupata a sostenere la veste, non portava che un attributo secondario, di peso non grande, e il luogo dove c'è la rottura si adatta benissimo per il manico d'un coltello.

La testa con piccoli ricci sulla fronte e la barba ben composta, è seria, piena di dignità, con lo sguardo basso e piegata alquanto all'innanzi, giacchè l'apostolo stava in atto di benedizione al di sopra del corpo del morto posto sotto la sua protezione e che si era inspirato all'esempio del suo nome. Il volto ricorda il Giovanni Evangelista di Donatello nella facciata del duomo e il San Marco in Orsanmichele, ma vi traspare maggior nobiltà ispirandosi all'antico ideale dell'uomo come il San Matteo del Ghiberti e il Santo Eligio di Nanni di Banco. Esso è illuminato dallo spirito della classica bellezza ed eleganza, ed è perciò che guardandolo ci sentiamo spinti nuovamente a pensare al Cristo del Rinascimento, al quale anche tutto il resto della figura corrisponde più che alla solita immagine dell'apostolo Bartolomeo. Questi infatti è rappresentato nel nostro caso, come il Cristo risorto, col corpo nudo, avvolto soltanto in un largo manto gettato sulle spalle e sulle braccia e che lo copre completamente fino ai piedi. Così probabilmente il santo riceve il suo divoto alla soglia del regno de' cieli per intercedere in suo favore al trono del supremo giudice o per raccomandarlo all'intercessione della Vergine. Egli sta su di un orlo di nubi, e non già come il Cristo risorto sull'orlo del sepolcro; ma questo discendere alla soglia delle regioni superne, lo sguardo rivolto all'ingiù e il motivo della mano sinistra che, mentre l'avambraccio poggia sull'anca, è piegata molto all'indietro e con le tre ultime dita solleva il ricco manto per lasciar libero passo al piede sinistro che s'avanza, l'insieme dell'atteggiamento e del panneggiamento ricordano, ad onta di varie differenze, il Profeta di Donatello rappresentato in atto di scendere sul lato orientale del campanile, mentre la posizione delle due dita anteriori della mano e la

chiarezza del disegno delle pieghe sono in grande analogia con le figure in rilievo rappresentanti la *Fede* e la *Carità* sulla tomba di papa Giovanni XXIII nel Battistero.

La figura dell'apostolo Bartolomeo è indubbiamente il lavoro più perfetto del monumento sepolcrale di Montepulciano e rappresenta egregiamente la maturità dell'ingegno dell'artista. Solo la statua giacente del morto merita di stare a paro a questa figura ideale. La statua dell'Aragazzi, confrontata con quella di papa Giovanni XXIII a Firenze, mostra le particolarità caratteristiche di Michelozzo nella loro diversità da quelle di Donatello. Accanto all'immagine dell'impetuoso e violento principe della Chiesa negli splendidi paramenti di cardinale arcivescovo tusculano, col quale titolo morì a Firenze Bartolomeo Coscia *quondam Papa,* si trattava di rappresentare nel monumento di Montepulciano la figura di un colto umanista, benchè alquanto vano, nel vestire più modesto, ma di grande effetto artistico, dei camerlenghi del papa, ai quali Bartolomeo Aragazzi appartenne sotto Martino V. Il cappuccio è tirato sulla testa e fa da morbida cornice al volto sbarbato dalle linee dure,

FIGURA GIACENTE DI BARTOLOMEO ARAGAZZI NELLA CATTEDRALE DI MONTEPULCIANO.

che presentemente è pur troppo danneggiato alla punta del naso e al labbro superiore; il capo riposa su di un cuscino ricamato all'orientale, la cui orlatura risalta graziosamente sulla semplice stoffa delle vesti. Le mani sono incrociate sul davanti e anch'esse con la loro bella forma e con le dita lunghe e morbide formano un vivace contrapposto alle due larghe maniche le cui pieghe traversali interrompono le linee dritte del talare. In fondo spuntano dall'orlo moderatamente mosso i piedi, anch'essi di forma nobile, alquanto lunghi e calzati di scarpe liscie. Tutta la figura è piena di un gusto straordinario, seria, dignitosa e insieme mite e pacifica nella quiete e quasi nel consapevole godimento di un dolce sonno. Qui l'artista è riuscito perfettamente a riprodurre l'impressione della personalità di un uomo allora vivente, senza false concessioni ai modelli antichi e, conservando pienamente il costume dell'epoca, ha potuto compenetrare la figura di quell'ideale classico, che fu durante la vita guida costante dell'uomo raffigurato, così ne' suoi discorsi come ne' suoi scritti, nelle sue azioni come ne' suoi pensieri. Michelozzo era precisamente l'artista adatto a tal cómpito, e nemmeno Donatello avrebbe dato un'espressione così pura alla coltura umanistica di quell'epoca.

Lo stile di Michelozzo, completamente sviluppato, e quindi manifestamente diverso dalla maniera di Donatello, si mostra anche nel fregio con putti alati che sorreggono dei festoni, ora collocato sull'altare maggiore del duomo. La purezza del gusto particolare dell'artista si manifesta nella maestria d'esecuzione del rilievo marmoreo, come pure nel movimento vivace, ma non esagerato, dei putti e nella distribuzione dei festoni pieni, ma non pesanti,

intrecciati di foglie, fiori e frutti d'ogni specie, legati da ricchi nastri che svolazzando da per tutto riempiono i vuoti e danno vita alle superficie. L'autore mostra una speciale predilezione per i nastri passati traversalmente, che si ripetono anche nelle parti inferiori dello zoccolo, avvolgendo qua una maglia regolarmente intrecciata, là un festone di frutti.

Tutta la decorazione corrisponde a quella del capitello in bronzo del pergamo di Prato, e dimostra la superiorità di Michelozzo sul suo solito compagno di lavoro almeno nel gusto della decorazione architettonica e nell'affermazione del puro stile del Rinascimento, il quale per questo rispetto è debitore a Michelozzo di notevoli progressi.

Con l'aiuto di questi avanzi del monumento Aragazzi e del capitello ora citato, si può

LUNETTA DELLA PORTA PRINCIPALE DELLA CHIESA DI SANT'AGOSTINO IN MONTEPULCIANO.

riuscire a rivendicare a Michelozzo un'altra opera importante, della quale finora non si è tenuto conto dai ricercatori, e forse anzi un lavoro di doppio genere tale da darci un'idea dello sviluppo artistico del nostro maestro.

b) La porta della chiesa di Sant'Agostino.

Mentre gli avanzi del monumento Aragazzi nel duomo di Montepulciano vengono sempre in discussione almeno quando si tratti di Donatello, un'altra opera esistente nella stessa città rimase fin adesso inosservata, non essendo finora venuto alla luce alcun documento che vi si riferisse. È questa la lunetta della porta principale della chiesa di Sant'Agostino, nella quale riconosciamo indubbiamente un lavoro di Michelozzo, mentre la tradizione locale la ascrive a Pasquino da Montepulciano. [1]

[1] Nelle Memorie della chiesa credesi opera di Pasquino da Montepulcino, il quale nella Madonna rappresentò una bella donna per soprannome detta *la Zingarella* (Notizia di D. Giovanni Bozzi, parroco di Santa Mustiola in Sant'Agostino).

Al disopra del cornicione spiccano in mezza figura sul timpano, ridipinto in rosso nel 1875 e chiuso da un arco rotondo, la Madonna col Bambino in braccio, San Giovanni Battista e il santo titolare della chiesa, Sant'Agostino. Lavorati come sono in terra cotta, ben conservati, ad eccezione di alcuni piccoli restauri, come, per esempio, al braccio di San Giovanni, essi ci offrono ottima occasione di conoscere Michelozzo come artista lavorante in terra cotta, e ce lo mostrano degno di ogni considerazione nella storia di questo genere d'arte.

La Madonna è in analogia ne' suoi tratti principali con la Madonna in trono in uno dei rilievi del monumento Aragazzi; però mostra manifestamente un progresso e maggior libertà in confronto di quella, ed è una manifestazione dell'epoca propria del nostro artista. Porta il manto passato sul capo come un velo, come si vede quasi sempre nelle Madonne robbiane, e la ricca chioma ondulata precisamente come nel monumento succitato; però la fronte non è cinta da alcuna fascia; solo un paio di ricci sciolti scendono ad arco, quasi in forma di tenaglia — cosa molto caratteristica per Michelozzo — proprio dalla sommità del capo sulla fronte, che scende dritto fino al naso, inarcandosi leggermente sulle sopracciglia. Gli occhi grandi e dolci, le labbra finamente tagliate, alquanto strette, con espressione di malinconia, e appuntate in modo caratteristico, il mento, sporgente anch'esso, compiono internamente lo stupendo ovale del volto di romana grandiosità. A' lati del collo pieno e dolcemente piegato alcuni riccioli dei capelli ricadono dalla nuca sull'estremità dell'abito orlato di striscie traversali e stretto alla vita subito dopo il petto. Il manto ricade dalla spalla sul gomito, formando un grand'arco, e lascia libero l'avambraccio destro; mentre il braccio sinistro, su cui è seduto il Bambino, sostiene anche il lembo del manto da questa parte, e lo trattiene sotto le pieghe dell'altra metà. Ambedue le mani sorreggono il Bambino: la sinistra al seno, l'altra al gomito destro, che s'appoggia al seno della madre. Questo movimento strettamente combinato delle braccia, come pure il modo di piegare la mano, ricordano gli angeli o le Virtù del duomo, e le mani lunghe e sottili con le dita pieghevoli s'accordano con quelle della figura giacente di Bartolomeo Aragazzi. Il Bambino però è la riproduzione di quei genietti giacenti che adornano il capitello di bronzo nel pergamo di Prato, ed anche nell'esecuzione dei capelli e delle parti del volto somiglia moltissimo a quel lavoro. Il Bambino è ignudo come gli amorini suddetti; solo la schiena e le spalle sono coperte dal manto della madre, e la vita è cinta da un panno; egli appoggia la manina sinistra, passandola sotto l'altro braccio, sul petto della madre, e come espressione delle idee di godimento prodotte da quel contatto mette in bocca l'indice della mano destra; in tale posizione egli sta sereno e sicuro sul suo trono prediletto, dal quale guarda benignamente lo spettatore.

Anche per il Giovanni Battista, che sta a destra della Madonna, non manca la prova che esso sia opera di Michelozzo, poichè, come la Madonna deriva dalla Vergine in trono nel rilievo della tomba Aragazzi, così questo santo patrono di Firenze deriva da un altro lavoro anteriore, che Michelozzo aveva eseguito per la Santissima Annunziata. Nella vita del nostro maestro il Vasari nomina, parlando appunto della chiesa dell'Annunziata, « nel mezzo un San Giovanni cosa bellissima ». Nel secondo cortile del chiostro si trova ancora presentemente una statua in terra cotta più grande del naturale, [1] che appartiene a Michelozzo, sebbene non s'accordi, nè per la misura, nè per il carattere, col lavoro d'oreficeria dell'altare d'argento del battistero (ora nel Museo dell'Opera), con cui si volle mettere in relazione. Di questa statua abbiamo già citato più volte come termine di paragone le pieghe impacciate del manto; in questo caso però è di speciale importanza la testa, che non è così finamente lavorata, ma che nel tipo e nell'espressione corrisponde perfettamente alla mezza figura della chiesa di Sant'Agostino. I cambiamenti o le variazioni che si osservano in quest'ultima si spiegano bene con le circostanze speciali nelle quali essa doveva produrre

[1] Fotografia Alinari, n. 2042.

il suo effetto, quali l'altezza a cui è collocata, e così via. Gli occhi specialmente sono più aperti e più approfondati, quindi maggiormente ombreggiati dalla fronte sporgente. La riproduzione dei capelli in singole ciocche arricciate, che, specialmente nella barba, si spartiscono simmetricamente, la somiglianza dell' ispida pelle che fa da veste ed altre analogie nella tecnica confermano l'attribuzione delle due figure allo stesso maestro. Al confronto con la statua di Firenze apparisce invece come molto perfezionato in quella di Montepulciano il panneggiamento del manto, che, lasciando libero il braccio destro, è raccolto con larghezza pittorica sul sinistro. Anche nella figura di San Giovanni, come in quella della Madonna che le sta accanto, il braccio sinistro è stretto al corpo; la mano piegata stringe contro il corpo la fascia con le lettere *E. A. D.,* e contemporaneamente tiene fra il quarto e il quinto dito il bastone della croce di canna, che, restaurata posteriormente, riuscì alquanto più pesante di quanto era certamente in origine. Il braccio destro ignudo, che fu pure restaurato in parte nella metà anteriore, si piega ad angolo, e passa di traverso davanti al petto, toccando in pari tempo il bastone della croce con l' indice appuntato verso il Bambino.

Un' altra figura di San Giovanni Battista, statuetta di bronzo nel Museo nazionale di Firenze, pubblicata nel fascicolo II di quest'anno ed attribuita dal signor U. Rossi a Michelozzo, mi pare invece un'opera indubitabile di Bartolomeo Bellano di Padova, il quale in compagnia di Bertoldo ha lavorato molto ai pergami di San Lorenzo, per terminare l'opera non finita di Donatello.

Sant'Agostino, che sta dall'altra parte della Vergine, non ha l'aureola, come la hanno la Madonna e San Giovanni, e come non l' ha il Bambino certo per puro caso. Nella figura di questo santo vescovo il posto dell'aureola è occupato dalla mitra. Del resto i suoi paramenti sono semplici, e il pastorale ch'egli regge con la mano destra ha perduta la sua curvatura. Il libro, sostenuto in parte dalla mano sinistra, in parte anche dal manto, accenna alla sua qualità di scrittore. Affatto caratteristici sono però due pezzi secondari del suo abbigliamento, che sono di predilezione speciale di Michelozzo, e cioè i forti cordoni di seta che riuniscono il manto sul petto e la rosetta sui guanti, che è proprio la segnatura del nostro artista. Il volto del padre della Chiesa è dignitoso e serio, con barba corta e leggermente ondulata, poco diverso da quello del Battista e affatto simile alle teste degli Aragazzi nelle singole parti, e specialmente nel naso, con le alette rialzate e la punta tondeggiante e alquanto pendente, e nella bocca col labbro superiore più sottile e le estremità nettamente segnate.

Tutto il gruppo di mezze figure nella lunetta della porta di questa chiesa si può paragonare, per bellezza plastica e per grandiosità d'effetto, con parecchie opere robbiane, e assicura a Michelozzo il suo posto di scultore anche nel Quattrocento inoltrato. Una volta riconosciuto come suo, questo lavoro in terra cotta contribuirà, senza dubbio, a riferire alla sua mano alcune opere minori sparse qua e là, e quindi a determinare, con maggior precisione di quanto si sia potuto fare finora, la sua sfera d'azione fra i maestri più celebrati come Jacopo della Quercia, Donatello e Luca della Robbia.

Senonchè nella chiesa di Sant'Agostino in Montepulciano, l'attività di Michelozzo non si limita alle sculture accennate, ma, a nostro giudizio, si manifesta molto più in quell' insieme di cui questo gruppo in terra cotta non è che un pezzo principale della decorazione. Anzitutto è in stretta relazione con la lunetta l' incorniciatura del timpano, ossia, in modo speciale, l' ornamentazione dell' archivolto, che nell' interno va sfuggendo in prospettiva. Questo taglio dell'arco è coperto da una serie di mazzi staccati di fiori composti di rose, gigli e fiori a rosetta, e legati con nastri girati traversalmente e svolazzanti. La loro esecuzione, in rilievo schiacciato, corrisponde perfettamente allo stile decorativo di Michelozzo. Però, con questa decorazione è in stretta relazione anche quella affatto simile dei pilastri della porta; e questi, come si rileva dal nesso architettonico, non sono che una parte dell' incorniciatura della porta, la quale, alla sua volta, appare inseparabile dall' intero rivestimento della facciata disposta di qua e di là dell'entrata centrale.

FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'AGOSTINO IN MONTEPULCIANO.

(Fotografia Alinari).

Intorno a questa facciata mancano tradizioni delle quali si possa, in qualche modo, fare uso. Marcello Benci, nella sua *Storia di Montepulciano* (Firenze 1841), si limita a vantare fra le chiese « quella di Sant'Agostino assai magnifica con scalee e facciata tutta di travertino ». Le Memorie della chiesa la ascrivono al secolo XIV, mentre un'iscrizione murata nell'alto indica come anno del compimento il MDVIII. Nella pubblicazione della Società di San Giorgio, intitolata *Architettura del Rinascimento in Toscana,* la facciata è riprodotta in fototipia (fasc. XXI, tav. 19) con l'indicazione: « Maniera di Bernardo Rossellino », mentre nel testo che accompagna le riproduzioni non ne è ancor fatta parola. Seguendo la nostra superiore argomentazione, dovremmo adunque considerare Michelozzo anche come architetto di questa facciata. Questo risultato sarebbe tanto più importante e istruttivo per la sua caratteristica come per il suo sviluppo artistico, in quanto che il lavoro presenta notevoli particolarità.

Tutta la facciata è spartita in tre piani con sopra un frontone triangolare che ne copre tutta la larghezza. Agli angoli delle pareti longitudinali sporge un forte pilastro sul quale s'imposta la trabeazione degli angoli del frontone; e questa particolarità rimane veramente notevole, anche se si legge nell'iscrizione sottoposta che la facciata fu compiuta nel 1508.

L'ultimo piano somigliante a un attico col rosone nel mezzo, nonchè il frontone sovrapposto devono aver completato in quell'anno la parte prima cominciata, contro i resti gotici della quale quest'architetto del Cinquecento protesta quasi brutalmente con un cornicione che è davvero troppo forte, mentre non sa che riprodurre la disposizione del piano più basso, però rimpicciolendola e attenuandola. [1]

Il piano più basso, dallo zoccolo al cornicione, corrisponde anzitutto perfettamente con l'idea che ci possiamo fare della maniera particolare di Michelozzo dall'esame di altri suoi lavori. In sulle cantonate, a destra e a sinistra, sono collocati da ciascuna parte due pilastri accoppiati, mentre sullo zoccolo rientrante ai due lati della porta, due pilastri staccati terminano la parete e fiancheggiano lo sfondo della porta. Questa serie di pilastri sostiene la trabeazione dritta che s'imposta tanto sui pilastri agli angoli esterni, quanto sui sostegni del frontone della porta. I loro fusti sono scanalati e nell'ultimo terzo ripieni di bastoncini; i capitelli hanno una forma molto affine a quella del capitello in bronzo al duomo di Prato, con volute agli angoli e col solito ornamento della rosetta così alla base, come sulla piattaforma in alto. La loro esecuzione, alquanto schiacciata, s'avvicina di molto alla lastra della tomba di papa Martino V in Laterano, nella quale pure mi sembra di riconoscere, in più punti, la mano di Michelozzo accanto a quella di Donatello, il quale era stato chiamato a collaborarvi da Simone Ghini. La superficie dei muri fra i pilastri è incorniciata in quadri rettangolari leggermente incavati, ma affatto lisci. Tutto il rivestimento architettonico copre la parete con proporzioni molto felici, ben riuscite, e, insieme con la lunetta della porta, produce un effetto armonico di un gusto puramente classico.

Però al di sopra di questo primo piano comincia una strana evoluzione dal puro stile del Rinascimento verso forme che segnano un ritorno all'arte gotica. Corrispondentemente ai campi rettangolari del muro del piano inferiore si trovano al di sopra della trabeazione dritta quattro nicchie ad arco acuto collocate immediatamente sul cornicione, e che erano evidentemente destinate a ricevere delle statue. Esse richiamano alla memoria il piano superiore del campanile di Firenze, le cui ultime nicchie vuote furono riempite di statue da Donatello e da' suoi compagni, e rivelano, in pari tempo, che quando si costruì questo secondo piano l'architetto del Sant'Agostino lavorò sotto la fresca impressione dell'Orsanmichele con la sua decorazione di statue nelle nicchie delle Arti. Anche da altri indizi egli appartiene a quel passaggio dal gotico dell'ultimo periodo al Rinascimento classico che si compì in Firenze nei primi decenni del secolo XV. All'incorniciatura delle nicchie e delle

[1] Anche le Memorie della chiesa confermano che « la facciata dal secondo cornicione in su fu compita nel 1509 ». (Notizia del reverendo parroco Don Giovanni Bozzi).

porte in Orsanmichele, alla porta della Mandorla nel duomo, alla rivestitura delle cupole sovrastanti le tribune laterali della sua crociera, corrisponde qui perfettamente il pezzo di mezzo che racchiude e supera la lunetta di Michelozzo fra le quattro nicchie rimaste vuote. Sulla trabeazione dei pilastri della porta s'innalzano due svelti pinacoli terminanti a punta e fiancheggianti un frontone che s'imposta sull'arco del timpano ed è forato nel centro da un medaglione rotondo incorniciato, e che per la sua incorniciatura in più punti schiacciata e simile al «dorso d'asino», per l'ornato a viticci che vi serpeggia intorno invece del così detto «granchio», è in perfetta analogia coi lavori di Nanni d'Antonio di Banco nella porta settentrionale e in alcune finestre in Santa Maria del Fiore, e in alcuni tabernacoli in Orsanmichele. E con ciò si è caratterizzato a sufficienza il posto che questo piano della chiesa di Sant'Agostino occupa nella storia dell'architettura, nonchè l'epoca in cui fu eseguito.

Resta ora a sciogliersi una questione, se cioè in questa serie di nicchie, con in mezzo il frontone gotico degli ultimi tempi, sia da riconoscere l'avanzo di una facciata prima esistente che Michelozzo lasciò tale e quale, quando, eseguendo la decorazione dell'interno della porta, trasformò anche tutto il piano inferiore che è indubbiamente opera sua; o se in ambedue i piani inferiori abbiamo innanzi a noi l'opera di un solo e identico artista, che non può essere che Michelozzo. A giudicare dalla analogia della sagoma e dal nesso di tutte le singole parti, quest'ultima ipotesi sarebbe di gran lunga la più probabile. Anzi, se noi imaginiamo tolta la parte aggiunta posteriormente da un cinquecentista col suo cornicione molto sporgente, la quale sembra imitare il pianterreno, ma, in sostanza, è una aggiunta priva di senso, possiamo andare ancor più innanzi nel ricostruire l'idea unica dell'edificio. Come i medaglioni rotondi, con dentro gli stemmi, spiccano con effetto ben calcolato sulla superficie liscia al di sopra di ciascun paio di nicchie, così anche il rosone, che ora è tagliato dal secondo cornicione e nascosto nella sua parte inferiore, non appartiene al disegno del terzo piano che in proporzione è troppo basso, ma bensì al piano di mezzo con il frontone della porta, la cui punta è diretta precisamente verso il rosone, e ci manifesta la tendenza a terminare in punta nell'edificio ideato da Michelozzo. In questo caso però avremmo in questa facciata un documento notevole così per la storia del principio del Rinascimento in Toscana, come per lo sviluppo proprio del nostro artista, un esempio di una lotta mezzo inconsciente contro le nuove forme di stile e i nuovi concetti architettonici, lotta che non ci aspetteremmo di vedere, considerando quale chiara idea l'artista avesse del nuovo stile, e con quanta sicurezza seguisse il nuovo gusto. Però trattandosi di un contemporaneo di Donatello, che come architetto segue il Brunellesco, possiamo ammettere indubbiamente l'esistenza di un periodo in cui all'imitazione classica felicemente riuscita si uniscano ancora le manifestazioni dello stile gotico di transizione, l'incompatibilità delle quali non si potè sentire che più tardi così fortemente come la sentì nel 1508 l'autore del terzo piano e del frontone, e come oggi la sentiamo noi, che giudichiamo sul fondamento della storia. Qui basti raccomandare agli scrittori della storia del Rinascimento in Toscana e ai biografi di Michelozzo questo importante documento della sua attività, perchè lo esaminino più largamente e ne tengano il dovuto conto.

A. Schmarsow.

IL BRUNELLESCHI E L'ARCHITETTURA CLASSICA

NTONIO MANETTI, l'autore della più antica biografia di Filippo di ser Brunellesco, racconta che costui, poichè non riuscì ad aver la vittoria nel famoso concorso delle porte per il Battistero, si determinò a partir da Firenze e andare a perfezionarsi nell'arte scultoria a Roma; ma che presto le rovine degli antichi edifizi lo attirarono a sè così fortemente che, abbandonato il primo proposito, si rivolse con ardore allo studio dell'architettura. E tutto il giorno era affaccendato a misurare e disegnare; nè contentavasi di quello che era allo scoperto, ma fece « cavare in molti luoghi per trovare riscontri di membri e per ritrovare cose ed edifici dove apariva qualche segnale, e a fare bisognava che mettesse delle opere e di facchini e di altri bastagi, pure con ispese e non piccole, non v'essendo altri, etc... Intorno alle quali opere Filippo stette molti anni; e perchè trovò negli edifizi tra le cose belle e di grande spese differenze assai nelle mazzonerie e delle qualità delle colonne e delle base e dei capitelli, architravi, fregi e cornici e frontoni e corpi e differenze di templi, e spessezze di colonne; col suo vedere sottile conobbe bene la distinzione di ciascuna spezie, come furono Jonice, Dorice, Toscano, Corinte e Attice; e usò a' tempi ed a' luoghi, della maggior parte, dove gli pareva meglio, come ancora si può vedere negli edifici suoi ». [1] Il Brunelleschi adunque, secondo il Manetti, avrebbe imparato a Roma sì gl'ingegnosi artifici murari come le forme estetiche dell'architettura romana, ed avrebbe poi applicato negli edifizi eretti in patria il tesoro di cognizioni acquistatosi collo studio delle antiche rovine; suo sarebbe il merito di aver ritornato in onore gli svariati ordini classici.

Il Vasari, il quale pubblicò le sue Vite quasi un secolo dopo la morte del grande architetto, non ebbe altre notizie sul soggiorno di lui a Roma, che quelle fornitegli dal Manetti; ma le volle amplificare secondo il suo costume: egli fa partire da Firenze il suo eroe, con proposito ben determinato di studiar sulle fabbriche antiche dell'eterna città, lasciando all'amico Donato lo studio della scultura. « Solo intento suo — così si esprime — era l'architettura che già era spenta, dico gli ordini buoni e non la Todesca e barbara, la quale molto si usava nel suo tempo. Et aveva in se duoi concetti grandissimi: l'uno era il tornare a luce la buona architettura, credendo egli, ritrovandola, non lasciare manco memoria di sè, che fatto si haveva Cimabue, Giotto; l'altra... ». E più sotto: « Nè restò che non

[1] V. *Operette istoriche di A. Manetti,* pubbl. da G. MILANESI, Firenze, 1887, p. 96-7; cfr. FREY, *La vita di F. Brunelleschi,* Berlin, 1887, p. 76-7.

fusse disegnata da lui ogni sorte di fabbrica, tempii tondi o quadri e a otto facce, basiliche, acquidotti, bagni, archi, colisei, anfiteatri et ogni tempio di mattoni, da quali cavò le cignature.... etc. Fu adunque da lui messo da parte ordine per ordine, Dorico, Jonico e Corintio; e fu tale questo studio che rimase il suo ingegno capacissimo di poter vedere nell'immaginazione Roma, come ella stava quando non era rovinata ».

Questo racconto vasariano si ripete più o meno distesamente dagli scrittori posteriori, e soltanto dopo la pubblicazione della biografia del Manetti, avvenuta nel 1812, [1] qualcuno potè attenersi più a questa che a quella. Fra i più recenti, il Geymüller non esita a far sue le parole del Manetti, la cui testimonianza pare a lui autorevolissima; il Müntz traduce le parole del Vasari; e l'architetto Nardini, che si è acquistato una rinomanza invidiabile con certe osservazioni argute sulla parte ch'ebbe Filippo nell'edificazione della famosa cupola, in uno dei punti più rilevanti della sua disquisizione, crede di poter dimostrare che una certa cornice non si deve al Brunelleschi, con queste parole: « Di chi è questa cornice? Di Filippo no certo; non è possibile che l'uomo che aveva studiato tant'anni e con tanto amore i monumenti di Roma, e che s'era prefissa la restituzione dell'architettura antica, facesse capo nel 1420 ad una cornice siffatta ». [2]

Il fatto che autorevoli scrittori si attengono al racconto del Vasari, prova come essi non abbiano troppo profondamente esaminato le fonti della vita del Brunelleschi; il primo che siasi proposto un esame serio è stato il sig. Frey. [3] Egli osserva giustamente che il biografo aretino attinge la massima parte delle notizie dal Manetti, ma nell'uso di esse procede collo stesso metodo deplorevole che tenne nello stendere per la seconda volta la vita del Buonarroti. Quando, perciò, egli sembra più particolarmente informato del Manetti, non dovremo accettare la sua moneta se non per quella parte che ha riscontro nello scrittore più antico. Ma neanche quest'ultimo vuol essere creduto a occhi chiusi. Essendochè la parte più importante della sua biografia, quella cioè che riguarda la storia della cupola, è dimostrata piena di errori, apparisce, non che lecito, doveroso l'andar guardinghi nell'accogliere le altre notizie; [4] e più di tutte, pare a me che debbano essere ponderate e scrutinate quelle che si riferiscono a' fatti più lontani dal tempo in cui il Manetti scriveva: tra le quali primeggia appunto la notizia del viaggio a Roma. Questo sarebbe avvenuto venti anni prima che il biografo nascesse, e ottanta o più ancora prima che ponesse mano alla Vita; [5] la qual cosa fa supporre che scarse ed incerte fossero le sue notizie. Una ragionevole critica non può, senza prove contrarie più attendibili, negare assolutamente che il Brunelleschi andasse a Roma; ma quanto alla durata del soggiorno, allo studio fatto

[1] Domenico Moreni nella Memoria intorno al risorgimento delle belle arti, ecc., premessa alla vita del Brunelleschi scritta dal Baldinucci (Firenze, 1812), cita le parole degli scrittori più autorevoli che fecero elogio del Brunelleschi. Si devono aggiungere il Milizia, *Le vite dei più celebri architetti*, ecc., Roma, 1768, p. 163; il D'Agincourt, *Histoire de l'art*, ecc., Paris, 1823, p. 87; il Quatremère de Quincy, *Histoire des plus célèbres architectes*, Paris, 1830, t. I^er^. p. 48 e segg., per tacere di altri minori. Il Milizia e il D'Agincourt accennano bensì allo studio che il Brunelleschi fece del San Giovanni; ma dànno un'importanza assai più grande agli studi delle antiche rovine di Roma. Del resto, tutti si appoggiano all'autorità del Vasari più che a osservazioni proprie, come si può vedere da ciò che il Milizia descrive capricciosamente la crociera di San Lorenzo, e della sacristia dice « che è la tomba de' Gran Duchi » (*sic*); e il D'Agincourt alla tav. 50, fig. 16 e 17, dà una pianta ed un alzato del tempio degli Angeli, ch'egli esamina come opera del Brunelleschi, mentre era un moderno progetto di restauro.

[2] *Filippo di ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze*. Studi di A. Nardini Despotti Mospignotti, Livorno, 1885, p. 43.

[3] Nella prefazione alle vite del Brunelleschi da lui pubblicate nel 1887. Dopo di lui ha esaminato con molta diligenza la questione il signor De Fabriczy nel suo ottimo libro: *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, 1892.

[4] Credo inutile rammentare le argomentazioni dell'architetto Nardini accolte nella sostanza da tutti gli scrittori che dopo di lui studiarono l'argomento.

[5] Il Frey sostenne che il Manetti non stese il suo scritto prima del 1482; ed il Fabriczy confermò meglio questa conclusione.

dal grande artista delle rovine antiche e, finalmente, al vantaggio ritrattone, di tutto ciò abbiamo modo d'indagare se le affermazioni del Manetti meritino fede, giacchè *l'opera stessa dell'architetto fiorentino riveterà la sua origine.* Si tratta dunque di porre a confronto le fabbriche di Roma antica con quelle del Brunelleschi: indagine non ancora fatta in modo definitivo. Il primo passo notevole in questa via credo di ravvisarlo in un'osservazione di riputato critico straniero, secondo la quale le chiese di Santo Spirito e di San Lorenzo corrispondono nei rapporti delle loro principali divisioni all'antica basilica dei Santi Apostoli, con tanta esattezza da non potersi ammettere che il Brunelleschi si ispirasse a fabbriche di Roma.[1] Il signor Fabriczy conferma tale conclusione; ed inoltre non sa trovare fra gli edifizi del grande architetto che uno solo la cui generale disposizione si può supporre imi-

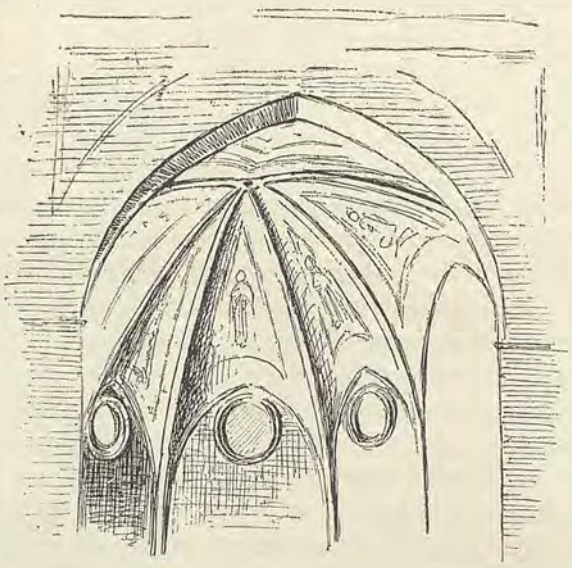


Fig. 1ª.

tata su qualche modello romano; tutti poi i critici autorevoli osservano che nei particolari architettonici non vi è stretta relazione fra la maniera classica e la brunelleschiana; infatti alcuni profili sentono della maniera gotica, la trabeazione nei rapporti e nell'ornato non segue le norme dell'arte antica, e se ne discosta pure notevolmente la foggia dei capitelli.[2]

Il fatto che il preteso restauratore dell'architettura dei Romani apparisca in realtà così poco fedele seguace di essi fu ponderato dal recente biografo, il quale con acuto ragiona-

[1] G. Dehio, *Romanische Renaissance;* breve ma importante articolo pubblicato nel *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen,* VII, p. 129-140. L'osservazione non è, veramente nuova, trovandosi già nel Vasari: e il sig. Dehio lo avverte.

[2] Vedansi fra gli altri il Nardini, il Geymüller (*Filippo Brunelleschi in Architekur der Renaissance in Toskana*) e principalmente il Fabriczy nell'opera citata. La più evidente analogia colle fabbriche romane, sulla quale siasi richiamata l'attenzione, anzi l'unica a parer mio che possa aver peso è di quel genere di volta che riscontriamo in varie cupole del Brunelleschi, detta dai nostri vecchi scrittori a creste e a vela. Il Geymüller vide per il primo (a quanto io sappia) che identico organismo ha una volta nella Torre degli Schiavi a Roma; al quale esempio il Fabriczy aggiunse l'altro del tempio del Dio Canopo nella villa Adriana. Io ne aggiungerò altri due che si vedono in Piranesi, *Il Campo Marzio,* tav. XLIII, e *Antichità romane,* I, XVI, f. 2. Credo che nessuno vorrebbe da questa imitazione argomentare che il Brunelleschi fece a Roma un lungo soggiorno; mentre gli sarebbe bastato un disegno altrui. Ma è poi necessario ammettere tale derivazione, se in Firenze stessa e in Santa Croce la cappella del coro ha una cupola costruita secondo lo stesso sistema? (fig. 1ª) L'analogia, che pure è innegabile, credo sia sfuggita ai precedenti scrittori. Un esempio analogo si ha in San Lanfranco di Pavia, come si può vedere nell'atlante del Dartein, *Architecture lombarde,* a tav. 70.

mento spiegò la difficoltà ammettendo che il Brunelleschi dagli esemplari antichi abbia, con lungo e innamorato studio, succhiato l'essenza e lo spirito, che li vivifica; ma quando il suo genio fu per tal guisa fecondato, deliberatamente si scostasse dai maestri, per riserbare alla sua virtù creatrice la più ampia libertà.[1] Per tal modo si verrebbe ad attribuire al Brunelleschi una originalità e indipendenza di concetti veramente straordinaria; senonchè l'analisi delle sue opere dimostra, per contrario, ch'egli si attenne, assai più che non si creda, ad esempi anteriori a lui, i quali non si trovano in Roma ma a Firenze o nelle città

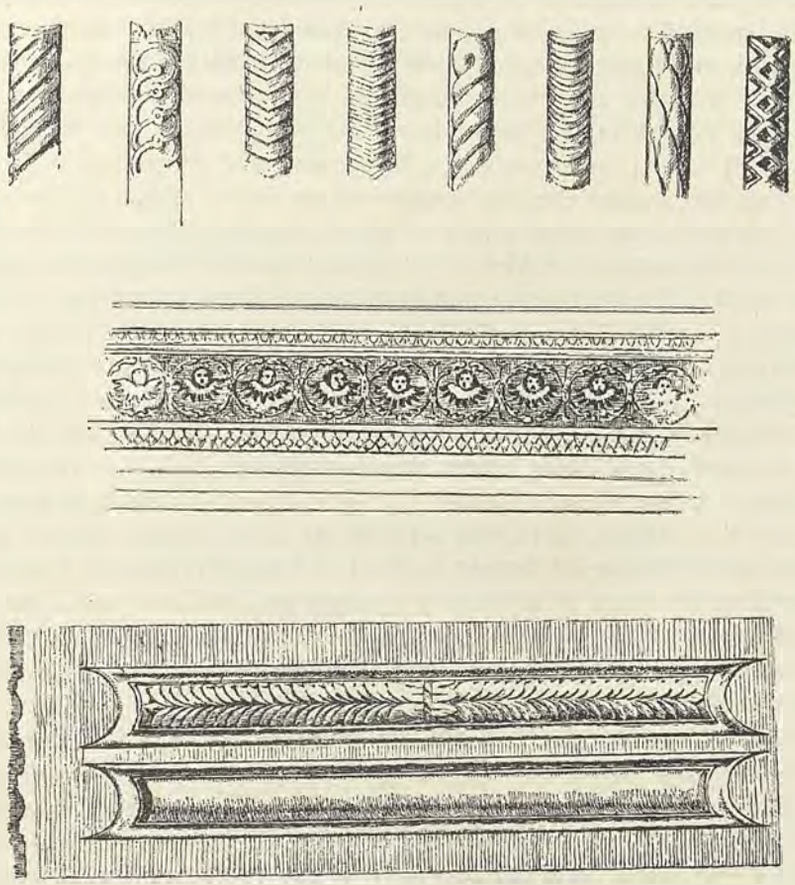


Fig. 2ª.

vicine. Ora, si dovrà ammettere che il grande artista, dopo molti anni di studio sulle opere antiche, per le quali aveva la massima venerazione, tornato in patria volesse gettare dietro le spalle il corredo di cognizioni acquistate, per serbarsi da quelle indipendente; ma si facesse volentieri imitatore di opere che al suo occhio dovevano apparire ormai tanto inferiori? Il lettore vede come la mia argomentazione porti diritto a concludere che, se il Brunelleschi pochissimo imitò le fabbriche romane, gli è che non ne fece oggetto di quello studio lungo e appassionato creduto finora sull'autorità degli antichi biografi; ma non basta aver affermato che le analogie esistono; è necessario provarlo, ed io spero che non mancherò a siffatto intento colle osservazioni seguenti.

[1] Vedasi il secondo capitolo del libro del Fabriczy. L'egregio autore per spiegarsi la difficoltà si giova del passo del Manetti: « quantunque insieme e' levassono *grossamente* in disegno quasi tutti gli edifici di Roma, ecc. ». Ma veramente il biografo non volle dire che tutti i disegni architettonici del Brunelleschi fossero schizzi affrettati; ma soltanto quelli che il giovane Filippo fece insieme con Donato, il quale non « *aprì mai gli occhi all'architettura* ».

Sorgono anche oggi nella città e territorio di Firenze alcune chiese di stile romanzo, gli architetti delle quali adoperarono con maggiore o minore libertà le forme classiche: sono il Battistero, Santi Apostoli, San Miniato, il portico di Sant'Iacopo, la facciata di San Salvatore, quella della Badia fiesolana e della Pieve d'Empoli. [1] Gli architetti fiorentini, durante l'impero dello stile gotico non trascurarono del tutto lo studio di quelle fabbriche; ma il Brunelleschi quasi ad esse esclusivamente si rivolse e colla potenza del suo ingegno iniziò una maniera d'architettura, la quale, messa a confronto colla gotica fino allora dominante, potè sembrare il risorgere dell'arte antica. Più che ogni altra attirò la sua considerazione quella del Battistero di San Giovanni. [2] È antica tradizione, la quale non si è abbandonata da qualcuno pur ai nostri giorni, che fosse inalzato in tempi remoti al culto di divinità pagana, e solo più tardi consacrato al culto nuovo; nel tempo del Brunelleschi nessuno poneva in dubbio siffatta opinione, ma dotti e indotti ammiravano nel San Giovanni un monumento dell'architettura romana. Il Vasari pose in bocca a Filippo parole di grande ammirazione per quel tempio: egli, ad un suo scolare che, per scusarsi di un errore, adduceva l'esempio del Battistero, avrebbe risposto: « un error solo è in quello edifizio e tu l'hai messo in opera ». Credo che il Vasari inventasse l'aneddoto e la risposta; ma due cose restano pur ferme: che, cioè, l'architetto degli Uffizi aveva esso una grandissima ammirazione per quell'antica fabbrica, di cui esalta i meriti nella vita del Tafi; e, d'altra parte, sapeva che non minore stima se ne faceva avanti di lui. Ora, se il Brunelleschi considerava antico e bellissimo il Battistero fiorentino, si dovrebbe supporre, anche senz'averne altre prove, che prima di andare a studiar le ruine di Roma avrà amorosamente studiato tutte le parti di quell'edificio. Dei quali studi mi pare che si possa trovare una memoria in quello che racconta il Manetti di un suo esercizio di prospettiva, con queste parole: « Et questo caso della prospettiva nella prima cosa in che e lo mostro, fu in una tavoletta di circha mezzo braccio quadro, dove fecie una pittura assimilitudine del tempio di fuori di Santo Giovanni di Firenze ». Ma non è davvero necessario fare sforzi d'induzione e tesoreggiare i più lievi indizi per stabilire che il Brunelleschi studiasse sul Battistero: tutte le sue opere dànno prove manifestissime che non solo nelle sue parti architettoniche studiasse il nobile edifizio, ma ne prendesse quanto poteva servirgli all'abbellimento delle opere proprie.

Prima di tutto osserviamo come nel San Giovanni sia adoperato all'esterno ed all'interno l'ordine corintio, con pochi capitelli compositi, e soltanto le colonnine delle tribune siano ioniche. Questa predilezione si riscontra pure nelle fabbriche del Brunelleschi; e male si concilia colle affermazioni degli antichi biografi, i quali insistono nel dare a Filippo il merito di avere col suo studio ricomposti e distinti gli antichi ordini ed applicatili nelle proprie fabbriche.

Uno degli elementi architettonici da cui meglio si possa vedere quanto il Brunelleschi imitasse i monumenti fiorentini anteriori a lui, è l'architrave. Questo elemento essenzialmente costruttivo, destinato a servir di intermediario fra gli isolati sostegni verticali ed un'estensione di muratura sovrastante, fu adoperato dai Greci, mirabilmente. I Romani lo adoperarono, e nel modo dei Greci, e in combinazione con arcate; non sempre sostenuto da colonne, fino a che si conservò abbastanza sana la pratica dell'arte. Bisogna arrivare forse agli ultimi anni di Diocleziano per trovare l'architrave adoperato come semplice decorazione poco al disopra degli archivolti (Palazzo di Diocleziano a Spalatro). Nel Battistero, all'esterno, e in altre chiese di Firenze all'interno ed all'esterno, l'ufficio di quell'elemento architettonico è stato falsato interamente; giacchè non solo non è retto da sostegni verticali e pesa sugli archi sottostanti, ma è stato ancora piegato ad angolo

[1] Al tempo del Brunelleschi c'era un'altra fabbrica certamente dello stesso stile, San Pietro Scheraggio; ed è ragionevole supporre che anche la chiesa di San Lorenzo, sul luogo della quale sorge l'omonima basilica, non fosse d'altra maniera.

[2] Par certo che nello stabilire l'ordine della cupola il Brunelleschi avesse dinanzi agli occhi quella del Battistero.

retto o per servire da cornice ad uno scompartimento di fabbrica (San Giovanni, il terzo scompartimento all'esterno), oppure a terminare su capitelli (San Miniato, secondo scompartimento della facciata). Il Brunelleschi avendo dinanzi siffatti esemplari, non è meraviglia che non seguisse la buona norma antica: in tutte le sue fabbriche l'architrave non ha più l'ufficio reale o apparente di sostenere, ma è un puro ornamento che ricorre lungo i muri poco al disopra degli archivolti. [1] E quell'acuto intelletto vide l'inconvenienza ch'era in tale ordinamento e cercò di ripararvi in parte ponendo sotto all'architrave delle mensole, le quali figurassero di sollevare il peso, che altrimenti sembra gravi sugli archi. [2] Non solo nell'ufficio, ma anche nella forma dell'architrave, si attiene alla maniera ch'egli trova usata in Santi Apostoli, in San Miniato, nella Badia fiesolana, nel portico di Sant'Iacopo, nell'oratorio di San Salvatore, nella Pieve di Empoli, e finalmente sui diversi scompartimenti esterni del Battistero e sul superiore dell'interno: le varie fasce nelle quali è diviso l'ar-

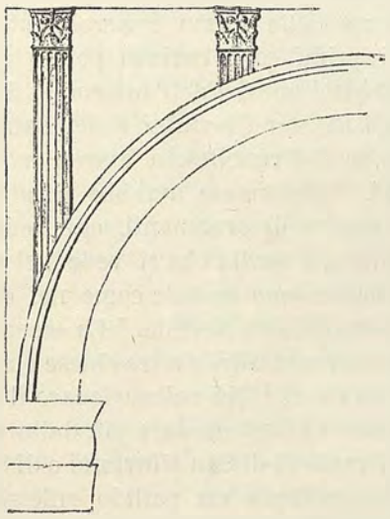


Fig. 3ª.

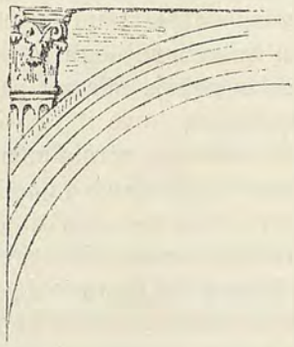


Fig. 4ª.

chitrave sono ornate da un bastoncino senza intagli; in esse poi non si vede applicata che imperfettamente la norma di dare un'altezza diversa alle fasce: l'inferiore soltanto è, quasi insensibilmente, più breve; per cui non è da maravigliarsi che l'architetto fiorentino non tenesse conto di quell'uso e non l'applicasse. Ma molto sarebbe invece da meravigliarsi che, dopo avere esaminato e disegnato un considerevole numero di edifizi romani, nei quali l'architrave ha fogge diverse, ma mostra sempre ed in modo assai chiaro una spiccata differenza fra le altezze delle divisioni, il Brunelleschi deliberatamente si allontanasse da una così savia norma, per seguire un modo meno bello. [3]

Un'altra notevolissima differenza fra le opere dell'architetto fiorentino e le romane è in questo, ch'esso pone fra i capitelli delle colonne e il piede delle arcate un membro intermediario. Ora, anche questo motivo riannoda l'arte sua a quella delle fabbriche medievali più volte rammentate. Difatti in Santi Apostoli, San Miniato, San Salvatore, per tacere di

[1] L'unica eccezione è nel portico della cappella Pazzi, dove le colonne sostengono direttamente l'architrave; per il qual modo l'architetto aveva il precedente nel pianterreno interno del Battistero.

[2] Vedremo come il Brunelleschi trovasse già usato questo espediente in alcune delle più importanti fabbriche romanze di Toscana.

[3] Gli architetti che si posero sulla via del Brunelleschi, mentre lo seguirono in tante altre cose, in questa se ne staccarono, vedendo quanto più degno d'imitazione fosse l'antico.

tante altre chiese posteriori, all'abaco del capitello è sovrapposto un altro membro in forma di cimasa, di cui non si trova riscontro fra le rovine classiche; ed il Brunelleschi imitò quel modo senz'alcuna differenza nell'atrio dell'Ospedale degli Innocenti, [1] ed il suo esempio fu poi seguìto da molti altri. Nelle chiese di San Lorenzo e di Santo Spirito, nel luogo della cimasa è un frammento di trabeazione coi diversi suoi membri. Donde tolse il Brunelleschi tale ordinamento? Se vogliamo esser sinceri, non dubiteremo un solo istante che anche in questo caso, non i ruderi classici, ma una fabbrica fiorentina abbia servito di esemplare; giacchè gli esempi romani che furono citati in proposito non hanno che un'apparente analogia, mentre chiara, indiscutibile si vede nelle facce esterne del Battistero. Qua gli archi s'impostano realmente su di un frammento di trabeazione, che corona ognuno dei capitelli; invece a Roma nel cosidetto Tempio della Pace (Basilica Costantiniana) le colonne non hanno funzione viva, ma di ornamento, e, ad ogni modo, da esse s'inalzavano i peducci delle volte e non arcate. [2]

Per i capitelli e per le basi il Brunelleschi si serve delle forme generalmente usate nelle chiese fiorentine d'epoca romanza, nelle quali i primi sono corintii per lo più, ma qualche volta compositi; le seconde sono attiche, fuorchè nei pilastri dell'interno di San Giovanni e in pochi altri casi. Ben lontani sono i capitelli di San Giovanni e dei Santi Apostoli dalla eleganza di quelli degli edifici imperiali; e se il Brunelleschi avesse avuto per lungo tempo dinanzi un gran numero di questi ultimi, difficilmente avrebbe potuto appagarsi all'imitazione degli altri. Nel modellare un tal genere di ornamenti, egli tenne due maniere: la prima, che mi par con certezza la più antica, è quella che si vede nel palazzo di Parte Guelfa, dove il tipo è bensì corintio, ma le foglie sono trattate come nei capitelli di epoca anteriore, specialmente in Santa Croce e in Santa Maria Novella. [3] La seconda maniera è molto più vicina a quella dei Santi Apostoli, San Giovanni e delle altre chiese analoghe; e si osserva nella sagrestia di San Lorenzo e nella cappella Pazzi. [4] Chi volesse lodare il grande artista in questo particolare architettonico, darebbe a vedere di farsi guidare più dalla venerazione del nome che da retto discernimento; ma neppure i capitelli di San Giovanni o di San Miniato o dei Santi Apostoli hanno forme bellissime; ma soltanto un pallido riflesso della bellezza antica; e ben s'intende che il Brunelleschi, avendo continuamente davanti questi modelli, non si avvicinasse alla eleganza delle forme classiche.

Un'importanza grandissima hanno nelle fabbriche religiose del Brunelleschi due particolari decorativi: l'ornato del fregio composto di teste di serafini, e l'intaglio nell'imbotte degli archi (fig. 2"). Se la memoria non m'inganna, non ho trovato in nessun autore che il Brunelleschi prendesse dal Battistero e l'uno e l'altro ornamento; pure è così senza dubbio; anzi non v'ha forse miglior prova di questa per dimostrare che il grande rinnovatore dell'architettura non sdegnò di andar sulle tracce di coloro che lo precedettero, e che molto egli si giovò del monumento insigne della propria città. L'aver accennato alla decorazione a teste di serafini, la quale arricchisce il fregio nell'interno di San Giovanni, basta, credo io, per convincere ognuno che Filippo non la inventò, ma la prese a imprestito migliorandola; quanto all'ornamento nell'imbotte degli archi, io ho fatto indagini non solo negli antichi edifizi che restano ancora in Roma, ma pur nei frammenti classici che si trovano nelle chiese e nei musei, ma non sono riuscito a trovar esempi che abbiano vera analogia con quelli del Brunelleschi. L'architetto

[1] Non cito altre fabbriche attribuite al Brunelleschi, dove è pure siffatto motivo, perchè l'attribuzione non è superiore ad ogni dubbio.

[2] Anche meno a proposito si possono citare le Terme di Diocleziano, perchè in esse la trabeazione ricorre tutt'intorno, e non soltanto sulle colonne.

[3] Santa Maria Novella nel tipo dei dettagli architettonici, che si restringono quasi soltanto alle basi e ai capitelli dei pilastri, palesa un fatto importante, che, cioè, il gotico va a poco a poco cedendo il campo allo stile classico: vi sono alcuni capitelli altrettanto classici quanto quelli del Brunelleschi.

[4] Quanto ai capitelli delle chiese di San Lorenzo e di Santo Spirito, pochissimi ne potè vedere eseguire il Brunelleschi.

fiorentino in tutte le sue chiese, fuorchè in Santo Spirito, nella cui materiale erezione ebbe una parte assai piccola, intagliò nell'imbotte degli archi una doppia serie di lunghe cassette a cornice molto semplice, ma contenenti ornative di forme diverse. Si confronti questo genere di ornato con quello che si vede nei soffitti degli architravi di San Giovanni e si converrà che non vi è solamente un'analogia lontana, ma una parentela così stretta da non potersi negare che Filippo imitò fedelmente quell'esempio anteriore. Identica è la disposizione delle cassette e la loro forma, [1] e gli ornamenti che sono intagliati dentro ad esse nel Battistero si vedono ripetuti dal Brunelleschi. [2] Una novità rispetto al tempio di San Giovanni è che in questo vediamo gli architravi ornati nel modo descritto, e nelle opere del Brunelleschi più specialmente gli archi. [3] Il geniale artista estese inoltre quella pratica alle finestre ed alle porte nella cappella Pazzi, dove i tondi fra una cassetta e l'altra sono intagliati vagamente a rose di varia foggia, ed è tanto felice l'applicazione di tali ornamenti, che non si può immaginare nulla di più leggiadro ed attraente. [4] Nè ancora è compiuta la enumerazione delle parti che il Brunelleschi prese ad imprestito dalle fabbriche, all'ombra delle quali era nato e cresciuto. Il lettore ricorderà come in quella faccia interna del Battistero, nella quale è aperto l'arco dell'abside, sono quattro pilastrelli tagliati ad un certo punto dalla curva dell'archivolto, specialmente i due di mezzo (fig. 3ª). Una libertà simile non fu mai adoperata dagli antichi; e l'avere il Brunelleschi adottato in San Lorenzo un partito così capriccioso e riprovevole deve persuaderci ch'egli si affidò all'autorità venerata del tempio famoso (fig. 4ª). Il sig. Fabriczy crede che il grande architetto s'ispirasse ad esempio romano per le finestrelle a timpano degl'Innocenti; ma nel tempio di Vesta a Tivoli dall'egregio critico addotto non trovo che un'analogia lontana, mentre ritengo che il vero modello fosse anche per questa parte il tempio di San Giovanni. Dico per lo schema; chè l'ornamento fu dal Brunelleschi ridotto alla maggiore semplicità. Qua si osserva il primo esempio del Rinascimento della cornice ripiegata in basso ad angolo retto; ma non è modo ritrovato da Filippo, osservandosi nelle bifore esterne del palazzo Pretorio. Bensì il grande architetto fu seguitato anche in questo come negli altri particolari da esso usati, e quasi tutte le porte dei palazzi fiorentini hanno la cornice ripiegata in quella guisa. L'esempio del San Giovanni spiega a meraviglia l'usanza del Brunelleschi di scanalare i pilastri e lasciare liscie le colonne senza che si deva ricorrere a quello del Pantheon. Chiuderò la serie delle analogie che riannodano l'opera del

[1] Una leggerissima differenza è in questo, che il Brunelleschi tralasciò il bastoncino fra la gola e l'interna ornativa.

[2] Si osservi che nelle parti, condotte con ogni probabilità sotto gli occhi del Brunelleschi, cioè nella sagrestia di San Lorenzo, e nel portico della cappella Pazzi, le ornative delle cassette ripetono i motivi del Battistero, quasi senza variar segno. I motivi nuovi si riscontrano nelle arcate del San Lorenzo, e nel portico della cappella Pazzi; ma non pare da ammettere che il grande architetto lasciasse i disegni per tutti i particolari decorativi, mentre si sa che era suo costume di notare, sì nei disegni che nei modelli, soltanto lo schema generale. Del resto quel genere di cassette fu molto adoperato dopo di lui fino a che gli architetti del Rinascimento non si rivolsero ad una imitazione più intera e sistematica dell'antico.

[3] Se si prestasse fede alla tav. VII dell'itinerario della città di Fiesole di G. Del Rosso, Firenze, 1826, si avrebbe già in una chiesa molto anteriore al Brunelleschi, cioè in Sant'Alessandro di Fiesole, un modo perfettamente uguale a quello adottato dall'architetto del Rinascimento; ma in realtà si tratta di un'aggiunta del poco giudizioso disegnatore. Nello stato in cui sono arrivate a noi le fabbriche romane, non è facile decidere se fosse o no abitudine degli antichi architetti di intagliare con ornamenti gli archi; nelle chiese primitive di Roma e assai più nelle ravennati si vedono decorazioni diverse da quelle del Brunelleschi; soltanto nel chiostro Lateranense e in alcune delle arcate del chiostro di San Paolo fuori le mura sono lunghe cassette, ma sfornite di ornamenti.

[4] Non tacerò che gl'intagli longitudinali dell'arco dànno bensì a questo una grazia che piace, ma non in armonia colla sua natura; giacchè l'arco essendo composto di parti che stanno l'una accanto all'altra nel senso della lunghezza, invece che secondare questo ordinamento, tendono a mascherarlo. Molto diversa è la cosa per le finestre, le quali non hanno nel portico della cappella Pazzi una funzione viva, ma servono soltanto a lasciar adito alla luce e a render più varia e ornata la parete.

novatore al Battistero, notando che il concetto del lanternino della cappella Pazzi, elegantissimo coronamento del nobile edifizio e della sagrestia di San Lorenzo, potè benissimo derivare da quello della rotonda medievale, da cui non differisce nella composizione.

Il Brunelleschi non si contentò di studiare le chiese fiorentine, ma rivolse la sua attenzione anche a quelle di altre città di Toscana. Già il Dehio notò che il duomo di Pisa potè suggerire all'architetto fiorentino la disposizione della crociera di Santo Spirito, e il Burckhardt vide in un fianco di San Frediano usate le mensole a sostenere la cornice, come si vede costantemente nelle opere di Filippo. Quest'esempio non è unico; che anzi si osserva in altre notevolissime chiese della stessa città, [1] e nel Duomo di Pisa e in molte chiese di Pistoia: il che rende sempre più verosimile che non si tratti di una casuale coincidenza. Ma altre prove più certe si hanno che le chiese di quelle città furono studiate dal Brunelleschi. Infatti nella cappella Pazzi uno degli ornamenti che più volte si trova ripetuto nelle cassette delle finestre, invano si cercherebbe nelle rovine classiche e nei monumenti medievali di Firenze, mentre si vede perfettamente identico nel Duomo lucchese nell'arcata destra del portico (fig. 5ª); inoltre sotto il portico stesso sono due bassorilievi medievali figuranti i mesi, scompartiti da arcatelle, gli angoli delle quali sono ornati di un tondo scolpito (fig 6ª). Un partito uguale fu dal Brunelleschi adottato nel portico degl'Innocenti, ed ebbe fortuna presso i suoi imitatori. Il signor Fabriczy, al quale sfuggì certamente questa come altre analogie, lo crede una novità introdotta da lui stesso; ma l'analogia coi bassorilievi lucchesi è tanta che non mi par ragionevole considerarla puramente casuale. [2]

Fig. 5ª.

Non c'è da meravigliare che il Brunelleschi abbia studiate le fabbriche di Lucca, Pistoia e Pisa, giacchè un sorprendente numero di sacri monumenti nei quali si svolse un particolare stile architettonico, rende anche oggi notevolissime quelle città; certo, un artista nato in Firenze sul declinare del secolo XIV non poteva ritornare sulle orme degli architetti del secolo XII e XIII per quel che riguarda le bizzarre ornamentazioni e gli ingenui e non di rado grotteschi espedienti; ma molto restava da lodare e da scegliere. Intanto il Brunelleschi trovava in quelle chiese un'infinita serie di arcate e di finestre ad arco di tutto sesto; e nel duomo pisano di quelle proporzioni lunghe ch'egli usò in San Lorenzo ed in Santo Spirito; e in mille luoghi vide forate le pareti esterne da finestrelle circolari, cerchiate da semplice cornice, proprio in quel modo che a lui piacque tanto, e che forma una delle caratteristiche sue. Numerosissime sono siffatte finestrelle, oltre che in tante altre chiese, in Santa Maria Forisportam di Lucca, nella quale mi pare degno di nota che i pilastri del braccio sinistro all'esterno hanno un tipo che si avvicina al dorico, dal quale non molto differiscono quelli che formano gli stipiti nei finestroni del palazzo Pitti, e quelli che scompartiscono le arcate nel piano terreno esterno di San Lorenzo. [3]

Io non ho forse enumerati tutti i punti nei quali si vede che il Brunelleschi trasse profitto delle fabbriche medievali della Toscana: ho tralasciato il confronto analitico delle cornici e di altri profili, il quale avrebbe giovato alla mia tesi; pure ho fiducia che il mio ragionamento provi a sufficienza che il Brunelleschi tolse il bello stile non dalle rovine di Roma, ma dai monumenti di Firenze e di altre città della Toscana. Oltre alle prove particolari addotte, stanno in mio appoggio le considerazioni d'indole generale. Se Filippo a Roma disegnò e misurò per lunghi anni gli antichi edifizi, è naturale anzi necessario il supporre che, allor-

[1] In San Michele in Foro è sostenuta da mensole la cornice dei bracci laterali; lo stesso si dica di Santa Maria Forisportam. Anche il duomo di Pisa mostra le mensole in quelle parti; in altre chiese di Lucca e di Pistoia tutta la cornice esterna è sostenuta da mensole. Si confrontino alcune chiese medievali lombarde, per esempio, San Michele di Pavia.

[2] A Firenze questo motivo, sebbene non così simile, si riscontra in fabbriche anteriori al Brunelleschi; per cui, anche non volendo rassegnarsi a credere che il grande artista traesse profitto da un rozzo bassorilievo, bisognerebbe ammettere che si fosse ispirato a quelle.

[3] Credo non si possa accettare la congettura del signor Fabriczy che il rivestimento in questione fosse aggiunto al tempo in cui si edificò il campanile, cioè nel 1741.

quando dallo studiare passò all'operare, la famigliarità grandissima acquistata colle classiche forme lo avrebbe dovuto guidare, pur senza volerlo, ad applicarle nelle sue fabbriche. Giacchè nessuna autorità di biografo può farci dimenticare che il genio comincia anch'esso dall'imitare, e soltanto più tardi si trova forte abbastanza da lasciare la via tracciata dagli altri per aprirne una nuova. È noto che Raffaello, sebbene la natura lo avesse dotato delle più meravigliose qualità, cominciò dal seguire le tracce dei maestri così fedelmente da lasciare incerto l'osservatore più attento se alcune figure siano di lui o di chi gl'insegnò. E non altrimenti si dovrebbe dire degli altri; soltanto il Brunelleschi si sarebbe sottratto alla legge comune; anzi avrebbe percorso una via del tutto opposta. Difatti nelle prime sue opere i profili delle modanature e i capitelli sono più lontani dalla bontà classica che in quelle eseguite quando l'efficacia dello studio dell'antico non era più così forte, e il genio più maturo e, quindi, più adatto a staccarsi dalla imitazione.

La tesi da me sostenuta incontrerà forse poco favore presso una parte dei lettori, avendo

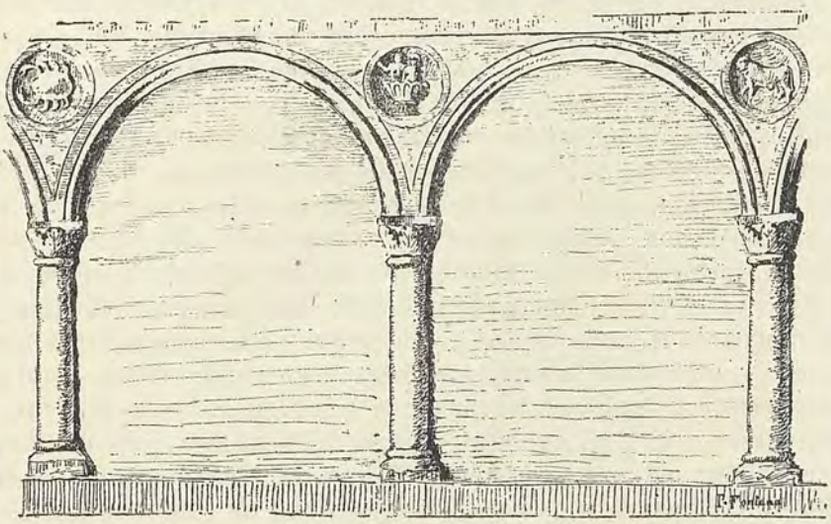


Fig. 6ª.

essa in apparenza un'arditezza troppo grande. Eppure non solo io ritengo che le mie deduzioni sieno legittime, ma si trovano in germe in molti scrittori autorevoli antichi e moderni; il che dimostrato brevemente produrrà, spero, l'effetto di rendere meno repugnanti coloro che vedono a malincuore l'attiva demolizione di credenze diventate care per lunga consuetudine. Abbiamo veduto quale importanza dia il Vasari al viaggio di Filippo a Roma: non pare, leggendo le sue parole, che il grande architetto apprendesse tutto il suo sapere dalle rovine dell'eterna città? Orbene, lo scrittore stesso, in alcuni punti del suo libro, tiene gran conto della efficacia che ebbero sull'ingegno del Brunelleschi gli edifizi della sua patria, e precisamente quelli che noi stessi dimostrammo essere stati fra i principali esemplari per il rinnovatore dell'architettura. Nel proemio alle *Vite,* toccando dei Ss. Apostoli, dice: « in somma l'architettura di questa chiesa è tale, che Pippo di ser Brunellesco non si sdegnò di servirsene per modello nel fare la chiesa di S. Spirito e quella di S. Lorenzo nella medesima città »; nella vita di Andrea Tafi esalta la bellezza del Battistero ed assevera che Filippo e Donato impararono l'arte col mezzo di quell'opera e dei Ss. Apostoli; e più sotto: « da quel tempio si ebbe la buona architettura che oggi è in uso ». Evidentemente, il Vasari aveva, col suo occhio acuto e addestrato, notato che fra quelle vecchie fabbriche e le più moderne del Brunelleschi era analogia non casuale: e vediamo come nettamente regi-

stri il fatto; ma quando fu a scrivere la particolare biografia dell'artista, dimenticata l'osservazione propria, pur così giusta e sensata, non altro ebbe dinanzi alla mente che la narrazione del Manetti, la quale gli somministrava il più e il meglio delle sue notizie. — Si può ritenere che se il Vasari non avesse scritto la vita del Brunelleschi, le parole di lui, or ora citate, che si leggono in altre parti dell'opera, sarebbero sembrate ad ognuno ragionevolissime, e la critica avrebbe dato quel peso che merita alla narrazione del Manetti; invece l'autorità del biografo aretino fece radicare talmente la credenza che il Brunelleschi imparasse a Roma, con studio indefesso, l'arte del costruire, che anche i più attenti osservatori guardarono attraverso la lente del pregiudizio. Il Milizia e il D'Agincourt, seguendo il Vasari, ammisero che il restauratore dell'arte classica avesse studiato il Battistero fiorentino, ma dettero un'importanza infinitamente maggiore all'efficacia degli esemplari romani. Degli scrittori più recenti, alcuni notarono analogie parziali fra le opere del nostro architetto e le fabbriche di Toscana, ma senza dar loro il peso che meritano. [1] Il signor Fabriczy nel suo lodato lavoro riunisce con cura tutte le osservazioni che si riferiscono a questo proposito e ne aggiunge di nuove, ma non le considera nel loro insieme; anzi talune analogie sembrano ad esso casuali piuttosto che conseguenza di imitazione. Nè io, pur dissentendo, vorrei muovere rimprovero all'egregio critico; in quanto che, ammesso col Manetti un lunghissimo soggiorno del Brunelleschi a Roma, consacrato tutto allo studio delle classiche rovine, apparisce strana, inconcepibile l'imitazione di fabbriche di gran lunga inferiori. Ora le osservazioni nuove da me aggiunte dovrebbero far riflettere se non siano da invertire le parti; giacchè l'imitazione delle fabbriche medievali essendo dimostrata in modo evidentissimo, è lecito domandare quanta importanza si possa dare allo studio delle antiche. Non voglio negare, lo ripeto, che il grande architetto andasse a Roma; anzi ammetto volentieri che la vista delle nobilissime reliquie dell'antichità esercitasse molto fascino su di lui e ne fecondasse la fantasia: l'elegante creazione del portico della cappella Pazzi basterebbe a far supporre che egli contemplasse le armoniose forme degli antichi edifici; ma il suo soggiorno colà non potè essere così lungo nè tale quale si trova descritto dal Manetti, nè portò in patria quella collezione di studi che altri suppose, collocando a capo del rinascimento architettonico non il Brunelleschi vero, ma un Brunelleschi mascherato da Palladio. Il soggiorno di Filippo a Roma, di cui, si noti bene, nessuno ha trovato tracce in codesta città, è di per sè inverosimile, e il modo con cui è narrato dal Manetti, il quale sa dirci tante particolari circostanze, da crederlo quasi un testimone oculare di quella spedizione artistica, ha tutta l'apparenza di una novella.

Le mie conclusioni non tolgono una foglia alla corona del geniale artista; chè anzi, mentre considerato come alunno degli antichi esso rimarrebbe di gran lunga inferiore, il suo merito grandeggia alla nostra mente se si pensa che, studiando su fabbriche imperfette, seppe ristabilire un'arte nuova. Un dritto e acuto discernimento fa scorgere al Brunelleschi il buono dove altri meno lo sospetta, nè si cura di pedanteschi riguardi per la fonte alla quale attinge. Quando penso che un bassorilievo rozzo di un tagliapietre medievale gli fornisce un motivo, che diventerà famigliare ai suoi seguaci, mi viene in mente Leonardo da Vinci, il quale suggerisce al pittore di osservare le macchie di una vecchia muraglia,

[1] Il Burckhardt, in *Cultur der Renaissance*, ed. 1878, p. 47, nota che nelle fabbriche gotiche fiorentine, per esempio nella Loggia de' Lanzi, si vede quel membro intermedio fra il pilastro e il piede dell'arco usato dal Brunelleschi, dimenticando l'altro esempio assai più vicino di San Giovanni, che fu notato dal Fabriczy. Nel *Cicerone* si considera come imitazione del San Frediano di Lucca la decorazione esterna della chiesa della badia fiesolana, e si pone a confronto il difettoso modo dei pilastri in Santa Maria degli Angeli (del Brunelleschi) coll'esempio anteriore del Battistero. Il Müntz crede che il pensiero dell'attico a pilastrelli sulla fronte della cappella Pazzi sia stato suggerito dallo scompartimento del Battistero. Vedemmo le osservazioni del signor Dehio.

dove la fantasia scorge mille immagini. Quegli uomini non stringevano l'arte in programmi sterili, ma lasciavano al proprio intelletto ed al proprio gusto una libertà che portava frutti deliziosi. Ecco perchè tanto originale e bella ci apparisce l'opera del Brunelleschi; nè ci lamentiamo che non sia figlia genuina dell'arte classica: come preferiamo, con qualche stortura, l'albero vigoroso che liberamente si svolge nella selva a quello tirato a perfezione di insipida simmetria dall'arte del giardiniere.

PAOLO FONTANA.

I CAPOLAVORI DELLA PINACOTECA DEL PRADO

IN MADRID

III.

Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).

Dopo il Velazquez, il pittore più eminente della Spagna è, senz'alcun dubbio, il Murillo. Ma quand'anche la popolarità di quest'ultimo superi quella del primo, chi non riconoscerebbe oggidì, fra quanti sono più addentro nei segreti dell'arte, che il valore intrinseco del Velazquez è notevolmente più elevato di quello del Murillo? In altri termini si potrebbe dire che come lo splendore della pittura del primo è comparabile a quello della luce del sole, così quello del secondo al dolce ed argentino chiarore della luna; che come quegli si qualifica pel genio maschile della Spagna, questi, preso nel suo complesso, personifica per così dire l'ingegno femminile.

L'indole d'entrambi poi non può essere conosciuta appieno se non da chi si sia preso cura di ricercare e studiare le loro opere in patria, ed in ispecie nel fortunato Museo del Prado, dove si trovano riunite in maggior copia e ci rivelano l'animo dei rispettivi autori sotto i loro più diversi aspetti.

Il Murillo è davvero un artista da innamorare quanti si sentono compresi dall'incanto dell'ideale, e ben s'intende come una nazione quale la spagnuola non possa fare a meno di esaltare un pittore come lui, da poi che il suo pennello non rappresentò mai altro che il bello e il pittoresco, e, a differenza del Velazquez, non si degradò al servigio di una spregevole dinastia, ma si dedicò invece ad illustrare le più alte emozioni della vita umana nella forma più eletta in opere da costituire il più bell'ornamento delle case e degli altari del paese suo. « Es el pintor de mas cualidades que ha florecido en escuela alguna » proclama un recente di lui biografo connazionale, con enfasi forse giudicata da taluno esorbitante, ma che si spiega mediante le simpatie grandi ch'egli seppe acquistarsi colla sua natura amabile e il suo carattere eminentemente nazionale.

Il già rammentato viaggiatore alemanno, A. Stahl, entusiasta di lui pur esso, confrontandolo con altri sommi, fa le seguenti osservazioni: « Chi può essere più spirituale di Raffaello? Chi più reale di Rubens? Il Murillo lo è meno di entrambi, ma egli sa congiungere e l'uno e l'altro in un complesso di perfetta armonia; egli spiritualizza il corpo e dà corpo allo spirito; è questo che costituisce la sua grandezza ». E più in là, giudicandolo nelle sue qualità di pittore: « Come colorista il Murillo è unico, ma anche in questo per

mezzo di qualità che meglio si sentono di quel che si possano estrinsecare in parole. Il suo colore è riservato, avvolto in una specie di vapore, ma non mai sino all'assenza dell'espressivo; egli non accoppia giammai gradazioni aspre e cozzanti fra loro e non ostante il suo colore è compenetrato del calore della vita; egli ha delle tinte che non si saprebbero definire precisamente. Che se il colore si può qualificare per adeguato, per nobile, per immateriale, tale si è il colore del Murillo. Il suo celeste è inteso dalla stregua di quello del cielo stesso; come questo non è un vero colore, è un inganno, un'imaginazione. Mentre troppo spesso un cielo dipinto ci apparisce come una parete liscia con determinata tinta, sulle tele di lui ci si perde nell'infinito... Ora gli è appunto questo suo colore colla sua attrattiva indescrivibile che non doveva mancare insieme all'altre qualità, perchè le creazioni del maestro immortale avessero a confermarsi per quello che sono in realtà ».

E chiude il suo capitolo sul Murillo con un inno di lode a lui e alla Spagna che merita pure di essere qui riportato:

« Gli è incomprensibile perchè sia così scarso il numero dei pittori, e in ispecie dei pittori tedeschi, che visitano la Spagna. Temono per avventura la vita estranea, la lingua poco nota. E non ostante c'è da trovarsi tanto bene cogli amabili Spagnuoli, e la loro lingua è tanto degna di venire appresa, mentre in realtà non è difficile; per l'occhio dell'artista, poi, quanti tesori non vi sono da osservare!

« I tipi italiani sono stati ormai sfruttati oltre la sazietà; in Ispagna invece l'originalità si avverte ad ogni piè sospinto e ne sono improntati l'arte, la pianta uomo bellissima, i costumi, le foggie del vestire, la realtà pittoresca, e per isfondo le rovine fantastiche delle città degli antichi re goti e la magnificenza magica dei palazzi arabi.

« O giovani pittori, che nei nostri tempi prosaici invano cercate l'ispirazione e vi gettate in braccio al materialismo, se volete intingere il vostro pennello nel vero ardore dell'entusiasmo artistico, andate in Ispagna e studiate il Murillo! ».[1]

D'altronde non conviene esagerare negli elogi e riconoscere che il decantato artista ha pure i suoi lati deboli, dai quali si rileva ch'egli ebbe a pagare il suo tributo al gusto del tempo, sì da renderlo meno gradito a quanti si compiacciono della fermezza del disegno e della robustezza degli accordi e delle espressioni. Una particolare mollezza nei modi della sua esecuzione in genere, certe sdolcinature, certe esagerazioni nell'apparato delle sue mistiche invenzioni lo collocano ad un livello non comparabile di certo a quello dell'arte italiana dell'età aurea. Conviene mettere in disparte pertanto simile paragone, se si vuole apprezzarne i notevoli pregi, pei quali egli pure merita di essere considerato come una delle più schiette e delle più spontanee nature d'artista.

Il Murillo, come si sa, a differenza del Velazquez, incominciò la sua carriera d'artista nella città natale di Siviglia in umili condizioni; come quegli poi non ebbe maestri di grande levatura. Spetta quindi ad entrambi il merito di aver saputo formarsi in gran parte mercè gl'impulsi del proprio ingegno. Come nell'operato del Velazquez, così in quello del suo concittadino più giovane di 19 anni, gli Spagnuoli sogliono distinguere tre *maniere* distinte di dipingere; distinzioni che se non vanno intese in modo troppo categorico, pure si possono a grandi linee riscontrare esaminando le opere loro nell'ordine cronologico con cui si seguono. Va osservato intanto, così per l'uno come per l'altro dei due luminari della pittura spagnuola, che nei loro anni più giovanili essi lavorarono sotto l'impressione della scuola *naturalistica* italiana ed in ispecie di quel Giuseppe Ribera, il quale, benchè nativo di Valencia in Ispagna, può esser tenuto per italiano come pittore.

La prima maniera del Murillo, ch'è quella che corrisponderebbe al tempo del suo primo sviluppo a Siviglia, è quella del cosidetto stile *frio* (freddo), il più oscuro cioè e che rammenta maggiormente il fare del Ribera.

Una evoluzione importante dovette operarsi nel giovine artista durante il suo soggiorno

[1] Vedi Spanien. *Reiseblätter* von Arthur Stahl. Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1868, vol. II, p. 22.

di due anni nella capitale del regno, dove s'imbattè nel grande suo compaesano e pittore di corte, il Velazquez, a lui benevolo ed utile non solo coll'autorità dell'esempio personale, ma per averlo introdotto nei palazzi e nelle raccolte regie a studiarvi le opere magistrali onde già erano fornite quelle dimore suntuose fin dal tempo di Carlo V e di Filippo II. Massime gli esempi lasciati da Tiziano e da Rubens dovettero fermare la sua attenzione e contribuire validamente a modificare il suo stile nella sua seconda maniera, detta la *calida*.

Fra i quadri del Prado (il catalogo ne annovera 46) viene celebrata la Sacra Famiglia chiamata *del pajarito,* dal particolare del Bambino Gesù che tiene fra le mani un passerotto, mostrandolo a un cagnolino. Sta il fanciullo appoggiato al ginocchio destro del suo Padre putativo, mentre la Madre, alquanto in disparte, l'osserva con compiacenza nel tempo stesso che sta dipanando una matassa. Scena invero interamente umana, rappresentata con semplicità affatto borghese mediante buona economia di luce, ma nella quale nessuno crederebbe di trovare intesa una Sacra Famiglia, come giustamente ebbe ad osservare il Justi.[1]

Per parte mia, a dir vero, le anteporrei fra le produzioni dello stile caldo, se non altro per la gradevole armonia del chiaro-scuro e dei colori stessi, la bella Vergine del Rosario; uno dei dipinti suoi più vigorosi. Così pure riesce fresco, nutrito e trasparente il colorito di una piccola Annunciazione, corredata di una graziosa gloria di angeli.

Fra i quadri grandi da altare dedicati ad argomenti di cristiana carità, non posso far a meno di presentare qui al benevolo lettore, nella unita fig. 7ª, quello della Santa Elisabetta d'Ungheria che guarisce i tignosi, tutto che non appartenga in realtà alla galleria del Prado, sì bene a quella della R. Accademia di San Ferdinando a Madrid. È certamente uno dei quadri più tipici della pittura spagnuola in genere. Non deve recare meraviglia il soggetto scabroso, quando si sappia che il dipinto è stato fatto per l'altare di una chiesa d'ospedale; nè il Murillo era tal uomo da lasciarsene spaventare. Egli, come interprete sincero del naturale, lo affronta imperterrito e ne sa ricavare una scena delle più pittoresche e delle più significative. Il gruppo di figure che ci sta davanti, infatti, è di una evidenza nella varietà de' suoi tipi e nella spontaneità dell'azione, quale non si potrebbe desiderare più spiccata e l'aria vi circola all'intorno e nello sfondo con un vago loggiato, aggiungendo vaghezza ed armonico compimento all'insolita scena. Nella nobile figura della regina, chi non indovinerebbe la vittoria riportata dal sentimento di benefica pietà sulla ripugnanza di occuparsi colle sue proprie delicate mani di simili ammalati? Gli spettatori e le attendenti, giovani e vecchi, già ne aspettano i mirabili effetti, e mentre un giovinetto china il capo sopra il bacino di metallo, sottoponendosi fiducioso al lavacro eseguito dalla regina, mostrando il viso efficacemente illuminato dal riflesso dell'acqua, un altro suo compagno di sventura, tipo eminentemente spagnuolo, grattandosi il capo con morbosa voluttà, si dispone alla sua volta a ricorrere alla cura della benigna santa. La quale, poi, si ritrova appena adombrata nello sfondo fra le piccole figure, dov'è rappresentata la refezione ch'essa stessa serve ai poveri da lei guariti.

Devesi tuttavia qui convenire che dipinti di tal fatta non saprebbero essere apprezzati appieno in qualsiasi più perfetta riproduzione, ma vogliono essere osservati all'uopo negli originali stessi, dove ricevono vaghezza e rilievo mercè le gradazioni delle tinte e le sfumature sapienti, che colle parole anco non si saprebbero qualificare.

Questo capolavoro, insieme a due altri dello stesso autore, ora esposti nella stessa aula delle Sessioni accademiche, v. a. d. i due lunettoni con soggetti allusivi alla fondazione di Santa Maria Maggiore a Roma, provengono tutti dalla città natale del pittore, che ve li ebbe ad eseguire dopo il suo ritorno da Madrid. Gli ultimi due che appartengono al suo ultimo stile, detto *vaporoso,* si distinguono per la naturalezza, per la ingenuità caratteristica con cui vi sono espressi i tradizionali episodi. Furono ambiti e portati a Parigi tutti

[1] Vedi *Murillo,* von Carl Justi. Mit Abbildungen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1892.

Fig. 7ª. - SANTA ELISABETTA CHE GUARISCE I TIGNOSI, DI MURILLO

(Accademia di San Fernando a Madrid).

Fig. 8ª. - LOS NIÑOS DE LA CONCHA, DI MURILLO

(Galleria del Prado).

Fig. 9ª. - LA CONCEZIONE, DI MURILLO

(Galleria del Prado).

e tre dal generale Soult a tempo delle invasioni napoleoniche, ma in seguito dovettero essere restituiti.

La Galleria del Prado d'altronde è particolarmente ricca di quadri di questa sua ultima maniera. Fra altri io non saprei mai scordarmi quello di un San Giovannino coll'agnello, dove sottoscriverei l'impressione riportata dal mentovato viaggiatore tedesco, che dà sfogo al suo entusiasmo colle seguenti parole: « Quale grazia incomparabile, quale efficacia e profondità, e nello stesso tempo che fedele divinazione della natura infantile in questa figura di fanciullo! E così pure quanto meraviglioso non è quell'agnello! Gli è che il Murillo sa dare rilievo a quanto gli vien dato d'indicare col suo pennello, anche all'accessorio! Nella composizione domina il pensiero, che qui non vi sia soltanto un fanciullo ed un agnello, bensì l'affiatamento fra l'uomo e l'animale nella loro fedele convivenza su questa povera terra, vi sia lo spirito umano e il sentimento dell'animale, lo spiritualismo ed il materialismo nella loro più perfetta significanza ».

Vieppiù rinomato poi fra i quadri di questo genere è quello dei bambini Gesù e San Giovanni, noti col nome di *Los niños de la concha,* ossia i Bambini dalla conchiglia, essendovi rappresentato il primo in atto di dissetare il secondo (forse per un'allegorica allusione) con una conchiglia ripiena d'acqua (fig. 8ª).

In questa tela, ch'è tenuta fra i capolavori riuniti in quella specie di tribuna ch'è la sala detta d'Isabella II, risplende tutta la bellezza onde il felice pennello del Sivigliano sapeva improntare le sue figure infantili. E invero egli per questo rispetto, fatta astrazione della differenza nel modo di dipingere in ragione della differenza dei tempi, potrebbe essere chiamato il Correggio della Spagna, dappoichè tutti e due si qualificano per eccellenza come pittori delle creature infantili, dalle quali sanno ritrarre più che ogni altro artista tutto quello che hanno di pittoresco nella naturale grazia e vivacità dei lineamenti, delle movenze, della freschezza e morbidezza delle carnagioni.

Dove il Murillo poi potè sbizzarrirsi col riprodurre simili figure nei più aggraziati e svariati gruppi, si è nei quadri molteplici in cui prese a trattare l'argomento di particolare predilezione in quei tempi, e che si conosce sotto la denominazione della *Concezione di M. V.* Gli è in questo genere di opere che l'autore quasi si personifica e in cui raggiunse il colmo della sua gloria e della sua rinomanza. Esse sono il vanto oggidì di parecchie fra le più cospicue gallerie, come quelle pubbliche di Parigi, di Pietroburgo, di Madrid e di Siviglia, non che di alcune private nella Spagna medesima e in Inghilterra.

Il soggetto accennato è argomento per lui allo svolgimento dei più vaghi motivi di figure femminili in giovanile età, idealmente librate nell'aria e mollemente circondate da nubi e da bambini celestiali che ne significano la gloria. Il Prado ne annovera non meno di tre; una di piccole dimensioni e due grandi, da tutti contemplati con ispeciale ammirazione e prese di mira continuamente dai copisti. Fra queste mi piace di dare qui riprodotta, per quanto è possibile, quella che più d'ogni altra ebbe ad impressionarmi per la squisita bellezza delle linee, accoppiata ad una delicatezza di tinte sfumate, che bene si confanno ad un tema di ordine affatto astratto e di pura immaginazione (fig. 9ª).

Un'altra categoria di quadri nei quali il Murillo trovò l'opportunità di esercitarsi frequentemente, si è quella delle immagini dei Santi più venerati dalla Chiesa. Egli li trattò in diversi modi, vale a dire ora come singole figure, ora circondati dalle favorite glorie di angeli o nell'ambiente di qualche fatto concernente la loro vita. In molte di queste vedesi a vero dire rispecchiata ad oltranza la suggestione di un fanatismo che non poteva fare a meno di condurre l'artista a concetti, i quali peccano ora per un sentimentalismo esagerato, ora per l'apparato farragginoso o pel crudo realismo dal quale non rifugge là dove introduce dei particolari assolutamente barocchi e di cattivo gusto. Ci basti rammentare in proposito la sua grande tela rappresentante la *Cucina degli angeli* della Galleria del Louvre, dove questi in presenza di un San Diego cappuccino, rapito in estasi celeste, vedonsi affaccendati nel modo più materiale e triviale intorno ad ogni sorta di utensili da cucina, coi quali stanno allestendo una refezione.

E tornando al Prado ci apparisce caratteristico come concetto eminentemente da Seicento un motivo ripetuto della Madonna sulle nubi, la quale schizza il latte dal suo seno verso certi Santi inginocchiati, compresi dalla più ascetica devozione, rendendo così con una immagine materiale l'idea simbolica del nutrimento spirituale che riceve l'uomo immerso nella fervente preghiera.

In tutto questo s'intende come il pittore procedette sempre quale figlio del suo tempo,

Fig. 11ª. - SACRA FAMIGLIA, ATTRIBUITA AL MURILLO

(Galleria Brignole Sale, fotografia A. Noack di Genova).

alle esigenze del quale non seppe sottrarsi neanch'egli per quanto fornito di tante elette qualità d'artista. Non ultima fra queste l'ingenuità dell'animo che a dispetto d'ogni cosa non lo abbandona sino alla fine de' suoi giorni. O non la vediamo anzi trapelare in modo quasi commovente in una delle sue tele che viene segnalata nel novero delle ultime sue opere, quale è quella qui pure riprodotta nella figura 10ª, dov'è raffigurata la Madonna giovinetta che apprende a leggere da Sant'Anna sua madre? È bensì vero che se non apparissero dall'alto que' due angioletti recanti la gentil corona, la scena si giudicherebbe tolta strettamente dalla vita quotidiana affatto casalinga, ma che importa se tutto vi è immaginato con un candore ed una dignità spontanea che vi conquide e che riesce forse vieppiù

Fig. 10ª. - SANT'ANNA COLLA VERGINE, DI MURILLO

(Galleria del Prado).

gustosa nel suo contrasto colle piccole mondanità dello strascico e dei nastri onde si fregia la giovinetta, non che del canestro contenente il lavoro, quale accessorio della veneranda madre?

Non ultima, fra le prove della grande celebrità che accompagna il nome del Murillo, si è la circostanza dell'abuso che se n'è fatto nella successione de' secoli fino a noi. Quante volte non ci accade d'imbatterci in privati raccoglitori che fra le opere dei grandi autori

Fig. 12ª. - SANTA LUCIA, DEL PAMFILO

(Raccolta Giovan Battista Vittadini, fotografia L. Dubray, Milano).

si vantano di possedere una tela del Murillo, quando pure non ne abbiano di Raffaello, di Tiziano, del Correggio? Quel che v'è di più sicuro si è di non fidarsene, ma di farne la verifica con opportuni confronti, ove il vero si voglia conoscere. D'altronde conviene distinguere: ad un privato amatore che s'illude di possedere una preziosa tela del Murillo, perchè si dovrebbe amareggiare ad ogni costo il piacere che ne prova col metterglielo in sospetto? Diverso è il caso là dove si tratta delle raccolte pubbliche. In queste ultime si dovrebbe dare il bando ad ogni vanagloria ed abbracciare francamente la professione del vero, anzi che affermare quello che si conosce per fallace, per chimerico.

Un esempio in argomento ce lo fornisce la galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo fra altre. Quella parte della medesima che proviene dalla quadreria del conte Guglielmo Lochis, annovera fra i numerosi capi di che si compone uno studio a colori di una testa posta sotto il n. 237, che il defunto proprietario aveva creduto bene di accogliere come opera dell'immortale Murillo. Il proprietario nel suo voluminoso catalogo lo citava come *un bozzo dipinto con grande maestria e lucentezza.* Il catalogo ufficiale della Galleria (ora di pubblica ragione) [1] è più sobrio in quanto ci risparmia i commenti, ma i compilatori del medesimo non si sono rotto il capo per appurare il vero circa gli autori dei quadri. E valga il vero, oltre a questa tela di oscuro pittore seicentista, tuttora annoverata come un'opera del Murillo, vengono pure attribuite al Velazquez alcune cose (una financo munita delle iniziali dell'autore!) di fattura tanto mediocre e volgare da farci provare un sentimento di vergogna per conto dei nostri concittadini, di fronte ai forestieri colti, che spesso vengono a visitare l'importante Pinacoteca civica. E tanto più da che è noto che i Bergamaschi fino a pochi anni or sono contavano nel numero dei compaesani un critico dei più provetti, all'esperienza del quale ben avrebbero potuto ricorrere per essere meglio illuminati nell'occasione della pubblicazione del catalogo. Non vorrei dire per questo che sia da rammentare in proposito il noto proverbio: « Nemo propheta in patria », bensì lusingarmi che in considerazione se non altro della lotta che la parte liberale di Bergamo è impegnata ora a sostenere più che mai contro l'oscurantismo, il quale minaccia di opprimere quella privilegiata regione d'Italia, anche in quello che concerne la disposizione e la classificazione della ricca Pinacoteca civica si avesse a verificare quando che sia il trionfo di un salutare progresso.

Dei nomi dei grandi artisti spagnuoli d'altronde si è fatto abuso fra noi anche in altre pubbliche gallerie, fra altre nella grande Pinacoteca della *Capitale morale,* dove dorme sempre il sonno del giusto una amena figura di un frate sotto il nome di Velazquez, senza punto darsene per inteso, se non pel cartello sottoposto.

A Genova nella Galleria Brignole (sala VIII) mi sovviene di avere più volte osservato come fa capolino un pittore locale, che potrebbe ben essere Valerio Castelli, in una certa gentile Madonnina in atto di presentare il suo Bambino addormentato sul di lei grembo. Per quanto essa vi sia classificata quale opera del Murillo, è facile vedere che l'autore vi si manifesta impressionato più dal Van Dyck che dal pittore spagnuolo. E giudichi ciascuno in proposito coll'osservazione dell'unita riproduzione nella fig. 11ª per quanto può servire. [2]

Quello che non si può negare si è che la pittura spagnuola nel Seicento ha certamente esercitato una sensibile influenza in Italia, e che questa si rende palese nelle opere di ben parecchi dei nostri artisti.

Se ritorno qui sul nome del milanese Nuvoloni detto il Pamfilo, gli è perchè egli è uno di quegli che più di tutti pare siasi preso a modello il Murillo. Persuaso che altri divideranno questa mia opinione, piacemi accennare a conferma altra figura unitamente riprodotta (fig. 12ª), la quale nel suo tono argentino vaporoso, nella sua grazia piena di eleganza può servire egregiamente a rappresentarci un tipo del Murillo lombardo.

[1] *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo.* Stabilimento tipografico Frat. Bolis, 1881.

[2] Maggior fede si meritano bensì come opere del Murillo alcune tele nella raccolta lasciata a Genova dalla Duchessa di Galliera, fra le quali si distinguono massime una Fuga in Egitto e un San Francesco d'Assisi, pitture della prima maniera dell'autore. Di queste si hanno pure buone fotografie edite da A. Noack a Genova.

IV.

Altri pittori spagnuoli.

Il terzo pittore spagnuolo del XVII secolo che vuolsi qui nominare e che in ragione del tempo in che visse andava nominato pel primo, è Giuseppe Ribèra, nato in Valencia

Fig. 13ª. - MARTIRIO DI SAN BARTOLOMEO, ATTRIBUITO AL RIBERA.

nel 1588. Essendo passato da giovane in Italia, dove stette il rimanente della sua vita, vuole essere considerato piuttosto quale pittore italiano che spagnuolo, sì che può servirci di anello di legame per passare alla rassegna delle opere dei nostri artisti. Fattosi seguace ed imitatore di Michelangelo da Caravaggio e di altri pittori della scuola realistica che in allora andava generalmente imponendosi, egli si stabilì a Napoli e vi divenne celebre col nome di « Spagnoletto », usando pur sempre segnarsi ne' suoi quadri col richiamo alla sua patria: *Jusepe de Ribera, valenciano,* o *español.* Fu pittore molto produttivo, massime in opere di soggetto religioso, di carattere tetro e che ben riflette le tendenze dello spirito truce del-

l'Inquisizione già spadroneggiante in tutti i paesi cattolici. Ben una cinquantina di capi di simil genere si contano nella Galleria del Prado, sui quali riesce poco piacevole il fermarsi, benchè vi si scorga spesso l'impronta di un artista potente e dotato di qualità personali non comuni. Le altre gallerie d'Europa poi vanno pure quasi tutte fornite, quale più e quale meno, di dipinti di lui. Benchè egli non fosse altrimenti ritornato nel paese natale, la influenza sua fra i pittori del Seicento vi fu grandissima e tale del pari la reputazione ch'egli si era acquistata. Egli morì a Napoli nel 1656, ricco di censo, ma anche d'inimicizie ch'egli aveva accumulato sopra di sè mercè il suo carattere geloso e vendicativo.

A Madrid si hanno pure alcuni esempi di un suo fare più dolce e meno tenebroso. Fra questi meritano di essere rammentate in particolare le tele rappresentanti il Sogno di Giacobbe (n. 982 del Cat. del Prado) e la Maddalena penitente nel deserto, inginocchiata in atto di adorazione (n. 980). Bella e nobile figura quest'ultima, somigliante ad altra simile della galleria di Dresda, generalmente apprezzata dai visitatori. A questa ne aggiungerei una terza, rappresentata in gloria sopra le nubi e circondata da angeli, che trovasi nella già rammentata Accademia di San Fernando e nella quale il pittore rivela più spiccate attinenze con l'arte italiana del secolo precedente, e se non m'inganno una certa quale imitazione di Tiziano.

Più numerosi sono gli esempi della sua maniera cupa e selvaggia e a questa appartengono in genere le rappresentazioni dei martirî, dei supplizi, delle torture, che formano una specialità starei per dire tutta sua. Uno dei suoi grandi quadri di questa categoria è quello del Martirio di San Bartolomeo nel Museo del Prado appunto. Di questo mi è accaduto di vedere una approssimativa riduzione con notevoli varianti in una tavoletta appartenente ad un privato in Milano, nella quale il carattere proprio dell'artista è bene improntato, per cui piacemi di valermi della piccola fotografia che sta a mia disposizione, per darne riprodotto se non altro quel tanto che apparisce nella tenebrosa opacità dell'ambiente, dov'è trattato il soggetto con efficacia di contrasti mirabile (fig. 13ª). [1]

Mi sia lecito sorvolare sugli altri pittori spagnuoli contemporanei, per quanto anche i meriti loro non vadano negati. Fra essi si distinguono in ispecie il Zurbaran e l'Alonso Cano, il primo rappresentante per eccellenza della bigotteria spagnuola, contemporaneamente scultore ed architetto e che ebbe il precipuo suo centro d'azione in Granada.

Ci accosteremo maggiormente all'arte nostra prendendo a considerare la singolare figura di Domenico Teotocopuli detto il Greco. Con lui anzi ci avviciniamo ai bei tempi del Cinquecento, poichè la sua nascita nell'isola di Creta va riportata alla metà del secolo. Egli come pittore vuole pure essere considerato come un termine medio fra l'Italia e la Spagna e bene osserva il Justi nel suo *Velazquez,* che il successo ottenuto dalle sue opere agli occhi degli Spagnuoli è una prova dell'attrattiva esercitata dalla maniera veneta.

« Quest'uomo — egli continua — è altrettanto notevole pel suo straordinario ingegno di pittore e per l'impulso dato per mezzo del medesimo alla pittura spagnuola, quanto per la degenerazione senza esempio e veramente patologica in che cadde col processo del tempo nella sua maniera. I suoi biografi finora non lo conobbero se non dal tempo della sua comparsa in Ispagna nel 1575, ma rimane tuttora un buon numero di opere sicure del suo periodo italiano, degne da figurare a canto alle migliori della scuola veneziana. Benchè portino l'impronta di una fisionomia particolare, per molto tempo, nessuno conoscendole, passarono per opere di Tiziano, di Paolo Veronese, di Bassano e di Barocci. Sono in parte ritratti, in parte scene animate del Vangelo, dal pennelleggiare ardito e dalle movenze alla Tintoretto, ma più abbondanti di tratti caratteristici e più pastosi nel colorito. Michelangelo pure lo ebbe ad impressionare, come dimostrano parecchi suoi nudi, e quel ch'è più

[1] L'apparizione dei due angioletti recanti la palma e la corona del martirio (a quanto vien confermato dal prof. Justi) non si vede in alcun altro quadro dello stesso soggetto, più volte ripetuto dal Ribera, mentre in realtà è la parte più brillante nel piccolo quadro.

Fig. 14ª. - N. S. MORTO FRA LE BRACCIA DEL PADRE ETERNO, DI DOMENICO TEOTOCOPULI
(Galleria del Prado).

singolare, le antiche reminiscenze bizantine non gli sono estranee nell'invenzione e nella composizione ».

L'Italia nostra, alla quale egli deve la precipua sua educazione nell'arte, conta nelle sue pubbliche gallerie più d'un'opera di lui, e l'erudito professore non manca di enumerarle. Alcune poi le indica come passate in Inghilterra. Vieppiù ricca n'è la Spagna dov'egli visse per ben cinquant'anni, cioè fino al 1625. Il Prado ne conta una diecina, la maggior parte ritratti e tutti d'uomo, nei quali come si vede egli lavorò di pratica, sì che essi non possono fare a meno d'ingenerare un senso di sazietà in chi li osserva per la loro monotonia, benchè dipinti con bravura. Di quadri di composizione avvene uno solo ed è quello di un Cristo morto in grembo al Padre Eterno, circondato da angeli (fig. 14ª) dove ben si avverte un'eco del Buonarroti nelle linee del Redentore principalmente.

Per conoscerlo bene nella sua potenza tuttavia ed anche nelle sue stravaganze conviene recarsi a Toledo, dov'egli visse a lungo. L'opera sua migliore forse è quella che trovasi appunto in detta città nella chiesa di S. Tomè, nella quale dipinse la sepoltura di un guerriero spagnuolo, il conte di Orgaz, circondato da una folla di cavalieri (tutti ritratti dal vero) con una energia di tocco che impressiona.

Che il Teotocopuli come pittore provenga essenzialmente dal Tintoretto e non da Tiziano, col quale pure volle essere collegato da più di uno scrittore, parmi risulti dal complesso di quello che si vede di lui. Tale era pure, come consta, l'opinione decisa del senatore Morelli.

V.

I pittori italiani della scuola veneta.

È il Tintoretto quello che si presenta pel primo nel concatenamento del pensiero con quanto si è fatto precedere. La presenza delle sue opere in Ispagna, non che quella dei quadri di parecchi altri veneti, si spiega in parte almeno coll'ammirazione che suscitarono nell'animo del Velazquez fin da quando egli visitò Venezia nel 1629. Lo storico Palomino dice in proposito, che « incontrarono assai il suo gusto i dipinti di artisti quali Tiziano, Tintoretto, Paolo ed altri di quella scuola, laonde egli attese di continuo a disegnare tutto il tempo che stette in Venezia. Fece massime degli studi dalla rinomata Crocifissione del Tintoretto (nella scuola di San Marco) e copiò la Comunione degli Apostoli di cui fece omaggio al re ».

Quale meraviglia dunque che il Velazquez nella occasione dei due suoi viaggi in Italia, facendo incetta di opere di pittura pel suo re, fosse riescito a procurargliene più d'una del Tintoretto? La più splendida fra tutte forse pel vigore del tocco e per l'effetto dell'aria che circola nell'ambiente è la grande tela che tuttora vedesi esposta nelle sale capitolari dell'Escorial, dov'è rappresentata la scena del Redentore in compagnia dei suoi Apostoli, quando compie l'atto della lavanda dei piedi.

Fra le tele della Pinacoteca del Prado poi vanno rammentati nel numero di quelle acquistate dal Velazquez, i soggetti della Purificazione delle Vergini Madianite, grande pittura da soffitto di vivace colorito e il bozzetto per la grandissima composizione del Paradiso che copre una parete della sala del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia. Più importanti tuttavia sono altri quadri di lui, quali sarebbero, in primo luogo, la battaglia di mare e di terra, trattata, soggiunge Morelli, nella maniera che vedesi nel quadro grande di casa Giovanelli a Venezia, e dove si distingue in ispecie l'episodio della lotta impegnatasi pel possesso di una avvenente giovane, in secondo, il Battesimo di Nostro Signore

Fig. 15ª. - MADONNA COL BAMBINO, SANTA BRIGIDA E SANT'ULFO, DI TIZIANO

(Galleria del Prado).

Fig. 19ª. - OFFERTA ALLA DEA DEGLI AMORI, DI TIZIANO

(Galleria del Prado).

Fig. 21ª. - LA CONSEGNA DELLE CHIAVI, ATTRIBUITA A VINCENZO CATENA

(Galleria del Prado).

Risalendo all'età più fresca del longevo artista, noi c'imbattiamo al Prado in due dei suoi più splendidi capolavori, nelle due tele vale a dire di soggetti mitologici, eseguite in origine per ornamento alle pareti dello studio del duca Alfonso d'Este prima dell'anno 1520. Sarebbe difficile imaginarsi qualche cosa di più giocondo, di più vivamente festoso di quel che sia il quadro dell'*Offerta alla dea degli amori,* popolato da una moltitudine animatissima di floridi bambini sotto le sembianze di amori che si danno alla pazza gioia, trastullandosi tra di loro in mille guise sopra un terreno erboso, all'ombra di alcuni alberi verdeggianti, sotto i quali lo sguardo spazia verso il fondo illuminato da quegli effetti di luce, che Tiziano solo sapeva rappresentare. All'estremità destra s'avanzano due giovani donne che vanno a fare omaggio alla imagine statuaria della dea (fig. 19ª).

« La semplicità degli incidenti — ben dice il Cavalcaselle — e l'innocenza dei pensieri, che questa leggiadra scena rappresenta, è incantevole. Le forme di questi fanciulli sono graziose e belle: essi muovonsi sotto i nostri occhi, si nascondono e ci riappaiono da capo con infantile agilità. L'occhio si compiace a contemplare la bellezza del paese e la feconda vegetazione. Un'auretta tranquilla e temperata sembra che ravvivi gli oggetti ch'essa circonda, e la dolce armoniosa luce è distribuita nel quadro con tal meravigliosa arte, che vieppiù lussureggiante appare la natura ivi dipinta ».

La stessa prerogativa rifulge nella tela a riscontro, quella cioè a dire del Baccanale, per quanto sensibilmente più oscurata in certe parti e alterata da' ritocchi. È un'orgia di giovani baccanti d'ambo i sessi, nobilitata dal senso del bello insito al grande coloritore. L'avvenenza delle figure, infatti, specie dei visi, vi è pari alla scioltezza e alla grazia delle movenze e degli aggruppamenti, nè è a credersi che in siffatto genere siasi mai eseguito nulla di più magnifico nè di più inebbriante. E se è vero che altri artisti di vaglia come il Padovanino, l'Albano, il Poussin, il Domenichino cercarono di emulare questi esemplari nelle loro composizioni mitologiche, è vero altresì che rimasero tutti a una bella distanza dal loro modello.

La serie dei sovraindicati dipinti constava, com'è noto, di quattro tele di eguali dimensioni ed era stata iniziata fino dal 1514 da Giovanni Bellini con una composizione di un altro Baccanale che fu poi terminato da Tiziano stesso (ora proprietà del duca di Northumberland, ai confini della Scozia). Quarto, infine, il suo Bacco e Arianna, ora nella Galleria Nazionale di Londra.

Furono portati via dal castello di Ferrara contemporaneamente nel 1598 per arbitrario comando del cardinale Aldobrandini (allorchè gli Estensi dovettero trasferire la loro sede a Modena, e Ferrara fu incorporata al dominio pontificio), come c'insegna Adolfo Venturi negli accurati ragguagli contenuti nella sua importante opera: *La Galleria Estense in Modena.*[1] I due quadri appartenenti ora al Prado, dopo essere stati portati a Roma, dalla villa Ludovisi passarono nel palazzo Panfili e più tardi furono regalati, come riferisce il Mengs, alla Casa reale di Spagna.

In epoca assai anteriore, cioè fino dal 1533, pervenne alla Corte di Spagna, cioè a Carlo V, per mezzo del suo segretario Covos, il ritratto del Mecenate pel quale Tiziano aveva dipinto le rammentate tele di soggetto mitologico; ma sgraziatamente l'effigie di Alfonso d'Este quale vedesi ora nella Galleria di Madrid ha sofferto assai in conseguenza di inabile ristauro, non rimanendovi di ben conservato se non il cagnolino ch'egli viene accarezzando con la mano.[2] Il viso del duca invece apparisce tutto rifatto, ma da quanto si può

[1] Modena, Paolo Toschi e C., editori, 1883, p. 15. Nel relativo documento, tratto dall'Archivio di Stato in Modena, i quadri ora a Madrid sono così designati: *Una pittura di puttini nudi di mano di Tiziano e un'altra di mano del detto Tiziano, dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciava su i piedi et altre figure.*

[2] È strano che nell'inventario della collezione di Carlo III questo ritratto venga registrato semplicemente come: *Un Veneciano agasajando a un perro de aguas.*

Fig. 20ª. - RITRATTO DI FILIPPO II, DI TIZIANO.

(Galleria del Prado).

tuttora intravedere è da credersi che fosse uno dei più belli ed interessanti ritratti di tanto autore, dipinto sulla tavola con una vigoria di tocco e con un impasto da maestro.

Ma il Prado, poichè si ragiona di ritratti di Tiziano, è in possesso di altri tesori da essere invidiati dalle più cospicue Gallerie del mondo. Celebre fra tutti, e forse da qualificarsi pel primo ritratto del mondo, quello di Carlo V a cavallo alla battaglia di Mühlberg nell'anno 1547. L'imperatore vi dimostra nel suo pallore le traccie delle sofferenze fisiche, alle quali andava soggetto, insieme alla risolutezza dell'animo, combinati in modo quale non poteva essere dato di rappresentare se non alla mano di Tiziano. L'armatura ch'egli indossa è ricavata approssimativamente da quella che tuttora viene mostrata nella insigne Armeria reale di Madrid. Tutto il quadro, a vasto sfondo di paese, è concepito con un sentimento nobile e cavalleresco insuperabile e, come bene nota il Murray, ove lo si avesse a paragonare coi ritratti equestri di Filippo IV e del conte di Olivares del Velazquez, farebbe risaltare il contrasto di un'opera di elevata imaginazione con quelle di un grande pittore naturalista. Fatalità volle che anche questo dipinto subisse avarie sensibili per essere scampato a stento da un incendio del palazzo reale, laonde dovette subire dei ristauri, che non ci concedono altrimenti di goderlo nel suo stato originale. Così giova meglio il ricostruirlo perfetto nella imaginazione che presentarlo qui in una tavola, dove gli annerimenti sarebbero vieppiù accentuati.

Ha parimenti perduto la primitiva freschezza l'altro ritratto di Carlo V, esposto nella sala d'Isabella, dov'egli è raffigurato ritto in piedi col fido cane a canto, eseguito a Bologna, come accenna il catalogo, allorchè Tiziano vi si trovava presso l'imperatore in compagnia d'Ippolito d'Este, legato di Cesare. Tuttavia è sempre un'opera da rivelare anch'essa l'elevatezza del suo autore.

Fra le meglio conservate invece ci è dato di segnalare quella che le fa riscontro, recante l'effigie di Filippo II (fig. 20ª). Secondo il Cavalcaselle sarebbe la più antica replica desunta da un abozzo che trovavasi nella Galleria Giustiniani Barbarigo in Padova. [1] Quello ch'è certo si è ch'esso ci si presenta quale altro fra i capolavori del Cadorino. Mi sia lecito riferire in proposito con quali termini di calda ammirazione ne ragiona il Morelli nelle sue note scritte in Ispagna: «Il ritratto di Filippo II — egli scrive — è forse ancora più meraviglioso di quello celebrato di Carlo V, e certo meglio conservato. Stupenda l'arte, l'armonia dei colori, la finezza di concetto, il disegno, in questo bellissimo ritratto. Tiziano ha saputo rendere interessante persino quella lurida e lercia figura di Filippo II; si osservi, per esempio, com'è disegnata la gamba destra, come sono dipinte e modellate le mani, con che maestria è fatta l'armatura. Si ponga un ritratto del Velazquez a canto a questo e si vedrà subito che abisso separa l'uno dall'altro: questo è arte, l'altro è artificio». Nel Ridolfi vedonsi riportati i versi del poeta Partenio in onore di questo dipinto insieme a quelli concernenti il precedente. Che i sovrani di Spagna poi si compiacessero di farsi rappresentare vestiti delle loro preziose ed artistiche armature è circostanza che si spiega da sè, quando uno siasi formato un'idea della loro squisita magnificenza nella raccolta ricchissima conservata nell'Armeria già nominata, di quella raccolta rinomata, la quale, dopo la Pinacoteca del Prado, costituisce il più grande tesoro artistico della capitale spagnuola.

L'armatura di Filippo II dipinta dal Tiziano è altresì una di quelle che vengono mostrate nell'Armeria, dove abbondano i lavori di artefici italiani ed in ispecie milanesi, quali i Negroli, Bernardo Canto, Bartolomeo Campi ed altri.

Il quadro ebbe origine in Augusta nel 1550, dove Tiziano era stato chiamato per eseguire il ritratto del principe, che contava allora ventiquattro anni d'età. Ciò si ricava dalla nota delle spese occorse in quell'anno e nel seguente, quale è conservata nel *Libro delle spese della Casa di don Filippo d'Austria.* [2] Numerose poi ne sono le copie, sparse

[1] *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi;* Firenze, Successori Le Monnier, 1877, vol. II, p. 160.

[2] Op. cit., p. 156.

per diversi luoghi; la migliore è forse quella che vedesi nella Galleria di Napoli sotto il nome del Vecellio stesso.

Fra i ritratti dei personaggi appartenenti alla Casa regnante finalmente vuolsi rammentare quello a mezza figura di donna Isabella di Portogallo sposa di Carlo V, desunto da uno fatto anteriormente da qualche altro pittore, dappoichè l'imperatrice era già morta in quel tempo (a. 1545), nè Tiziano potè mai averla conosciuta. Tuttavia egli seppe rappresentarla a seconda del suo proprio genio, come l'avesse ricavata dal vero. Il fondo del quadro ha una parete oscura con una finestra di fianco, prospiciente un paese trattato a tocchi fugaci ben intonati col cielo, similmente come nel ritratto del conte di Porcia a Milano, di che si è già fatto menzione in questo periodico. Pur troppo il viso della effigiata, quale ci si presenta ora, è stato sensibilmente svisato dalla mano di uno di quei flagelli che sono stati in ogni tempo certi ristauratori non meno audaci che inesperti. Ammirevole invece vi è tuttora il modo con cui l'autore, secondo il suo consueto, eseguisce gli ornati delle vesti, le gemme e via dicendo.

Anche le sembianze dell'artista, nonchè quelle dell'avvenente sua figlia Lavinia, ci sono serbate fra le tele della Pinacoteca ch'è oggetto del nostro studio. Quelle di Lavinia si scorgono in una mezza figura intesa a rappresentare Salome, la figlia di Erode, in atto di porgere sopra un vassoio la testa di San Giovanni Battista. È una variante del quadro noto della Galleria di Berlino, dove la bella giovane porge frutti e fiori invece della testa recisa. Un altro esemplare è presso lord Cowper in Inghilterra e quivi essa tiene un cofanetto. Per quanto l'originalità dell'esemplare di Berlino non saprebbe essere messa in dubbio e che anzi si può noverare fra le molte cose di un'attrattiva straordinaria in quella insigne raccolta, pure non saprei dividere l'opinione del dottor Bode, là dove qualifica quello di Madrid una *ripetizione di un imitatore di Tiziano,* ma in presenza del dipinto ebbi a dividere pienamente coll'appassionato ricercatore ed estimatore delle opere del sommo artista veneto, il signor Enrico Costa di Firenze, l'ammirazione per quest'opera, rivelante in tutto e per tutto (se non prendiamo abbaglio) la diretta creazione del suo pennello impareggiabile, non ostante i danni sofferti per essere stata visibilmente svelata ed allumacata. Se sono esatti i calcoli fatti dal dottor Bode, l'esemplare di Berlino devesi porre intorno agli anni 1550, quest'altro presumibilmente sarà stato eseguito alcuni anni più tardi.

E che dire poi dell'effigie del nonagenario artista che incontrasi a pochi passi di là? Noi vi troviamo sensibilmente impresso quello che ben vi osserva il Murray, vale a dire la lotta quasi tragica di una volontà indomabile contro la potenza inesorabile del fato, quale portato del peso degli anni. Ma il valentuomo l'ha sostenuta con vigore questa lotta e mostra se non altro di non essersi per anco arreso.

Ed ora per brevità mi vedo necessitato a sorvolare su altre opere memorabili di lui, onde è nobilitata la grandiosa raccolta. Nè potendo fare a meno di enumerarle, dirò che sono, per non citare che quelle della originalità delle quali non avvi da dubitare, la Venere e Adone, dipinta per Filippo II, l'Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, di cui il Prado stesso possiede una interessante copia eseguita da Rubens, la Danae (imitata in una copia con varianti nel Museo di Napoli), la Deposizione, le gigantesche ma poco godibili figure di Sisifo e di Prometeo, la Santa Margherita, l'Allocuzione del marchese d'Avalos alle sue truppe, la Religione soccorsa dalla Spagna, l'Apoteosi di Carlo V, detta « la Gloria », e l'offerta fatta da Filippo II del proprio figlio alla Vittoria dopo la battaglia di Lepanto, ultimo quadro nella serie cronologica, essendo stato compito nel 1574, quando al pittore non mancavano che tre anni per compiere il secolo.

Il più importante d'altronde fra tutti questi dipinti, se si tiene conto principalmente della vastità del soggetto, è quello fatto per commissione di Carlo V, poco tempo prima della sua abdicazione. È quello di poco meno che otto metri quadrati di superficie, inteso a glorificare nelle schiere dei beati il potente imperatore, unitamente al figlio Filippo e alle rispettive consorti che appariscono oranti sulle nubi al cospetto della Trinità; composizione

per vero dire farragginosa e quasi barocca, ma nella quale non ostante balenano i lampi di un sovrano ingegno pittorico. Dello studio coscienzioso adoperato dall'artista perchè l'opera avesse a riescire di soddisfazione, si ha testimonianza in una lettera dal medesimo scritta a Carlo V il 10 settembre del 1554 nella quale gli annuncia la spedizione del quadro: « Mando ancora a V. C. M. », egli dice, « la sua opera della Trinità, et nel vero se non fossero stati i miei travagli, l'harei fornita et mandata molto prima, ancora che pensando io di sodisfare a V. M. C. non mi sono curato di guastare due et tre volte il lavoro di molti giorni, per ridurla al termine di mio contento, onde vi ho posto più tempo che non si conveniva ordinariamente ». Che il Vecellio nella Galleria del Prado sia assai più copiosamente rappresentato che in ogni altra Pinacoteca del mondo è cosa fuori di dubbio. Non meno di 42 sarebbero le opere assegnategli dal catalogo. Di sicure il già rammentato sig. Costa ed io ne enumerammo ben 24. Non vorremmo sostenere che non ve ne siano di più, ma lo stato in che si trovano parecchie di quelle tele non permette sempre un giudizio determinato. Altre poi sono decisamente copie od imitazioni. Tali fra altre le storie mitologiche cogli episodi concernenti Diana, i cui originali in maggiori dimensioni costituiscono tuttodì uno dei più elevati ornamenti della Galleria Bridgewater in Londra.

Fino dal 1872 poi il Morelli ebbe a constatare essersi infiltrato per errore nel novero delle opere di Tiziano quella di un San Gerolamo penitente, la quale non è altro evidentemente se non un prodotto della mano di Lorenzo Lotto, alquanto simile ad altro di eguale assunto appartenente alla libera proprietà del principe Doria Panfili. Appartiene all'età provetta dell'autore e per quanto ci si presenti ora sporco e rientrato, non potrebbe dar luogo ad equivoco rispetto alla sua origine se non a chi non abbia famigliarità cogli artisti nominati.

Dello spiritoso ed originale nostro Lorenzo Lotto il Prado pertanto avrebbe da noverare due opere, un'altra trovandosi già accolta nel catalogo, come quella la cui storia è ben nota da tempo. È l'ameno e divertente quadro della coppia di sposi, ai quali un sorridente e malizioso amorino impone il giogo, simbolo del legame coniugale. È segnato *L. Lotus pictor 1523;* spetta quindi al periodo della dimora del pittore nella città di Bergamo, quello cioè a dire della sua maniera più brillante e vivida, che si vorrebbe quasi qualificare per correggesca se si sapesse ch'egli si fosse trovato a contatto dell'Allegri, mentre invece tutto porta a credere ch'egli in quel tempo e in quel luogo dovesse aver tenuto domestichezza coll'altro famoso colorista locale, il celebre Palma il Vecchio. E infatti apprendiamo dal catalogo, essere stato attribuito a quest'ultimo il quadro di che si ragiona, nell'inventario del 1666, non ostante l'attestazione in contrario della firma suindicata. Oggi poi risulta pure da un originale *Sunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto,* ch'era probabilmente uno dei due quadri del pittore dall'Anonimo Morelliano veduto in Bergamo in casa de M. Zannin Cassotto, poichè nel *Sunto* è ricordato coi termini seguenti: *El quadro delli retrati, cioè miss. Marsilio et la sua sposa con quel Cupidineto rispetto al contrafar quelli habiti di seta seu ficti e collane* (sic). [1]

Veste infatti la graziosa sposa abiti sfarzosi, con collane e monili finamente eseguiti.

Risalendo a ritroso dei tempi e dal Lotto quindi retrocedendo verso il gran maestro Giovanni Bellini, c'imbattiamo in un attraente dipinto di quella medesima scuola, di cui piacemi porgere il facsimile nell'unita figura 21ª. Il soggetto è quello della consegna delle chiavi a San Pietro per parte del Redentore, in presenza di tre avvenenti giovani donne di lucente colorito, in vesti nelle quali spiccano essenzialmente con bella successione la stoffa bianca, la rossa e la verde. Sono armonie di accordi ammaglianti che ci richiamano le più grate impressioni dello sfarzo dell'età d'oro nella impareggiabile città delle Lagune. Ma chi è l'autore del quadro? Ecco un quesito che non parmi per anco sciolto. Non regge

[1] *Notizia d'opere di disegno,* ecc., 2ª edizione. Bologna, Nicola Zanichelli, 1886, pag. 140.

assolutamente l'opinione di chi lo volle opera del Boccacino di Cremona, poichè non vi sono nè i suoi tipi, nè il suo genere di panneggi, nè alcun'altra cosa che lo richiami. Si accosta per lo meno maggiormente al vero la denominazione oggi adottata dal Catalogo, quella cioè a dire di Vincenzo Catena. Vi si soggiunge nullameno che il Morelli propendeva a ravvisarvi la mano di Rocco Marconi, opinione che potrebbe forse trovare conferma nel confronto che si avesse a fare con un'opera autentica di lui dell'età più fresca, qual'è quella della *Deposizione dalla croce* nell'Accademia di belle arti in Venezia, anteriore al tempo in che ebbe a subire un'influenza manifesta da Paris Bordone. Se questa presunta opera di R. Marconi poi sia a tenersi precisamente per una copia da un originale di Vincenzo Catena, conservato in Inghilterra nella raccolta privata del dott. J. P. Richter, è cosa che vorrebbe essere quando che sia determinata, ma che noi per ora dobbiamo rimettere a chi potesse fare un immediato confronto fra i due dipinti.

Di Giovanni Bellini un'opera sola, ma buona e caratteristica. È una di quelle tavole, più larghe che alte, a mezze figure, frequenti non solo nel novero delle sue, ma anco fra quelle di suoi seguaci ed imitatori, e dove ordinariamente la Vergine e il Bambino sono posti in mezzo da figure di Santi. Qui sono le Sante Orsola e Maddalena quelle che stanno ai lati. Nel concetto, che si distingue per la severa unzione religiosa e nella esecuzione pure vi è molto che richiama la tavola dello stesso a Venezia nell'Accademia, dove fanno ala alla Madre e al Figliuolo divino le belle Sante Caterina e Maddalena. È quanto dire che siamo vicini agli anni 1490, ai quali appartiene, come si sa, uno de' suoi capolavori nello stile quattrocentistico, qual'è il delizioso trittico della Sagrestia della chiesa dei Frari. Il quadro di Madrid, per quanto si presenti ora sensibilmente sciupato da infauste puliture, da ritocchi e da allumacature, sarebbe tuttora risarcibile sotto la mano di un abile ristauratore.

In quella medesima sala d'Isabella II, dove dominano tanti dipinti appariscenti di diverse scuole, spagnuola, italiana, tedesca e fiamminga, si trova alquanto spostata a vero dire una tavoletta del grande maestro della scuola padovana, Andrea Mantegna. Nello stato in che si trova forma quasi una macchia oscura a prima vista nel posto dove si trova, in mezzo a tante altre cose meravigliose per la loro grandiosità e chiarezza. Eppure, quando uno si concentri sulla funerea scena che vi è rappresentata, vi prova le profonde sensazioni che suole produrre la vista delle creazioni del severo artista. Il soggetto è quello del *Transito di Maria Vergine*. Giace la medesima sopra il cataletto, circondata dagli Apostoli, muniti di ceri e di palme. L'ambiente è costituito da una specie di vestibolo con pilastri messi in prospettiva dai due lati, che mettono capo ad un'apertura donde l'occhio spazia sopra un paesaggio abbondante d'acqua. Quel paesaggio coi suoi particolari ben determinati non è di pura invenzione. Alla congettura espressa dal Catalogo che l'artista possa avervi immaginato le acque di Efeso, poichè v'ha chi presume che in quella città fosse seguìto il fatto del Transito, non so se abbia corrisposto il pensiero del Mantegna: quello che mi pare più sicuro si è ch'egli vi abbia realmente ritratto una parte del lago che circonda Mantova, come potè constatare d'altronde un mio compagno di viaggio ben pratico di quel luogo, il giovane tenente conte Carlo Gamba, il quale alle occupazioni di Marte sa associare con vera passione quelle di Apollo e delle Muse. Non è che un tranquillo lago infatti quello che noi vediamo stendersi davanti a noi, solcato da alcune barchette e traversato da un lunghissimo ponte coperto, detto Ponte Molina, che corrisponde precisamente, come m'informa il Gamba, a quello costruito a Mantova fino dal 1100 e che separa il lago inferiore dal lago superiore, il quale poi si precipita in quello, dando movimento a molti molini, (donde il nome di *Ponte Molina*).

A onor del vero non voglio pretermettere che già il Crowe e il Cavalcaselle ebbero a notare che la veduta è quella del lago e della città di Mantova. Avvertono dessi inoltre che la tavola accennata è uno dei tre piccoli quadri già appartenuti alla collezione di Mantova

e successivamente acquistati da Daniele Nys per Carlo I d'Inghilterra.[1] Degli altri due non si conosce la sorte ulteriore, mentre quest'altro ricompare poi in Ispagna nella raccolta di Carlo III, registrato bensì per opera di Raffaello!

È rincrescevole il vedere un'opera del Mantegna tanto annerita e deturpata da ritocchi, che farebbero dubitare della sua autenticità, se non rimanessero tuttavia qua e là dei buoni indizi per cui pur tuttavia si scopre l'unghia del leone.

(Continua.)

G. FRIZZONI.

[1] *History of Painting in North Italy*, I, 395.

NUOVI DOCUMENTI

CASTEL SANT'ANGELO

Via Alessandrina e adiacenze.

La storia di alcuni monumenti sembra inesauribile come quella di certi uomini, che pel loro genio e natura straordinaria si prestano sempre a nuove indagini, a studi e opinioni diverse. Non rechi dunque meraviglia se noi siamo da capo con altre notizie originali riguardanti il più caratteristico monumento di Roma.

Gli scrittori di cose romane toccano, ad ogni piè sospinto, di Castel Sant'Angelo; e pure una vera e compiuta storia di esso resta tuttora un desiderio. Ultimamente se ne occuparono, tra i nostri, il chiarissimo P. Alberto Guglielmotti [1] sotto il punto di vista dell'architettura militare, dal periodo della scuola Sangallesca in poi, ed il signor Borgatti, [2] il quale ci regalò una guida illustrata, più che altro, non azzardando l'A. stesso d'intitolare il suo scritto « *Storia di Castel Sant'Angelo:* chè fare la storia di questo Castello sarebbe fare la storia di Roma ».

Di fatti, le vicende della Mole Adriana si ricollegano continuamente alle cittadine, come i fasti di tre epoche stanno improntati nel diverso stile delle sue mura. Stette tra le meraviglie della Roma imperiale; divenne informe rocca e carcere nell'evo medio; nelle età più moderne, rifugio, asilo e reggia, cittadella de' Papi, prigione di Stato, non che teatro di spettacoli, di pompe e feste. Colà si ripercosse l'eco de' tumulti e de' tripudî popolari; colà gemiti di delinquenti illustri, e talora animose grida di liberi petti, vennero soffocate nel sangue. Ma il nostro cómpito si limita a raccogliere nuovi documenti sulla storia *esterna* o artistica del monumento. Ci sopravanzano punti o pochi documenti genuini del primo impianto del *passetto* dovuto a Nicolò III, non che de' lavori eseguiti nella *Torre di Crescenzio* d'ordine di Gregorio XI, al suo ritorno d'Avignone, e ripresi da Bonifacio IX.

L'Archivio Vaticano manca de' registri camerali di questi due Papi, dal 1377 al 1404; mentre ne' bollarî e nei libri *diversorum* ricorrono di rado le ordinanze e note di spese. Un volume d'introiti ed esiti, specialmente delle uscite *pro guerra,* anteriore al detto periodo, ha rapporto, del resto, con le arti alla Corte d'Avignone, e ci presenta i soliti nomi di Guglielmo e Bernardo *de Frezenchis brodarii,* Giordano Amici *lapicida,* Bertrando Nogairolo direttore o sovrastante alle fabbriche, Moschetto *de Ponte,* romano, e Giacomo da Castiglione drappieri, M.° Gio. Bartoli, l'artefice delle teste dei Santi Apostoli, Cristoforo Geri *compsor* e orefice, ed altri. Alcuna volta ricorrono le ricostruzioni delle rocche necessarie alla difesa delle terre della Chiesa spadroneggiate; e di doppio interesse ci sembra il documento che citiamo ad esempio. [1]

[1] *St. delle fortificazioni nella spiaggia romana*, lib. III. *Il Castello Sant'Angelo.*

[2] *Castel Sant'Angelo in Roma, storia e descrizione.* Cfr. in proposito l'*Arch. stor. dell'Arte,* an. II, p. 486-7.

Sappiamo d'una storia ms. intorno a Castel Sant'Angelo del defunto Paolo Mazio, ma nulla più.

V. inoltre Storay, *Castle St. Angel* (London, 1882).

[1] An. 1372 il 22 aprile. Cum de mense Iulii (an. 1371) nobilis vir Nicolaus Ponis domicellus Perusinus vendidisset rev.^{mo} Petro card. Bituricensi in partibus Italie Ap.^{ce} Sedis Legato quedam hospicia seu domos que seu quos idem domicellus in civitate Perusina possidebat

È ormai risaputo che Bonifacio nel 1403, a suggerimento di Natale e Pietruccio del Sacco, per afforzarsi tentò, mediante l'opera dello scultore Nicola d'Arezzo, ridurre ad effettiva fortezza quel fatale baluardo rovinato dai Romani nelle sanguinose lotte di partito e dello scisma. Però non si è giunti a conoscere il procedimento della fabbrica, nè di quale artista si servisse il medesimo Papa nella ricostruzione del tempietto di San Michele. [1] Il medesimo valga pel corridoio coperto dal palazzo al castello che Giovanni XXIII commise all'architetto Antonio da Todi, giovando a quest'uopo le mura Leonine; e dei ripari e comodità (chi sa quali?) praticatevi da Martino V.

Abbondano invece note di pagamenti per aggiunte e ristauri fatti al castello sotto il pontificato d'Eugenio IV, di Calisto III, di Pio e Paolo II, di Sisto IV e successori. Simili mandati corredano a dovizia gli scritti d'arte del Müntz; là dove appaiono troppo scarsi gli spogli dello Zahn, ed infruttuosi i *feroci tentativi* dell'atrabiliare Momo. [2]

Quindi è che crescerebbero tanto più d'interesse i documenti anteriori, in quanto che ci rimangono solo aride notizie de' diaristi, per poter giudicare del genere dei lavori de' mastri o de' capo-scuola.

D'altronde tutto aveva a cedere di fronte all'impresa trasformatrice di Alessandro VI; e l'attuale originalità maestosa e gaia del castello, che da lui dovea chiamarsi *Borgiano* (se la storia ne avesse potuto consacrare il nome), abbisogna più di notizie che di commenti. E familiari a noi pur sono coloro i quali vi gareggiarono d'opera e d'arte.

Perchè poi si abbia tutta intera la serie dei documenti finora conosciuti, poniamo a lor posto le indicazioni di quelli già noti per precedenti pubblicazioni.

È bene di notare da ultimo, come il De Zahn attribuisse la scarsezza di notizie artistiche all'uso della Corte pontificia « di assegnar quasi tutti i pagamenti eccedenti in qualche modo il bilancio regolare ai banchieri *Romanam Curiam sequentibus* », ma con buona pace del compianto Tedesco i libri dei depositari sogliono riuscire, da questo lato, meno dettagliati ancora che quelli delle ordinanze o mandati di pagamento. Al contrario è ne' registri speciali delle singole *opere* che potrebbero riscontrarsi le particolarità de' lavori e con la notizia il documento, come si vede in quel tanto che n'è rimasto dell'Archivio della fabbrica di San Pietro, e in qualche libro degli introiti ed esiti al Vaticano. Ed anche per Castel Sant'Angelo esisteva un registro speciale, al quale si riferisce il documento che chiude questa serie. D'onde i consueti modi: *prout in magno libro continetur* (*libri-mastri*) *pro operibus fiendis in Anagnia, prout in magno libro continetur* (*libri delle stime de' preventivi o progetti*), ecc. [1] A simili registri che parte andarono per-

et habebat pro quadam citatella seu fortalicio in dicta civitate pro domino Papa et ecclesia construendo, videlicet precio III. mil. flor. auri de Florencia, nomine prefate ecclesie ementi prout *etc.* Hinc *etc.* traditi fuerunt eidem domicello in diminucionem et extenuacionem dictorum III. mil. flor. auri tibi per supradictum dnum. Cardinalem pro predictis hospiciis seu domibus emptis *etc.* Presentibus Thoma Monis socio et Nicolao de Luca factore societatis Albertorum antiquorum de Florencia et pluribus aliis ». *Collect. to. 465. Fragmenta rationum recepti et expensi Cam. Apost. Gregorii pp. XI anno 1372 collecta opera et studio Io. Garampi.*

[1] Il Theiner ha tratto dal to. V, *Lit. divers.* un documento del 6 marzo 1396 (e da prima citato nell'*Index* Vicariat. et Infeudat. del Lünig), per cui si annette a Castel Sant'Angelo una vigna di Buccio Natoli decapitato per cospirazione turbolenta contro lo Stato della città « ad muniendum castrum Adriani, alias Crescencii, nunc vero sancti Angeli de Urbe nuncupatum, ad nos et Romanam ecclesiam pertinens... ». *Cod. diplom. dominii temp. S. Sedis,* III, n. 44, p. 93. Merita di esser qui riprodotta dal Reg. Vatic. 316 (Bonif. IX, Bullar. de Curia, an. 9-11, to. V, f. 5) questa ordinazione: « Espense Camere Urbis per tres Conservatores faciende. Item pro reparatione Capitolii et eorum residencie usque ad summam quingentorum florenorum currentium iuxta deposicionem et ordinacionem Senatoris. (Sub an. IX) ». Ciò conferma il passo dell'Albertini addotto dal Müntz, *Les arts,* I, 16: « Palatium conservatorum et senatoris Urbis in Monte Tarpeio ampliatum est a diversis pontificibus, s. a Bonifacio IX, Martino V, Sixto IV ». *De mirab. vet. et no. Urb. Ro.* a. 1515, f. 86. E op. c. I, 147, dove pur si parla delle torri quadrilateri costruite da Bonifacio IX a lato del *Forum;* riferendosi la guida di *Roma nell'an. 1838,* parte ant., I, 513-14.

[2] Müntz E., *Les Arts à la Cour des Papes pend. le* XV^e^ *et* XVI^e^ *siècle,* Paris, 1878-82 — *Nouvelles recherches* ne' *Mélang. d'arch. et d'hist.,* 1889, fasc. I-II, pp. 134-173 (Nic. V, Calix. III).

— *Lavori d'arte fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignone,* in *Arch. stor. dell'Arte,* ann. IV, pp. 127-130.

— *Architet. a Roma dur. il pontif. d'Inn. VIII* nel med. *Arch.* ed ann., pp. 60-63 e pp. 363-70 e 456-470.

— *Les antiquités de la ville de Rome au* XIV^e^-XVI^e^ *siècles;* Paris, 1886, pp. 59-71 — *Le château Saint-Ange,* p. 149 — *Le pont Saint-Ange.*

Amati Gir., *Notiz. di alcuni mss. dell'Arch. secr. Vaticano* in *Arch. stor. Ital.,* ann. 1866, to. III, p. 167 seg.

Zahn (de) Alb., *Estratti degli Archivi Vaticani riguardanti le arti; Arch. st. it.,* 1867, to. VI, pp. 166-94, e non *Archivio di Stato italiano,* come cita il Borgatti.

[1] Un saggio di tutto ciò ne' documenti sulla ricostruzione della Badia di San Pietro *ad Aram* di Napoli, da noi rinvenuti nell'Arch. cam. Vaticano, di prossima pubblicazione.

duti e parte furono annullati per essere divenuti inutili, si ricollegano le convenzioni tra committenti e artisti d'ogni genere che si trovano sparse ne' rogiti de' notari.

G. Presutti.

Avvertenza. — *M.* indica i *Mandata cameralia*; *T. S.* della *Tesoreria segreta* che si conservano nell'archivio Romano di Stato; *intr. et exit.* (*Camerae*) i libri d'introiti ed esiti, e *Div.* (*Cam.*) dei *diversorum* nell'archivio Vaticano.

Dove non si cita l'opera stampata, va riferito alla precedente citazione. Abbiamo poi contrassegnati con asterisco i nuovi documenti che per la prima volta pubblichiamo.

* 1377, il 12 nov. Jacobo Constancii clerico magistro operum... pro operibus Rome faciendis, IX fl. *Intr. et exit.*, t. 345. Subtus « Istos allocat dictus Guillemus » (Columberii director operum palatii) f. 134 v.

— il 22 dic. Gregorio X fa eseguire delle riparazioni « in porta Pontis sancti Angeli de Urbe, ante recessum Domini nostri ad Anagniam » ad Ugolino da Bologna. *Intr. et exit.*, tom. 345 f. 145, e non 245. (*Arch. st. dell'Arte*, an. IV, p. 130. Lavori, ecc.).

1423.... ag. Per tegole cioè « pro rotulis pro planis tecti... emptis per manus magistri Enrici Theutonici operatis pro quadam stantia facta pro dicto magistro Enrico in primo claustro Sancti Angeli et pro magisterio dictarum rerum ». *Intr. et exit.*, 1423-24, f. 158 v. (n. 381). *Les antiq. de Rome*, l. c. Cf. altresì Borgatti, op. c., pag. 76.

1432, il 18 ag., il 4 sett., il 22 ott., il 17 dic. Al castellano Gioacchino Baduario da Venezia, in conto di paga e di ristauri fior. 50 per volta. M. 1430-34 in *Les arts*, etc., I, p. 50, s. — Il Borgatti cita il 1° doc.to senza la data del giorno.

1433 (s. d.). Item pag.to di 70 fiorini. M. 1430-34, ff. 55, 57, 63, 69, 82.

— il 5 sett. A m.o Tucio, altro pagamento. *Tes. secr.* 1433-35, ff. 41 v. e 49.

1434, il 9 genn. Pag.to per munizioni e restauri di fior. 1470. *Les antiq.*, l. c.

— il 30 apr. Per la fabbrica fior. 90. *Intr. et exit.*, 1433-34, ff. 91 v. e 97. *Les antiq.*, l. c. e Borgatti.

1445, il 1° apr. Arch. Secr. Vatic. Divers. Cam., N. 21, Eug. IV lib. 6, an. 1445-46. — Via dalla porta Sant'Angelo al Vaticano.

* F. 7. *Mandatum Depositario ut retineat certas pecunias officialium et familiarium domini nostri pape.*

Ludovicus etc. Honorabili viro Thome de Spinellis pecuniarum Cam. Apost. depositario salutem etc. De mandato etc. ac auctoritate etc. Vobis tenore presentium mandamus quatinus de pecuniis quovis modo debitis ac persolvendis et distribuendis infrascriptis domini nostri pape familiaribus et officialibus, sive ratione minutorum servitiorum sive ratione alicuius salarii provisionis vel mercedis aut quovis alio modo, retineatis et retinere debeatis ab eisdem infrascriptas pecuniarum summas pro complenda via lapidea a porta erea sancti Angeli usque ad portam palatii Apostolici absque alterius nostri expectatione mandati. Nomina familiarum et officialium solvere debentium sunt ista, videlicet:

dni. Prothonotarii, flor. auri de Cam. sex pro quolibet.
Accoliti, flor. auri *etc.*, 1.
Cubicularii, flor. *etc.*, 1.
Cantores Cappelle, flor. *etc.*, 1.
Capellani Capelle, flor. *etc.*, 1.
Magistri hostiarii, fl. dimidium auri pro quol.
Servientes armorum, fl. dimid.
Cursures d. n. pape, fl. dimid.
Hostiarii ad portam ferream, fl., *etc.*, 3.
Item Subdiaconi florenos duos pro quolibet.

Quas pecuniarum summas cum primum eas habueritis et retinueritis volumus et mandamus ut eas R.do patri dno. Angelo Abbati Monast.rii Sancti Anastasii de Urbe super ordinatione et expeditione dicte vie lapidee specialiter deputato seu illi vel illis cui vel quibus ipse Abbas mandaverit et ordinaverit absque dilatione et contradictione solvatis seu solvi et expediri faciatis. Absque alterius nostri expectatione mandati. Datum Rome etc., die prima mensis aprilis M.CCCC.XLV. Pontific. etc., An. XV.

G. de Vulterris.

1447, il 23 apr. Pag.to a fra' Giacomo da Gaeta per far lavorare in Castel S. Angelo. T. S. 1447. f. 35 v. *Les arts,* etc. I, p. 152 e seg.

1448, il 16 febr. A Roberto de Martellis depositario fior. 100 spesi nel riattamento della strada che va da Palazzo al Castello. *Div. Nic. V,* 1447-52, f. 62 v. (in *Mélang.* IX, p. 144).

— il 23 febr. Il Med.° percepisce detta somma. *Intr. et exit.,* 1447-8 (n. 414), f. v. *Les arts,* l. c.

1450.... A m° Agnolo (di Giacomo) Lombardo per selciata del Ponte misurata da fr. Cola e m° Antonio. T. S. 1450, f. 159 v., e f. 144 v. *Les arts,* I, l. c.

— l'11 giugno. A Beltramo (di Martino da Varese) muratore, e per lui a Pietro *de Noxeto,* pag.to di lavori. *Div. Nic. V,* 1447-52, f. 161 v. e f. 162.

— il 18 giugno. A Pietro *de Noxeto,* segretario di S. Santità « pro laboramentis et refactione murorum castri sancti Angeli ». *Intr. et exit.* t. 419, f. 89, duplicato del to. 420. *Les arts,* II, addit. au t. 1er, p. 318.

— il 4 nov. A m.° Beltramo da Varese muratore, fior. mille. *Div. Nic. V,* 1447-52, f. 178. *Les antiq.,* l. c.

1451, il 3 marzo. « A Mariano di Tuccio da Sezze, Paolo suo figliolo e Pietro d'Alpino da Castiglione maestri di marmo per fare le due cappelle sul ponte di Castel s. Ang. come da istromento di ser Mariotto da Fossato... ». T. S. d.° anno, f. 185 (cf. a f. 53). *Les arts,* I, l. c.

— 22 luglio. A Massimo di Liello Cecho da Roma per valore di 5 botteghe sul med.° ponte ad uopo delle cappelle. Ib., ff. 52 v., 96 v. e 101.

— il 10 ott. A m.° Antonio di Pietro Giovanni da Roma per le spese di mastri e manovali in acconciare lo sperone del ponte s. Angelo. T. S. d° anno, f. 263 (e f. 54).

1452, il 30 genn. Al Med.° come sopra. T. S. d.° anno, f. 99.

— il 31 dic. Al Med.° c. s. Ivi, f. 216.

— il 3 apr. A Giovanni di Lancillotto da Milano mastro di muro, per parte delle cappelle. T. S. d.° anno, f. 152, 216, 231. (E sotto l'an. 1453, T. S., f. 64, c. s.).

1453, il 25 genn. a m.° Giacomo da Aquila, per le ale, spada, traverse, catene, spranghe e perni « per bisoguio de l'aguiolo nuovo messo in chastello ». T. S. d.° anno, ff. 84 e 197.

— il 26 luglio. Ad Angiolo di Manella del Rione di Parione per una casa demolita sul ponte di Castello. T. S. d.° anno, f. 28.

1454, il 7 genn. A Nicolò di Pietro da Pisa per fattura di 2 campanelle per le cappelle del ponte a Castello. T. S. d° anno, ff. 68 v., 81 v.

— il 23 luglio. A m.° Giovanni muratore delle cappelle per residuo duc. 5 b. 66. Ib. f. 7. *Les arts,* I, l. c.

— il 2 ag. A Varone d'Angelo Belferdeli da Firenze per le porte di metallo del ponte a castel s. Angelo. T. S. d.° anno, f. 147 v. (V. pure la *Gazette des Beaux-Arts,* 1877, p. 418).

1455, il 3 apr. A Pietro *de Marganis* Romano, per la costruzione delle cappelle di marmo a ponte S. Angelo fior. 120. *Intr. et exit.,* 1444-45 (vol. 427), f. 114 in *Mélang.,* l. c., p. 145.

1457, il 4 ott. A Martino Olzma vicecastellano fior. 40 da impiegarsi in riparazioni del Castello. *Intr. et exit.,* 1457-58, f. 123 v. *Mélang.,* ivi, p. 161 (*Les arts,* I, p. 202, nulla in proposito).

1458, il 22 luglio. A Bartolomeo de Orch.no e Cristoforo Colafeca muratori in Castel s. Ang. *M.* 1457-58, f. 110 v. (cf. a f. 51). *Les arts,* etc., I, 202. [1]

— il 10 ag. A Bartolomeo da Como e Morello per le spese della fabbrica in Cast. s. Angelo. *M.* 1457-58, f. 118.

— il 31 dic. Ad Antonio di Susanna da Roma, per l'avere di m.° Beltrando da Como, del muro locatogli *in ultimo circulo* (?) di Castel s. Angelo. *M.* 1458-60, f. 61 v. (e *M.* 1462-63, f. 132 v.). Dat. Rome... die ultima decembris. *Les arts,* I, 295.

(V. l'appendice del medesimo volume, p. 339 e seguenti. III. *Descrizione delle costruzioni di Ni-*

[1] V. Quarenghi G. *Le Mura di Roma,* ecc. Loescher e C.° 1880 a p. 90 sotto il capit. X. *Mausoleo d'Adriano* (Castel Sant'Angelo). *Sua istoria,* p. 77-102.

colò V, tratta dal Manetti (G.), in Murat., *Script.*, III, parte 2ª, pag. 929.

* Il 9 marzo 1458.

Arch. Vatic. Arm. XXXIX, vol. 8°, f. 49. *Expensae factae et fiendae pro defensione et habitatione castri S. Angeli.*

Pius (II etc.). Dilecte fili, etc. Nuper alique facte sunt expense, et ut dicitur nonnulle alie fiende sunt ad defensionem commodamque habitationem arcis nostre Castri sancti Angeli de Urbe, prout ex relatione dilecti filii Francisci de Burgo familiaris nostri Rome commorantis poteris clarius intelligere. Quoniam satisfactio talium expensarum ad Cameram alme Urbis pertinere noscuntur (*sic*), volumus et tibi presentium tenore mandamus; ut omnibus et singulis quibus debetur aut in futurum occasione predicta debebitur iuxta relationem ipsius Francisci plenam de predictis ut asseruit notitiam habentes, de pecuniis dicte Camere et per manus dilecti filii Ambrosii de Spanochiis dictarum pecuniarum depositarii, sive sotiorum pro eo respondentium, realiter et cum effectu provideri et satisfieri facias et procures absque alterius nostri expectatione mandati. Quas pecunias sic rite solutas in tuis reddendis computis per eos ad quos pertinent in apostolica Camera admicti volumus, prout nos ex nunc admictimus per presentes. Dat. Senis, sub anulo Piscatoris, die nona mensis Martii MCCCCLVIII pontificatus nostri anno primo.

Dilecto filio Jacobo de Muciarellis nostri generalis thesauraii Urbis locumtenenti.

G. de Vulterris (secretarius).

1467, il 4 sett. A m.° Bartolo di Domenico da Montelori muratore assegnamento per la costruzione delle carceri in castello. *M.* 1464-73, f. 42. Cf. *M.* 1466-68, f. 30. *Les arts,* etc., II, p. 94 e seguenti; Quarenghi l. c.

1468, il 4 febbr. A Nanni... e compagni scalpellini per lavorazioni in dette nuove carceri. It. il 3 febbr. a Gio. di Pietro fiorentino legnaiolo, e l'8 febbr. a m.° Bart. de Monteloro muratore. Ibid. ff. 47 v., e 48 r. et v.

1469, il 7 ag. A Nuccio da Narni in saldo di legnami e materiali somministrati per la fabbrica del ponte S. Angelo. *M.* 1469-70, f. 87. Cf. ff. 29 v. e 114 v.

1473, il 22 genn. A m.° Paolo da Campagnano muratore fior. 100 da impiegarsi « in reparatione muri per quem itur de palatio apostolico in castrum S. Angeli ». *Divers. Cam.* 1472-76, f. 67 v. *Les arts,* ecc., III, pag. 172 e s.

— il 12 ott. Al ven. D. Girolamo *de Gigantibus* 30 fior. per riattamento della strada del ponte avanti il castello. *Divers.,* 1472-76, f. 123.

— [s. d.]. Al Med.° come sopra altri 20 fior. Ibid., f. 124 v.

1474, il 24 dic. a *Pietro de Marganis* fior. 100 da impiegarsi alla strada fra il castello e s. Pietro, *Div. Cam.,* 1472-76, f. 200.

— — al Med.° it. per riparare la via Santa ch'è fra la porta del castello e la Bas. di s. Pietro. *Ibid.,* f. 203 v.

— il 28 dic. A. m.° Paolo da Campagnano carpentiere si commette la nuova strada « qua itur a ponte sancti Angeli ad basilicam sancti Petri et palatium apostolicum ». Ib. f. 203 v.

— il 30 apr. Si pagano a M. Giac.° da Cremona parecchi ferramenti. *M.* 1472-76, f. 68.

— il 12 giugno. A m.° Egidio da Tocco muratore per riparazioni del muro sud.° *Div. Cam.,* 1472-76, f. 171 v.

1475, il 13 marzo. A m.° Stefano Rospo « pro factura et lignis ac ferramentis et serris necessariis unius cancelli faciendi ad portam castri s. Ang. ». *M.* 1472-76, f. 149 v.

— 29 apr. A m.° Leonardo *Guidocii* romano orefice per certo ristauro dell'angelo. Ib., f. 162.

— 31 magg. al Med.° per lo stesso oggetto. *Intr. et exit.,* 1474-75, f. 158 v. Ivi. *Les arts,* ecc., e pr. lo Zahn che cita *Intr.* 1610, e così nel doc. qui sotto che pone al 29 apr.

— 13 giugno. A m.° Gio. d'Alemagna « pro factura et callo (sic) metalli unius campane... ad usum castri s. Ang. », *Intr. et exit.,* 1475-76, f. 153 v.

— il 6 nov. A. Gio. Pietro Gastaldi commissario fior. 184 e b. 67 in saldo di spese fatte per la selciata ed ammattonato del ponte di Castel S. Angelo. *Div. Com.,* 1472-76, f. 245. V. *Les arts,* l. c.

— — Assegnamento alla banca del Cigala « pro selciata et matonato pontis castri sancti Angeli. » di fior. 184. Zahn, *Arch. st. it.,* l. c.

1480, il 24 febbr. A Tommaso *episcopo Leonensi* castellano fior. 1284 spesi in riparazioni. *Intr. et exit.,* 1479-80, f. 233 v. *Les arts,* l. c.

1481, il 22 marzo. A Mino de Celsi da Siena (honorabili viro) fior. 50 da distribuirsi per una fabbricazione in castello. *M.* 1479-81, f. 165.

— il 7 apr. A m.° Lorenzo da Pietrasanta, indennizzo di spese fatte in castello. *Intr. et exit.,* 1480-81, f. 220.

— il 18 apr. A Salvato d'Amatrice per 1000 tavole ivi servite. *Ibid.,* f. 122 v.

— il 24 magg. Al sud.° Tom. vescovo fior. 2200 in saldo per diverse costruzioni e racconciamenti in castello. *Ibid.,* f. 232.

— il 17 luglio. Al med.° altri fior. 50 ivi spesi in porte, fenestre e altro. *M.* 1479-81, f. 197.

1484, il 5 ott. A m.° Marco da Firenze, per l'ammattonato che va dalla cappella di Ponte S. Angelo al Palazzo. *M.* 1484-85, f. 154, *Arch. st. dell'arte,* an. IV, p. 363, *L'archit. a Roma,* ecc.

1484-85. A Bartolomeo di Filippo Lombardi (*alias* Lombardotti) « in deductionem constructionis stratae extra portam Turrionis. It. pro expensis factis extra portam Turrionis ». *Introit. et ex.,* dd.[i] ann., f. 232. *Item in deduct.,* fior. 100, sotto il dì 31 maggio.

1485.... agosto. A Giacomo da Ferrara ingegnere di castel s. Angelo per provvisione. *M.* d.° ann., f. 104; gennaio 1489. *M.* 1488-90, f. 3 v., 6 v., 47 v.

* Div. 51, f. 12. *Patentes pro Bernardino pictori de Perusia super affictu tenimenti Clusii.*

1485, il 10 aprile. Raphael etc. dilecto nobis in Christo Bernardino Benedicti pictori de Perusia salutem etc. Sincere devotionis et fidelitatis affectus quem ergo statum S. R. E. gerere comprobaris aliaque merita tua promerentur, ut te spiritualibus favoribus et gratiis prosequamur. Hinc est quod de speciali mandato et S.[mi] d. n. Pape etc. auctoritate etc. nec non ex deliberatione in camera apostolica facta presentium tenore locamus tibi et in affictum sive livellum concedimus unum tenimentum terreni in Clusio Perusino, videlicet in posta nuncupata de Casamaiori in podio Sachi iuxta villam Ciliani et alios suos veriores confines quod alias locatum fuit Marcutio Caballario de Perusia ad certum tempus finitum vel a proximo finiendum, et ad vigintinovem annos a fine locationis dicto Marcutio facte incipiendo et ut sequitur finiendo: cum pleno usufructu dicti tenimenti et cum iuribus et pertinentiis suis. Concedentes etiam tibi plenam facultatem dicti tenimenti possessionem libere apprehendendi, omniaque et singula faciendi que ad huiusmodi locatarios spectant, ac mandantes Thesaurario Perusie, factori Clusii omnibusque et singulis ad quos spectat, quatenus concessionem huiusmodi observent et faciant efficaciter observari. Quam quidem locationem ideo facimus quia tu promisisti et ita tenearis solvere sive consignare Camere apostolice Perusie corbes triginta grani annuatim in civitate Perusie tempore recollectionum, et realiter. Quod granum si consignare distuleris penam arbitrii Camere apostolice incurrere debeas. Volentes quoque ab ipso Marcutio possessionem dicti tenimenti, finita locatione sibi facta, immediate dimitti debere et tibi efficaciter consignari, non obstantibus contrariis quibuscumque. In quorum etc. Dat. Rome in Camera ap.[ca] anno Domini MCCCCLXXXV, die X aprilis.

A margine: « Cassa hic quia refecta et reformata cum addictionibus, et fuit reintegrata in 4° Capitulorum, f. 64, ubi vide si vis et si non vis state ». *Bravo! Or ecco un brano, se non il complemento dell'istesso atto (in cui pare si accenni a pitture in Vaticano e nel Castello) e che si trova al f. 48 del t. 52 dell'arm. XXXIX (Arch. Vat.).*

Cum postmodum intellexerimus eundem Bernardinum pictorem multa alia ex suo artificiis in dicta arce et in palatio fecisse unde debetur ei maior recompensa ac suorum laborum retributio, mandantes itaque eum ampliori favore et gratia prosequi, concessionem predictam non obstantibus quod

ad triennium illam fecerimus ad viginti novem annos ut prefertur extendimus et concessam esse volumus, prout superius est expressum, modo et forma predictis; mandantes per Camerarium et officiales Camere premissa omnia exequi et ampliari ad viginti novem annos, solutis dumtaxat dictis duabus libri cere et perinde ac si ad XXIX annos et non ad triennium per nos concessum predicta facta extitissent, non obstantibus quibuscumque ut prefertur.

Placet R.

1488, il 10 apr. « Lavoro fato maistro Gratiedio in castello santo Angelo per commissione de lo arcivescovo di Benevento, misurato per me Lorenzo da Pietrasanta, presente messer Ambrosio scudieri di S. R. S.ria et primo... » *M.* 1488-90, f. 41.

* *A questo documento si connette la perizia di cui si dà solo il titolo nel c.* Arch. st. dell'arte, *an. IV, e nell'op.* Les Antiq., *l. c., con l'indicazione « lungo dettaglio di lavori » e che noi qui riportiamo.*

Tenor vero supradicte Cedule sequitur et est talis, prout etc. videlicet.

Yhesus.

A di 20 d'aprile 1488.

Lavoro fato Maistro Gratiedio in Castello Santoangelo per commissione de lo Arcivesco de Benevento misurato per me Lorenzo da Petrasanta, presente meser Ambrosio scudieri de sua R.ma S.

Et primo

Lo muro del fondamento de la cocina di sopra longo da 3 bande canne 7, pal. 8 $^1/_2$.

It. sopra detto fondamento ecc. Lo muro sopra del vechio dunde è murato la finestra a l'andito del corritore ecc.

Mura del tramezzo del camino e dell'arco dinanzi di due finestre richiuse e quello tra la ruota e la cucina, imbiancatura, ecc.

Lo tecto spianelato in la dita cucina in uno peso de l'andito, *ecc.*

L'amatonato in coltelo del cortile dinanzi a la dita cucina longo ecc.

L'amatonato in coltelo fori il camino dunde si fa il fogo, ecc.

L'amatonato in piano in dita cucina largo *ecc.*

Aconcio due finestre in la sala grande per rompere el muro e farvi 2 segioli di marmo per una cum 2 scaloni di tevertino.

Comprato lib. 300 di ferro per lo teto del camino di dita cucina *ecc.*

Finestre de una porta de tevertino per la sopradicta cucina *ecc.*

Soma tuto il lavoro soprascrito co le mura in tuto Duc. 256 kar. 4 $^1/_2$

A Carlini dixe (10) per ducato.

Ib. f. 42 v.

Lo muro del fondamento de la casa de la munitione da baso in dito Castello per l'artaglaria longo *ecc. Il muro sopra d.° fond.to* la volta et li scaloni.... lo teto apianelato, il solaro rustico amatonato... la cola in torno a dita munisione al solaro di sopra *ecc.*

Porte doe di tevertino e una arma di marmo di N.° S.re in tuto extimata Duc. 7

La portatura de lo stero dinanti a dita munisione in tuto *ecc.*

Cane 2 di teto al galinaro del Comestabile e can. 3 di parete di matoni sopra matoni *ecc.*

Soma in tuto li sopra diti doi conti duc. 474, kar. 3 $^1/_2$ a Carlini 10 per ducato.

Laurencio da Petra sancta.

Ib., f. 43.

Io Silvestro Juvenale fui presente a le sopradite misure una cum mestro (*sic*) Laurencio da Petra sancta le quale opere sono la somma di ducati quatro cento setanta quatro et karl. 3 $^1/_2$, cioè ducati 474 karl. 3 $^1/_2$ ad carlini X pro ducato.

Ego L. Cibo archiepiscopus Beneventanus ac sancti Angeli Castelanus a firmo *ecc.*

1488, il 30 novembre. A m.° Graziadio per diverse costruzioni stimate da Silvestro di Giovenale e m.° L. da Pietrasanta. Cf. *Arch. st. dell'arte,* IV, l. c. *Les antiq.,* l. c.

1489, l'8 luglio. Rimborso di fior. 1838 a S. S.tà spesi da B. patriarca Gerosolimitano nella ristaurazione di Cast. S. Angelo. *Int. exit.,* 1488-9, f. 220 v. (n. 518). *Les. antiq.,* l. c.

— il 22 luglio. Al med.° Bartolomeo vesc. di Ferrara la somma equivalente come sopra. *Ibid.,* f. 223.

1490, l'8 marzo. Similmente a L. Card. Beneventano di già castellano, « pro diversis reparationibus,

flor. 513 ». *Intr. et exit.*, 1489-90, f. 197, *Les antiq.*, l. c.

1491, il 31 agosto. Rimborso a Domenico *De Auria* capitano della guardia di 1500 duc. d'oro, per aver fatto costruire d'ordine di S. S.tà « certas mansiones et domos prope portam Turrionis in Burgo sancti Petri » *Div. Cam.*, 1489-91, f. 349 et v. *Arch. stor. dell'Art.*, IV, l. c., 1° e 2° art.

1492, il 28 giugno. A Pietro Marraccioni (Maraccionus e Muraccionus architector) tanto per lavori nella carcere del Soldano « quam circa amatonatum platee agonalis et pontis S. Angeli *etc.* duc. 114 ». *Div.*, t. 448, f. 104, Zahn, *Arch. st. it.*, l. c.

— 20 luglio. Assegnamento « pro Tibulino carpentario palatii — pro laboreriis in arce s. Angeli *etc.* Duc. 114 ». Ibid. Zahn, l. c. Cod. Barberino, 242. *Ex registris Alexandri VI*, f. ult. tit. *Fabricae.*

. . . . . .

1492 segg. Castrum Sancti Angeli cum vallis et propugnaculis et fossis, vineis et domibus solo aequatis, in eam, quae maxima parte usque ad hanc diem visitur, formam extruxit, ibique quinque puteos pro frumento servando et quinque cameras subterraneas pro detinendis captivis et cisternam construi iussit. Viam Alexandrinam a Porta Castri S.ti Angeli usque ad plateam S.ti Petri expensis etiam officialium Curiae Romanae direxit, et hinc inde domos ad eamdem magnitudinem extolli praecepit.

Domum in loco Palatii Apostolici, vulgo *Belvedere*, Fontem equorum in Platea Sancti Petri, positis pro ornamento bobus deauratis et adptata lateribus platea, Cloacam et conservam prope fontem incoepit et perfecit, *etc.* Cf. *Arch. st. dell'art., arch. della città e prov. di Roma*, an. 1880, vol. IV, p. 141. *Documento*, P. Pieralisi.

1493, il 13 novembre. Pag.to al vescovo d'Agrigento di già castellano « pro expensis in reparatione et bonificatione dicti castri ». *Intr. et ex.* An. 1493-4, f. 136 v. n. 526. *Les antiq.*, l. c.

* 1494, il 14 febbr. Mandatum pro heredibus Gervasii Junoys.

Raphael etc. auctoritate etc. de mandato etc. mandamus vobis Condio Capelle, Enirquino Spadano, m.° Io. aurifici et m.° Thome calzolario inquilinis apocasionariis quatuor domorum cum suis pertinentiis sitarum secus portum pontis castri sancti Angeli de Urbe, que quondam fuerunt Gervasii Junoys tinctoris, quatinus sub excomunicationis et arbitrii nostri pena respondere debeatis de pensionibus domorum et pertinentiarum predictarum heredibus sive executoribus dicti Gervasii quia legitime nobis et eidem camere constitit dictas domus etc. pertibere patenter ad dictos heredes spectare; quacunque inhibitione ceterisque in contrarium facientibus non obstantibus quibuscunque. Dat. Rome in camera ap.ca die xiii febr. 1494. *Arch. Vat. Arm. 29 t. 50 f. 165 v.* (*Divers. cam. 1492-94*).

* 1494, il 30 ott. Io. episcopo Agrigentino arcis sancti Angeli castellano flor. CCXLIII de Carlexis X pro floreno et bolon. LVIII $^1/_2$ pro diversis exprensis per eum factis in reparatione dicte arcis, de mandato S.mi D.ni nostri. *Mand. 1492-94*, f. 82.

* — il 7 nov. Flor. centum de carlexis magistro Antonio florentino muratori pro mactunatura corritorii de palatio apostolico ad castrum sancti Angeli *Intr. et exit. t. 587, an. 1492-1504.*

— Feria secunda, 22 decembris [1494], incepta fuit ruina domus Jacobi aurificis et aliorum circa castrum S. Ageli sitarum, et designatus fossatus qui castrum ipsum circumdare debet ». *Diarum del Burchardt*, ediz. Thuasne, vol. II, p. 211 in *Les antiq.*, l. c.

Si cita altro passo del Diario stesso ivi p. 220 e della Stor. di Sigismondo del Conti, t. II, p. 86 e i versi del *Le vergier d'honneur* intorno alla rovina de' muraglioni di Castello, avvenuta la notte del 13 gennaio 1495.

— 30 dicembre. « Duc. ducentos m.° Gratiadey pro valere lignaniminum et aliarum rerum pro munitione *etc.* » *Intr. ex.*, 1494-5 (to. 587), f. 160 v. *Les antiq.*, l. c.

1495, 22 gennaio. A Leonardo *de Sano* per prezzo di tavole duc. 170 d. c. *Intr. et exit.* d. ann. Ibid.

— 18 marzo. A Coluccio da Calvi per valore di tre appezzamenti di una vigna con torre, vasca e pozzo « posita retro castrum S. Angeli » flor. 170. Ib. f. 176 v.

— 19 marzo. Ai mastri Antico e Filippo per loro mercede e salario di fossi cavati intorno a Cast. Ib., f. 176 v.

— 20 marzo. A m.° Pietro da Siena e Romolo scalpellini p. lavori in Cast. fior. cento. Ib., 176 v.

— 31 marzo. Fior. 4m. pagati da Antonio Altoviti (come a f. 42 Introiti) a S^a. S.^ta « quos voluit pro fabrica castri Sancti Ageli ». Ibid. f. 178.

— 6 maggio. A. m.° Ant. Fiorentino fior. 500 per lavori in Cast. Ib., f. 186 v.

24 luglio. A Gio. Paolo Argenti p. tavole d'abete. *Intr. ex.*, 1494-5, f. 201 (n. 527).

[1] * 1495, il 15 marzo. *Venditio vinee Franc.° Borgio.* Die XV. Martis 1499. Colutius de Calvis civis romanus de Regione Arenule presens etc. sponte etc. vendidit etc. Rñdo in Christo patri et domino, domino F. de Borgia episcopo Teanensi Sanctissimi Domini Nostri Thesaurario vice et nomine sue Sanctitatis et Camere apostolice et mihi notario etc. unam vineam petiarum duarum cum duabus tertiis partibus alterius petie mensure Romane, sitam extra muros et prope Arcem Sancti Angeli de Urbe iuxta bona domine Paradisse uxoris quondam Christofori de Novaria, viam publicam a tribus lateribus et alia latera pro pretio ducatorum Centum de carlenis X. pro ducato liberorum ab omni gabella seu onere. Quam vineam prefatus Sanctissimus Dominus noster destrui fecit pro fossis ipsius arcis, promittens etiam dictus venditor de evictione etc. Quos quidem centum ducatos idem venditor confessus est habuisse etc. per manus Domini Venture Benassai scriptoris apostolici prefati S.^mi Domini nostri familiaris. Promittens etc. sub penis ecclesiasticis etc. Et quitavit in forma etc. Juravit etc. presentibus in palatio in camera prefati R. D. Thesaurari venerabilibus viris dominis Rainerio Casiotto et Baptista Orplino clerico Vulterrane diocesis et Fulginate et Fulginate et me Gen. Fulginate notario rogato. Gen. Fulginas. Arch. Vat., arm. XXXIV, t. 16, f. 48 v.

[1] In grazia delle citazioni, di qui in poi seguiamo l'ordine del testo più che il cronologico, dall'anno 1495 al 1498.

* 1495 il 16 marzo. *Vendicio vinee Colucii de Calvis dirute pro fossis Castri S.^cti Angeli et quitantia Sue Sanctitati.*

Die XVI. Martii 1495. Coluccius de Calvis Romanus qui nuper possidebat quandam suam vineam trium petiarum paulo minus cum turricula sive casula, vasca et puteo; sitam iuxta castrum sancti Angeli, et quam Sanctissimus dominus noster de presenti destrui fecit, et in ea fossos dicti Castri fodi; presens sponte etc. confessus est vendidisse illam sue Sanctitati et Camere apostolice pro pretio centum sexaginta ducatorum de Carlenis X. pro ducato nettorum ab omni retentione sive gabella, ac recepisse manualiter et in pecunia numerata dictam CLX. ducatorum summam de Carlenis X. pro ducato ab eodem Sanctissimo domino nostro per manus de Spanochis pecuniarum dicte Camere depositarii; et quitavit in forma, promittens etiam de evictione etc. sub penis consuetis iuravit etc. Actum Rome in domo mei Notarii infrascripti, presentibus dominis Stephano de Salvatiis cive Genuensi Camere prefate Computista et Clemente Schianarzella pro testibus et me N. de Castello notario de premissis rogato. (Arch. Vat., arm. XXXIV, t. 76, f. 21.

* 1495, il 10 giugno. Simili modo solvatis magistro Sancto Dominici et Lucie eius uxori de Urbe duc. centum decem et octo pro valore et pretio duorum tertiorum cuiusdam domus site iuxta portam Castri sancti Angeli ubi taberna sive baratteria fieri consueverat, et ad presens demolite propter fortificationem dicti Castri et ad eos spectantis et pertinentis *etc.* Dat Rome die X Junii 1495. Arch. Rom. di Stato, Mandata Alex. VI, an. 1492-1500, f. 36 v.).

* Simili *etc.* honeste mulieri domine Rosate quondam Baldasaris Angeli Blanchi ducatos ducentos sexaginta de carlenis X pro duc. pro valore et pensione XVIII mensium cuiusdam sue domus site iuxta Castrum sancti Angeli et in fabrica fossati dicti Castri ad presens demolite. Dat. ut s.

* 1498, il 7 marzo. Similiter solvatis Michelangelo Mancino de Urbe duc. quinquaginta de Karlenis X. pro duc. pro parte 160 ducatorum similium sibi solvendorum pro recompensa domorum suarum dirutarum prope arcem sancti Angeli etc. Dat. VII, Martii 1498. Ibid. f. 65 e f. 89, il 7 III 1498, ripetuto a f. 103.

* 1495, il 9 marzo. Spectabili religioso dno. Antonio de sancto Martino militi Jerosolimitano presidenti fabrice arcis castri sancti Angeli alme Urbis (et ad custodiam Turchi deputato) duc. auri de Camera quindecim pro eius provisione, *et passim pro ipsorum provisionatorum salario et Antonii Bertrandi Comestabilis dicti Castri pro Modesto de Florencia, Matheo et Roberto Avinionens. Mich. Strate, Cornelio alemanno, Petro de Tortosa, Nicol. Picardo, Petro de Curallata, Jo. de Caravagio magistris bombarderiis et Baptista de Venetia magistro ascie artilliariarum.* Ibid. f. 81 s.

* f. 195. d. a., il 30 giugno Flor. vigintoquinque... Iuliano Saxo pro provisione unius domus posite in Burgo sex menses incipiendo die XVIIII novembris proxime futuri. *Intr. et exit.*, to. 587, f. 195.

* f. 197 d. a., il 1° luglio. Fl. auri de cam. Centumtredecim et bol. XLV dno. Gundisalvo magistro domus castellano sancti Angeli pro certis expensis factis in munitionibus et aliis rebus pro dicto Castello.

1497, il 1° aprile. Per mezzo d'Antonio da S. Martino duc. 334 a m.° Romolo e duc. 60 a m.° Pietro scalpellini, duc. 96 bolognini a m.° Cristoforo fabbro-ferraio e duc. 100 a m.° Tommaso lavoranti in castel S. Angelo. *Int. et exit.*, 1496-7, f. 121 (n. 529). *Les antiq.*, l. c.

— il 22 giugno. Mandato di 400 duc. pagabili ad A. da S. Martino precettore di Tortosa dell'O. Geros.no sovrastante alla fabb. per la costruzione del ponte S. Angelo. Ibid., f. 213. *Les antiq.*, l. c.

1498, il 23 giugno. Al med.a 159 fior. « pro burchis emptis pro munitione castri s. Ageli ». *Intr. et exit.*, 1497-8. (Cf. Arm. XXXIX v. 8 f. 49 v. mand. sim. « Nicolao Andree de Picolominibus custodi castri nostri s. Angeli »).

— il 17 sett. Al med.° 161 fior. per prezzo della porta del d.° ponte, pagati a Schavarzello. *Intr. et exit.*, 1498-9, f. 149 v. (to. 531).

NB. Si tralasciano dal Müntz nell'op. cit. a bella posta e come di poca importanza i pagamenti effettuati il 24 luglio 1495 in 100 fior.; del 1° apr. 1497 in 120 fior. 20 bol., del 23 luglio 1498, in 259 fior. e del 17 sett. 1498 in 161 fior.

1495, il 1° luglio.

Capitula inita coram s.mo Domino nostro de faciendis fossis circa arcem sancti Angeli. [1] (Arch. Vat. *Instr. var.*, to. XI (an. 1464-1502) f. 222).

* Compromesso tra di Alessandro papa VI da una parte, et mastro Sancto de Iohanni fiorentino muratore da l'altra parte; sopra una parte de' fossi et muri de dicti fossi intorno a Castello de sancto Angelo de Roma, cioè cominciando dal canto del baluardo che hanno ad fare mastro Iacomino de Marchon et compagni verso la porta de Castello sotto al correturo verso la nostra Donna, ciò è la quarta parte verso el Borgo de sancto Pietro fine al cantone del Comestabile dove si ha da fare uno altro baluardo simile ad quello de mastro Antiquo verso sancta Maria del Popolo.

Que omnia *etc.* S.mus Dominus noster simplici verbo suo promisit, dictus vero Magister iuravit ad sancta Dei evangelia... inviolabiliter actendere et observare, nec eis in aliquo contravenire. Mandans idem S.mus D. N. dictus vero Magister rogans me notarium infrascriptum ut de premissis omnibus et singulis unum seu plura, publicum seu publica conficerem instrumentum seu instrumenta.

Acta fuerunt hec Rome apud sanctum Petrum in palacio apost.co in camera S.mi D. N. que respicit in vineam ipsius palatii prope aulam inferiorem Pontificum, presentibus rev.dis in Christo patribus dnis. Io. episcopo Perusino prefati S.mi D. N. Datario et F. Borgia prothonotario apost.co et thesaurario generali ac Francisco Garsetta cubiculario secreto testibus *etc.*

Segue al f. 223 l'atto di garanzia di Vittorio Zeloni mercante fiorentino che « conduxit summam mille duc. de carl. X. pro quolibet duc.to eidem magistro Sancto per prefatum S.mum D. N. promissam, omnesque alias et singulas pecuniarum summas et quantitates per eundem Sanctum recipiendas, que ad manus ipsius Victorii pervenient, reponet in dicta fabrica, modo et forma in dicto instrumento contentis. Alioquin promisit solvere de suo... ».

[1] Questo istrumento è stato pubblicato per intero dal Müntz nell'op. cit. *Les antiq. de Rome*, e dal Borgatti, op. cit., n. Z (per far cosa nuova) la susseguente convenzione di identico tenore che la prima, a cui il Müntz in conseguenza la ricollega. L'uno e l'altro A. però hanno tralasciato le clausole finali e le relative fideiussioni, che noi qui diamo: così che possono i due documenti restituirsi alla loro integrità.

Act. in bancho prefati Victorii in urbe Roma in Regione Parionis iuxta plateam sancti Laurentii in Damaso de Urbe, bona Iuliani Marocchi Romani, viam publicam et alia latera. Presentibus hon. viris Andrea Blasii florentino habitatore Urbis, et Antonio Laurentii clerico Dertusensis dioc. pref.ti S.mi D. N. cursore.

1495 il 1° luglio.

Capitula fossorum faciendorum circum circa castrum S.ti Angeli de Urbe. (Arch. Vatic., *Instr. var.*, to. XI, an. 1464-1502, f. 226).

* Come sopra tra la « S.tà de N. S.re... da una parte et mastro Iacomino de Marchon et mastro Antonio de Johanni de Marcon Lombardi da l'altra parte. Sopra una parte de' fossi et muri de dicti fossi intorno a Castel de Sancto Angelo de Roma, ciò è cominciando dal canto del Baluardo cominciato da mastro Antiquo verso S. Maria del Popolo fino a la porta del Castello sotto al correturo verso la nostra Donna, dove se ha da fare uno altro baluardo simile ad quillo de mastro Antiquo, lo quale baluardo et muri de dicti fossi l'à da fare dicti magistri ». Et ego Gentiles de Gentilibus laicus Fulginas publicus apost.ca auctoritate notarius quia locationi, omnibusque, *etc.* (Segno).

Segue in atti del medesimo la cauzione prestata da Giannetto da Vigevano, fornacchiarius in Urbe Roma, *ai socii Lombardi.* Act. in apotheca Bernardi florentini aromatarii Romanam curiam sequentis, sita in platea ante scalas sancti Petri de Urbe a parte anteriori, a posteriori vero in burgo dicto sancti Petri, infra bona basilice S. Petri ab uno et bona Johannis Paloni ab alio lateribus et alia latera. Presentibus hon. viris dnis. Alfonso de Moguer priore prioratus nuncupati de Aregiovillo Giennensis dioc. et Antonio Pisello, *etc.*

Nel v. altra cauzione per m. Giacomino e compagni da parte di mastro Andrea Masotti di Firenze scalpellino in Roma. Act. in banco hon. viri Victorii Zeloni mercatoris Florentini romanam Curiam sequentis... Present dnis. Johanne de Galues utr. iur. doctore scriptore Apost.co Gundisalvo de Grageda procurat.re literarum contradictarum ac Bartholomeo Ortiz Sacri Palatii notario *etc.*

Et ego Gentiles de Gentilibus *etc.*

NB. Nei ff. 236.7 si ha copia di questo ultimo istromento e atti di garanzia.

Arm. XXXIV, tom. 16, f. 29 v. Reparatio castri S. Angeli de mandato domini pp. Alexandri VI.

* 1496 il 23 luglio.

Quietantia magistri Iacobi Magnolini.

Die XXIII Iulii 1496. Magister Iacobus Magnolini civis florentinus asserens coram Venerabili viro domino Petro Siculo S.mi dni. nostri pape commissario, cameram apostolicam de tempore felicis ricordationis domini Innocentii sibi debitricem in quatringentis ducatis vel circa ex diversis causis, ac S.mum Dnum. nostrum sibi debere ducatos centum quinquaginta vel circa ex diversis laboribus ac pretium cuiusdam domus sue quam habebat ante castrum S.cti Angeli, quam ipse S.mus Dnus. Noster in reparatione seu fabrica ipsius castri fecerat demoliri; et affirmans se de omnibus predictis coram eodem dno. Commissario et me notario infrascipto bene contentum et satisfactum quia pro huiusmodi suis creditis habuerat ab eodem S.mo Dno. Nostro officium Cursorum vacans per privationem Petri Vaylloti, sponte etc. quictavit S.mum Dnum. Nostrum et Cameram apostolicam prefatos de omnibus predictis quantitatibus et pretio domus et perpetuo liberavit etc. promisit etc. obligavit etc. renuntiavit etc iuravit etc. Rome ante domum mei notari infrascripti, presentibus. dno. Fabritio de pallis officiali magistro Supplicationum et Archangelo Francisci de Senis familiari R.mi Dni. Cardinalis Senensis testibus etc. Ste(phano) de Narnia cam. notario rogato.

* 1496 il 4 nov. Duc. quadrigentos quattuordecim de carlenis X pro duc. (fl. 431. b. 18)... dno. Antonio Gratiadei pro operibus per suum genitorem muratorem factis et pro valore L.ta rubrorum calcis in fabrica mansionum quas dnus. Thesaurarius fieri fecit iuxta cortile sancti Petri. (*Introit. et exit.*, to. 523 f. 141 ann. 1496-97).

* 1497 il 1° aprile. Duc. mille auri et viginti et bolon. 22... dno. Antonio de sancto Martino solvendos per eum infrascriptis, videlicet magistro Antonio Meloni duc. 400; magistro Iac.° et sotiis duc. 334; magistro Romulo et magistro Petro scarpellinis duc. 60; magistro Christofano Fabro duc. 96 bol. 20 $^1/_2$; magistro Thome duc. 200, fabricatoribus Castri sancti Angeli, f. 191 ibid. (Men perfetto riportato, sotto la stessa data, dagli *Intr. et exit.*, n. 529 f. 121 in *Les antiq.*, etc. l. c.).

* 1497, il 20 dicembre, *Mandatum pro satisfactione unius domus prope ripam fluminis dirute pro augendo arcem S. Angeli.* (*Pagamento di 50 ducati ai locatari Bertoldo da Vercelli e sua moglie Caterina*).

Alexander papa VI. Motu proprio etc. Dilecto filio nostro R. S.cti Georgii diacono Cardinali Camerario et Venerabili fratri F. de Borgia episcopo Theanensi generali thesaurario nostris per presentes mandamus ut de pecuniis Camere nostre apostolice per manus dilectorum filiorum heredum Ambrosii de Spannochiis illarum depositariorum solvi faciatis dilecto filio Bertoldo de Vercellis et Catherine eius uxori habitatoribus Urbis ducatos quinquaginta de carlenis decem pro quolibet ducato pro satisfactione unius domus site in ripa fluminis prope arcem S.cti Angeli de dicta Urbe, tertie in ordine incipiendo ab ipso Castro demolite de mandato nostro pro reparando et augendo ac ampliando dicto castro et arce S.cti Angeli quam ipse Bertoldus a dilecto filio Licinio scriptore et familiare nostro in locatione tenebat. Quos postquam eis solvi feceritis, in computis ipsius Camere ponatis, scripturasque et mandata desuper necessaria et consueta expediatis, ac poni et expediri procuretis, contrariis non obstantibus quibuscumque. Datum Rome apud sanctum Petrum die vigesima decembris 1497. Pontificatus nostri Anno sexto. Placet et ita motu proprio mandamus. — R. Arch. Vat. Arm. XXXIX, t. 52, f. 38. (Divers. Alex. VI).

Div. Cam. n. 52. Assignatio pro heredibus magistri Rovelli, *gratis* pro Deo.

F. 52. Raphael etc. Discreto Vivo Joanniantonio filio et heredi quondam magistri Rovelli de Mediolano muratoris salutem etc. Exhibita fuit pro parte tua in Camera apostolica quedam cedula computa prefati magistri Rovelli patris tui super pavimento per ipsum alias facto ante portam castri Sancti Angeli de anno 1493 quod fuit XV cannarum pro valore et pretio XVI carlenorum pro qualibet canna constituentium in totum ducatos vigintiquatuor de carlenis X pro ducato, ac etiam super fabrica duorum pontium alterius lapidei, alterius lignei in via pontismollis per ipsum similiter factorum de commissione magistrorum stratarum Alme Urbis in quibus debuit habere ducatos decem similes ut patet in ipsa cedula subscripta per dictos magistros. Nos igitur cupientes quantum in nobis est, satisfactioni tue de dictis pecuniis summam XXXIIII ducatorum similium constituentibus, quas pater tuus prefatus consequi non potuit, et que tibi per eius successionem hereditatis iure debentur, satisfieri, id quod de presenti Camera apostolica multiplicibus gravata dispendiis facere non potest; volentes nihilominus securitati tue oportune provvidere, te de mandato etc. et auctoritate etc. ac ex decreto etc. in dictam summam XXXIIII ducatorum similium eiusdem Camere creditorem, et Cameram ipsam cum omnibus introitibus suis spiritualibus et temporalibus efficaciter obligatam declaramus, assignantes tibi pro dictaram pecuniarum recuperatione et exactione tot ex dictis introitibus quot ascendant ad dictam summam, admittentes in computis eorum qui dictam tibi summam ut prefertur soluerint.

F. Blondus.

In quorum etc. Datum die XV Aprilis 1497. Anno V^to^.

Visa S. Agnellus.

N. de Castello.

Cassa quia est eis satisfactum et quitarunt etc.

F. Blondus.

* 1498, il 17 luglio. Mandatum pro domino Antonio de Sancto Martino.

Alexander papa VI. Motu proprio, dilecto filio nostro R. sancti Georgii diacono card. camerario et venerabili fratri F. de Borgia episcopo Theanensi generali thesaurario nostris per presentes mandamus, ut de pecuniis Camere nostre ap.ce per manus dilectorum filiorum heredum Ambrosii de Spannochis illarum depositariorum solvi faciatis dilecto filio Antonio de Sanctomartino preceptori ordinis Hierosolimitani prefecto fabrice arcis sancti Angeli de Urbe ducatos centumquinquagintanovem de Carlenis X pro quolibet ducato, et carlenos quatuor pro duobus burchiis lignorum pro munitione dicte arcis. Videlicet *etc.* Dat. Rome apud sanctum Petrum die XVII Julii MCCCCLXXXXVIII, pontif. nostri anno sexto. Placet et ita Mandamus. *Divers. Cam.*, to. 52 f. 93 v. Il Müntz, *Les antiq.*, l. c. riporta il mandato del 28 luglio dal f. 149 v. degli *Intr. et exit.*, ann. 1498-99.

Cfr. a f. 81 *Littera passus pro conducendis lignis pro castro sancti Angeli* « quantitatem lignorum incisorum in silvis Conche et aliis adiacentibus ad usum fabrice ac etiam artilliariarum castri sancti Angeli » *pro Francisco Musciano, F.co Sinibaldi.* (S. d., *ma sotto lo stesso anno 1498*).

* 1499, li 8 genn. Evangeliste de Rubeis et Stephano de Bubalis magistris stratarum Urbis exponendos iuxta ordinationem S. Dm. N. pro manutentione pontis s. Angeli flor. CIII. *Intr. et exit. an. 1498-99 f. 149 v.*

* *Divers.* Alex. VI, t. 53, f. 78. *Quietantia cuiusdam domus site in Burgo sancti Petri facta per Johannem Jacobum do Serazano.*

1500, il 23 marzo. Anno etc. In mei notarii publici testiumque infrascriptorum presentiam personaliter constitutus spectabilis vir Johannes Jacobus de Mercatoribus de Serazano nuper castri sancti Angeli alme Urbis comestabilis, non vi, dolo... set ex eius pura et libera voluntate sponte dixit et confessus fuit habuisse et recepisse valorem partis domus sue demolite quam habitat iuxta ecclesiam beate Marie Transpontine nuper demolite propter stratam noviter conditam a castro sancti Angeli usque ad Palatium apostolicum a s.^{mo} d. nostro Papa et Camera apostolica; et propterea omni meliori modo etc. quitavit etc. Presentibus in loco Camere ap.^{ce} apud sanctum Petrum dominis Laurelio Amerino et Pandulpho de Sanctoseverino notaris etc. tum Camere testibus etc. et me A. de Campania eiusdem Camere etiam notario de premissis rogatus.

1501, il 23 ott. Duc. triginta... per mandatum sub die XXII presentis magistro Stephano muratori pro parte solutionis strade Palaci. *Intr. et exit.,* t. 532, f. 80.

Arch. Rom. di St. Mand. Alex. VI, an. 1501-3. (*Bullet.*) f. 69 v.

* 1501, il 22 ott. Magistro Stephano muratori duc. quinquaginta de karlenis X pro duc. pro aptanda via a palatio usque ad castrum sancti Angeli, quos etc.

* f. 80 v. d. a., 20 nov. Johanni de Caravagio quindecim et Jo. Francisco Neapolitano carpentariis arcis s. Angeli de Urbem decemocto duc — pro eorum provisione trium mensium etc. Cfr. Div. an. 1500-13, f. 60 r. et v. ubi Franc.° de Pistorio fabrolignario arcis s. Ang. duc. sex., 1° Jan. 1504, et f. 61 v. It. Jacob de la Roccha carpentario arcis s. Ang., 14, III d. a. et seg. non che i *Mand. 1492-1500,* f. 121 (e 122) « Magistris Baptiste et Franc.° neapolitanis carpentariis in Arce s. Ang. » sotto il 1° sett. 1499.

* f. 103, an. 1502, il 16 febr. Magistro Stephano da Mediolano muratori ducatos duecentos sex — pro residuo maioris summe mattonate per eum facte, mensurate per magistrum Bassianum Christofori muratorem; qui iuravit mattonatam ipsam esse ducentas octuaginta quinque cannas et palmettas quadraginta unam, quos etc. *E più sotto,* pro eius provisione duc. duodecim.

* f. 119 v., 1502, il 10 mag. Magistro Stephano muratori duc. quatraginta unum — pro mercede sua, a fratribus sancte Marie transpontine sibi debita, iuxta calculum inter eos factum super certo edificio facto per eum iuxta dictam ecclesiam. Quos S. D. N. pro elemosina solvi iussit.

* f. 127 d. ann. 24 nov. Herculi commissario pro certis et diversis espensis, factis in arce s. Angeli de Urbe duc. trigintatres *etc.*

* 1502, il 3 giugno. Duc. centum... Lucretie uxori quondam Hieronymi de Amezato pro damno habito in eius vinea ob quandam cloacam constructam super dictam vineam iuxta portam Turrionis. *Intr. exit.,* t. 534, f. 201 v.

— Duc. triginta... domino Garsie Herculi commissario castri sancti Angeli pro pluribus expensis per eum factis pro dicto castro. *Ibid.,* f. 202 v.

* 1503, il 4 giugno, al med.° Duc. vigintiocto karl. 29... de mandato sub die 29 Maii... pro pluribus expensis per eum factis pro dicto castro. *Intr. exit.,* t. 533, f. 202 v.

Pro expensis factis in castro sancti Angeli.

1503. Die VII mensis Augusti ducatos milletriginta unum et karlenos novem... diversis magistris muratoribus, scarpelinis, fabris, videlicet a die XI octobris 1502 usque in presentem XVII mensis augusti 1503 pro diversis laboreriis in castro

sancti Angeli factis, videlicet pro quinque puteis ad conservandum triticum et quinque cameris subterraneis ad detinendum captivos, et pro amatonato platee supra mola dicti Castri versus sanctam Mariam de Populo et pro cisterna, videlicet lapidibus marmoreis in dicta platea, pro bucca dicte cisterne positis et aliis diversis expensis in dicta dicto tempore occursis, prout de omnibus particulariter potest videri compotum *in libro expensarum dicti castri,* et quitantias illorum qui huiusmodi pecunias receperunt, constituunt auri de camera ducatos septingentos nonagintatres et carlenos decem. *Intr. et ex.,* t. 532, f. 152, in *Les antiq.,* l. c. testualmente, e tradotto nell'op. del Borgatti, p. 209, n. AA.

MISCELLANEA

Avorio bizantino, della fine dell'XI secolo, nel Museo cristiano del Vaticano. — Il Museo cristiano non conta altro che dieci avorii bizantini, che ho così catalogati nel tomo II delle mie *Œuvres complètes,* pagine 225-226:

1° Due santi, avorio del IX secolo (?);

2° Il Cristo, la Vergine e S. Giovanni Battista, avorio del XII secolo;

3° Nascita di Nostro Signore, avorio del XII secolo;

4° Magnifico trittico; avorio del XIV secolo, già pubblicato dal Gori: Il Cristo, la Vergine, S. Giovanni Battista e altri santi. Una replica è stata riprodotta nella *Revue de l'art chrétien,* 1885, p. 16;

5° Santi e scene della Vita di Cristo, la Vergine dormente; [1]

6° La Vergine e il Bambino, avorio di gran finezza d'esecuzione;

7° Scatola eucaristica: crocifissione, Pentecoste e apostoli;

8° Scatola eucaristica, avorio del XIV secolo: La Trinità, la vita di Cristo, la Vergine e più santi; [2]

9° Il Cristo, assiso tra la Vergine, S. Giovanni Battista e due angeli; al disotto, S. Basilio, S. Gregorio Nazianzeno e S. Cirillo;

10° S. Teodoro, lavoro in osso.

Io vorrei far conoscere in dettaglio il n. 3, che ho fatto fotografare da Simelli per la mia raccolta delle *Antichità cristiane di Roma.*

[1] Mi astengo di datare alcuni avori, che mi sembrano piuttosto appartenere all'epoca moderna.

[2] Simelli ne ha prese due fotografie per le mie *Antiquités chrétiennes.*

Tre fatti, quasi simultanei e relativi alla nascita del Salvatore, figurano, a tre piani differenti e soprapposti, su questo foglio d'avorio, di cui l'iscrizione greca Η ΓΕΝΝΗCIC e il carattere jeratico rivelano l'origine bizantina.

La scena ha luogo, come prescrive la tradizione, in una grotta, incavata ai fianchi di una roccia, che si avverte da un lato per un'apertura a picco e, dall'altro per un pendio scosceso; al sommo è un albero di cui i tre rami sono disposti in croce, forse con l'intenzione di prefigurare l'albero della croce piantato sul Calvario per rendere la vita al genere umano.

Maria, velata, drappeggiata nelle numerose pieghe del mantello che copre il suo vestito, con l'aureola, come conviene alla sua santità, e mezzo stesa su di un letto di cui la parte superiore si solleva per formarle guanciale. Quantunque la Vergine non abbia sentito alcuno dei dolori del parto e che abbia messo al mondo il suo Divin Figlio senza sforzo nè sofferenza, come un fiore che produce il suo frutto o un astro che invia nello spazio un raggio luminoso, [1] i Greci, imitati in questo dai Latini del medio evo, hanno costantemente dato a Maria questa attitudine di riposo, che è propria alle madri che hanno partorito secondo le leggi ordinarie della natura e che qui significa semplicemente la maternità.

[1] S. Bernardo scriveva nel XII secolo, nella prosa *Laetabundus*:

Sicut sidus radium
Profert Virgo filium
Pari forma.
Neque sidus radio
Neque Virgo filio
Fit corrupta.

La sua figura è grave e seria: Ella sembra prestare attenzione alle prime cure date al suo bambino da due donne che si occupano a lavarlo in un bacino, di cui la larga coppa, sostenuta da un piede stretto, ricorda le vasche antiche.

fonda sul gran mistero che si compie e al quale egli resta, per così dire, straniero.

Il fanciullo Gesù, pulito e lavato, è coricato in una cuna, scatola di legno rettangolare, dove l'asino e il bue che lo riscaldano col loro fiato prende-

AVORIO BIZANTINO, DELLA FINE DELL'XI SECOLO, NEL MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO.

S. Giuseppe, riconoscibile dalla sua aureola, è seduto sullo stesso banco di pietra come una delle due serve; egli è vecchio e barbuto; i suoi piedi sono calzati da sandali, e il dosso volto alla scena, posa la testa nella sua mano appoggiandosi sul gomito; sembra assorto in una meditazione pro-

vano per lo innanzi il loro nutrimento. Involto in pannilini, è anche legato in fasce incrociate, come cantava, nel VI secolo, il poeta Venantius Fortunatus: [1]

[1] Inno *Pange, lingua, gloriosi praelium certaminis.*

Vagit infans, inter arcta
Conditus praesepia;
Membra pannis involuta,
Virgo mater alligat
Et Dei manus pedesque
Stricta cingit fascia.

Tre angeli giovani, caratterizzati da una lunga capigliatura e dalle ali abbassate, senza aureola per dimenticanza, hanno annunziato ai pastori la buona nuova e intonano, nell'alto dei cieli, l'inno dell'allegrezza. Intanto che la loro missione si compie, essi si volgono verso il neonato infante per adorarlo e tendono verso di lui gioiosamente le mani.

Due pastori guardano il loro gregge sulle colline di Betlemme. Essi hanno udito la chiamata degli angeli ed ecco che si affrettano di recarsi alla stalla. Il più giovane affretta i passi del vecchio, suo padre forse, che assicura col suo vincastro ricurvato — il *pedum* antico — la sua andatura vacillante e scalda le membra assiderate per l'età e pel freddo, con l'aiuto d'una pelle di montone a lunga lana, gettata sulle spalle, ma troppa corta per riparare la nudità delle braccia e delle gambe.

Presso di loro stanno accoccolati con le zampe anteriori diritte, un caprone con le corna allungate, un montone che mangia un pruno e una pecora che allatta un agnello nascente.

Infine, in cielo brilla una stella in forma di fiore, che getta i suoi raggi fino alla testa del Fanciullo-Dio; fantasia artistica che la scrittura riprova, perchè essa non fa brillare la stella miracolosa che per condurre più sicuramente i tre Magi.

L'arte bizantina è un'arte jeratica, che ha dei tipi e delle messe in scena tradizionali e invariabili. Così con questa immobilità sistematica diviene molto difficile di assegnare una data a un oggetto antico, l'iconografia non potendo affatto dare un aiuto. Bisogna allora procedere per la via del *sincronismo* che permette la classificazione.

Io non credo errare riportando all'XI secolo o al XII al più tardi, l'epoca in cui fu scolpito l'avorio del quale si parla.

L'archeologia, che è una scienza d'osservazione, ha per guida la comparazione. Essa giudica l'incognito dal cognito, l'incerto dal certo. Ora, se si vuol prendersi la pena di mettere l'avorio del Vaticano in confronto d'uno scompartimento della porta di bronzo della basilica di S. Paolo fuori le mura, che è egualmente bizantino, si sarebbe all'istante colpiti dall'identità dei motivi iconografici e dalla conformità dello stile a tal punto che si direbbe che la stessa mano abbia disegnato insieme il rilievo dell'avorio e i damaschi del rame.

Questo ravvicinamento, fortuito forse, m'impedisce qualunque esitazione quando so positivamente che il panneggio damascato ha la data dell'anno 1070, per conseguenza della seconda metà dell'XI secolo.

Quale fu la prima destinazione della placca d'avorio? S'ignora, perchè essa ha perduto attualmente la sua cornice, quadro o scultura che sia. Si può verosimilmente supporre che questo foglio isolato fosse così fin da principio e allora avrebbe potuto servire a coprire un libro liturgico. Se al contrario essa è stata distaccata da un insieme o serie, sarebbe stata impiegata a decorare un reliquiario, insieme con gli altri fatti della vita del Salvatore. Ma la prima ipotesi mi pare più probabile.

Si vede ancora sulla bordura, restata rozza, e che deve essere stata ricoperta da una striscia di metallo, forse filogranato e gemmato, i buchi che fecero i chiodi d'attacco in numero di tredici, che fissarono la placca sul legno della rilegatura. Il duomo d'Aix-la-Chapelle possiede un avorio bizantino, così incorniciato d'oreficerie e formante il piano superiore della copertura d'un manoscritto.[1]

Ci sarebbe ancora molto da dire sull'avorio del Vaticano, ma credo che sarebbe superfluo, perchè la questione dell'iconografia in soggetto è stata ampiamente trattata da M. Rohault de Fleury in due belle opere, piene di tavole: l'*Evangile* et la *Vierge*. Ci si trova tutto in sostanza.

Sarà sufficiente aggiungere che la scena del bagno è segnata agli *Evangeli apocrifi*, che le due levatrici sono nominate a Roma in una cantilena popolare Sant'Anastasia[2] e Santa Salome[3] e che questa città ci fornisce, come simili all'avorio, quattro rappresentazioni: il mosaico di S. Pietro in Vaticano (VIII secolo),[4] l'affresco del cimitero

[1] *Annales archéologiques*, tomo XX, pag. 5.

[2] I pifferari cantano nelle vie all'avvicinarsi del Natale:

San Giuseppe, Sant'Anastasia
Assistarno al parto di Maria.

[3] Nel cimitero di S. Giulio, una di queste levatrici è specificata da questa iscrizione: SALOME V.

[4] *Œuvr. compl.*, t. I, p. 539, n. 15. — X. B. de M., *Les souterrains et le trésor de S. Pierre, à Rome*, Rome, 1866, pag. 74.

di S. Giulio (VIII secolo?), una miniatura del Menologio greco del Vaticano (X secolo) e uno degli scompartimenti della porta di S. Paolo (XI secolo), cioè a dire due opere latine e due bizantine.

X. Barbier de Montault.

Ancora sugli avanzi di architettura medioevale in Santa Maria Maggiore. — Mi si concedano poche righe per una breve nota al mio articolo sugli « Avanzi di architettura medioevale in Santa Maria Maggiore », articolo comparso nel fasc. III dell'*Archivio,* anno corrente.

Tornato di questi giorni a Santa Maria, ho potuto constatare che il quadro ricordato dal Cavalli come raffigurante la chiesa qual'era anticamente, non ha già fatto la misera fine che, giusta un'erronea informazione, riferii io stesso nel citato articolo. Il quadro invece esiste tuttora, e questa volta mi è stato dato di rintracciarlo e di esaminarlo a mio agio.

È un quadretto su tavola di piccole dimensioni: evidentemente un *ex-voto,* dipinto da un infelicissimo artista di villaggio. Non è davvero lavoro antico, come la descrizione del Cavalli farebbe credere ad ogni lettore; e la povera chiesa sbilenca ivi raffigurata ha tutta l'aria d'essere un lavoro di fantasia. Io non credo davvero che, a Santa Maria Maggiore, nel medio evo, una chiesa somigliante a quella dipinta nel quadro tanto vantato dallo storico vigezzino sia mai esistita; basterebbe, per persuadersene, confrontare il campanile figurato nella povera tavola con lo scheletro del campanile antico, riconoscibile anche oggi nella parte interna della grossa torre attuale.

Il dipinto citato dal Cavalli non ha dunque nessun valore critico per la storia della chiesa; il che non toglie però nulla alle conclusioni, alle quali nel mio articolo precedente, indipendentemente da quanto narra il Cavalli, ho creduto di giungere.

Carlo Errera.

Luca Signorelli e la Cappella Sistina. — La collaborazione del Signorelli negli affreschi della Sistina dà origine a curiose questioni: il Vasari gli attribuisce due storie; il Bode nel *Cicerone* del Burckhardt (Leipzig, 1893) gliene lascia una sola, la morte di Mosè; il Morelli gli toglie anche questa e lo esclude dalla Sistina. Se da' giudizi de' critici passiamo alle fonti storiche, non aumenta la luce. Nel contratto del 1481, da me pubblicato in questo volume, a p. 128, si parla di dieci storie, in luogo di dodici (quante sono realmente), si dà il nome di quattro artisti e si tace quello del Signorelli: nell'opuscolo dell'Albertini, che porta in fine la data « 3 giugno 1509 », si dà pure il nome degli altri artisti, ma quello del Signorelli vi manca. Trovo ora, laddove meno era da aspettarselo, una nuova testimonianza contemporanea, sfuggita agli storici, che mentre conferma la collaborazione del Signorelli, ammessa del resto quasi da tutti, ci offre un nuovo dato sul tempo in cui egli avrebbe eseguito i suoi affreschi.

Paolo Cortese, nella sua opera *De Cardinalatu,* stampata nel 1510 e scritta ne' tre anni precedenti, trattando nel cap. VI del lib. III dell'osservanza delle feste, dice che anche i pittori debbono sospendere ne' giorni festivi i loro lavori; alla qual legge si potrà qualche volta fare eccezione quando importi di terminare, pel servizio del culto, pitture di sacro soggetto: « come se, prosegue il Cortese, Giulio II comandi a Luca da Cortona, uomo nella pittura valente e imitante con discrezione la natura, di dipingere in questa festa di San Lorenzo le sacre Imagini nella cappella Vaticana ». *Ut si his Laurentaliis idem Julius Secundus Lucae Cortonensi, homini in pingendo frugi et naturam verecunde imitanti, divorum Imagines pingere in cella Vaticana jubeat.* È vero che il Cortese non narra un fatto, ma, secondo una sua forma consueta, adduce un esempio in forma d'ipotesi; ma è vero pure che questi esempi ipotetici sono tolti ordinariamente da fatti reali o per lo meno verosimili. E nel nostro caso, perchè supporre quest'ordine dato da Giulio II al Signorelli, se le sue pitture fossero state eseguite sotto Sisto IV o Alessandro VI? Perchè indicare non un giorno qualunque di festa, ma proprio quella di San Lorenzo, se non si alludesse ad un fatto avvenuto e noto?

A margine poi del passo citato si legge, pure a stampa: *Julius II – Lucas Cortonensis – 1510;* la qual data non può riferirsi se non alle parole *his Laurentaliis,* cioè a determinare che il fatto avvenne nella festa di San Lorenzo di quell'anno. Ma non credo che a questa data sia da dar troppo peso. Se si consideri infatti che il Cortese morì in quell'anno appunto, non so se prima o dopo la festa di San Lorenzo, che cade a' 10 d'agosto; che

la stampa del libro *De Cardinalatu* avviata da esso, fu proseguita per cura del fratello Lattanzio e terminata a' 15 di novembre dell'anno stesso; che quelle linee si trovan verso la fine del volume, alla carta 188, mentre l'ultima numerata è la 242 (senza tenere conto degli errori nella numerazione), parrà credibile che la parte del libro dove son quelle linee sia stata stampata dopo la morte dell'autore e che le note marginali vi sieno state aggiunte da chi ha curato la stampa. Che se poi, com'è più probabile, il Cortese morì prima della festa di San Lorenzo, allora è più manifesto l'errore. Sappiamo che il Cortese scrisse il suo libro *De Cardinalatu* dal 1507 al 1510; ma neppur questo fatto ci dà limiti assolutamente certi, poichè sappiamo pure che il Cortese trasfuse nel suo lavoro molte parti apparecchiate precedentemente per un'altra opera che doveva intitolarsi *De Principatu.*

Rimarrebbe però che gli affreschi del Signorelli fossero eseguiti sotto Giulio II, cioè dopo il 1503. Certo è ch'egli non dipinse nella Sistina insieme cogli altri quattro, come è dimostrato dal contratto del 1481, e che il suo nome è taciuto nell'opuscolo dell'Albertini, terminato nel giugno del 1509 e scritto anche negli anni precedenti, ma sotto Giulio II. Ciò confermerebbe l'opinione di quei critici che ne' due affreschi della Sistina riconoscono la maniera dell'ultimo periodo del Signorelli.

D. G.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria,23-a.

I CAPOLAVORI DELLA PINACOTECA DEL PRADO

IN MADRID

VI.

I Lombardi, i Parmigiani e i Toscani.

ASSAI poveramente è rappresentata al Prado la scuola lombarda. Di autori classici non vi s'incontra che il Luini, il quale vi ha una composizione che rivela tutta la grazia dell' espressione e del vago colorito che lo distingue nelle migliori e più mature sue cose. Vi è rappresentata la Beata Vergine e San Giuseppe nel mentre contemplano con soddisfazione i due putti Gesù e San Giovannino, seduti sull'erba uno a riscontro dell'altro, in atto di volersi baciare, stendendosi reciprocamente le braccia. Motivo codesto ultimo, molto frequente fra i pittori lombardi, ma che verosimilmente fu desunto in origine da un concetto di Leonardo da Vinci, che avendo incontrato generale gradimento venne poi con varianti ripetuto dai discepoli e dai seguaci di lui. L'opera del Luini si trovava precedentemente all'Escorial, dove passava per un Leonardo da Vinci, errore non tanto grave in vero, ove si riconosca che il Luini più che uno scolare del Vinci potrebbe essere considerato per un interprete originale dell'ideale artistico del grande toscano, trasformato e sviluppato a seconda delle tendenze e del gusto dell'arte lombarda milanese.

Se quest'arte lombarda non ha trovato un posto importante nelle raccolte spagnuole, sappiamo invece che sotto il regno di Filippo II stette a soggiornare a Madrid una pittrice di distinta e nobile famiglia cremonese, Sofonisba Anguissola. Poi che la stessa fu accolta con particolare considerazione alla Corte del potente monarca, confesso che mi lusingava di trovare nella capitale spagnuola meglio conservati i ricordi di lei con esempi della sua attività artistica. Nulla invece di sicuro, nè di preciso in proposito.

Della sorella di lei, Lucia, pittrice appena mediocre, havvi bensì un ritratto sicuro al Prado. È quello di Piermaria, riputato medico di Cremona, rappresentato sedente in un seggiolone. È segnato del nome della pittrice colla seguente iscrizione: *Lucia Anguisola Amilcaris f. adolescens f.* Vi si osserva un fare più duro, più comune di quello usato dalla sorella, una esecuzione minuziosa che sa quasi del fiammingo. [1]

Il nome di Sofonisba non viene rammentato dal Catalogo (s'intende del Catalogo esteso,

[1] Porta il n. 15 del Catalogo e trovasi nel riparto delle sale dedicate esclusivamente alla pittura italiana.

ossia ragionato) se non a proposito di un ritratto di Filippo II, che figura ufficialmente fra le copie del Tiziano. [1] Il sovrano vi è raffigurato a mezza figura, in età giovanile. Per quanto si veda che non è una imitazione pedissequa del Vecellio, pure l'attribuzione alla gentile pittrice non parmi confortata da una evidente corrispondenza con altre cose sue. Forse la

FIG. 22ª - SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA, DEL PROCACCINO

(Milano, Galleria Arcivescovile, fotografia L. Dubray).

congettura del Catalogo trae la sua origine essenzialmente dall'aversi notizia che la Sofonisba, dama della regina Doña Isabella della Paz, fece un ritratto molto lodato di Filippo II nel 1559. [2]

[1] N. 498, situato fra i quadri italiani del salone, ossia galleria centrale.

[2] Si noti ch'è questo lo stesso anno nel quale la Sofonisba, giovinetta, eseguì il quadretto, oggi nella Galleria Morelli in Bergamo.

Vedi in proposito il mio libro: *La Galleria Morelli in Bergamo,* descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche, p. 54. Bergamo, stab. Frat. Bolis, 1892.

Certi indizi pei quali essa si qualifica per allieva di B. Campi, e mercè sua seguace della grazia del Parmigianino, a dir vero io li scorgerei più spiccati, se non prendo abbaglio, in una imagine di giovine signora, il di cui autore al Prado aspetta tuttora un conveniente battesimo. [1] Vi è della distinzione in questa figura e una grazia non disdicevole

Fig. 23ª - MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNI, DEL CORREGGIO

(Galleria del Prado).

alle disposizioni di un'artista del sesso gentile. Se possa essere fattura della nostra pittrice è un quesito sul quale frattanto mi piace di richiamare l'attenzione degl' intelligenti.

*
* *

Sta certamente in relazione col fatto dell'essersi consolidato a Milano il dominio spagnuolo, dopo il primo quarto del secolo XVI, la circostanza del trovarsi al Prado parecchie

[1] Porta il n. 577 al Prado ed è situata nel gruppo di quadri italiani indicato di sopra.

opere della scuola milanese della seconda metà del Cinquecento e del principio del Seicento, di quella scuola cioè che novera fra i suoi principali cultori i Procaccini (bolognesi d'origine), il Morazzone, i Crespi. Non sarebbe il caso di dilungarci intorno a costoro in questo luogo.

Mi sia lecito fermarmi solo sopra un dipinto sul rame, le figure del quale sono dal Catalogo dichiarate *de autor desconocido,* ma che io sono lieto di potere rivendicare con tutta certezza all'aggraziato ed elegante nostro Giulio Cesare Procaccino. Non è la prima volta che mi accadde di vederlo associato nella pittura al distinto e noto pittore di paesaggi e di fiori, fiammingo, Jan Breughel, il quale altre volte lavorò con Rubens e con altri della scuola. Nell'esemplare di che si tratta, ci si presenta appunto una vaga ghirlanda di fiori del suddetto Breughel che fa da cornice al gruppo interno della Vergine col Bambino addormentato fra le braccia di lei. [1] Le qualità del Procaccino, abile maneggiatore del pennello, vi sono riconoscibili tutte, unitamente a' suoi tipi di figure, di una molle avvenenza, nella quale diresti trasfuso in uno lo spirito del Correggio e quello del Parmigianino.

Per dare un'idea del genere e per legittimare la determinazione proposta nel caso concreto vi contrappongo la composizione della fig. 22, tolta da un dipinto assai caratteristico che fa parte della raccolta arcivescovile in Milano.

*
* *

Tra i nostri sommi artisti che hanno lasciato la loro orma in opere, passate per le vicende dei tempi nelle lontane regioni iberiche di che ci occupiamo, va contato anche il Correggio. Egli infatti tiene il campo al Prado con due quadri, degni di speciale osservazione. L'uno è una tavoletta che non raggiunge il mezzo metro di altezza, ma nella quale ci porge una di quelle scene di tenera intimità famigliare nella quale egli sa riescire maestro (fig. 23), e dove si avvicenda quel giuoco di luce e d'ombra che suole dare tanto rilievo alle sue composizioni. In quella che abbiamo sott'occhio domina una castigatezza, una quiete relativa, quale non si riscontra nelle opere più celebrate di lui, e questo è indizio ch'essa deve appartenere a' suoi anni giovanili, ossia a tempo anteriore a quello in che egli prese il prodigioso slancio d'onde scaturirono le sue ardite creazioni fatte per le chiese di Parma, di Reggio e di Modena, non che i rinomati suoi quadri di soggetti mitologici. La Sacra Famiglia della Galleria di Madrid proviene, come veniamo informati, dalla collezione di Donna Isabella Farnese, e si potrebbe congetturare una primizia della sua attività nel periodo della sua dimora in Parma, allorchè venne a stabilirvisi di 24 anni nel 1518. Noi vi troviamo l'autore in un momento di evoluzione, starei per dire dalla sua prima maniera, dove si scorge il nesso coi suoi precursori, e quella sua personale che lo rende un innovatore de' più originali fra quanti siano esistiti. Che se le teste della Vergine e del San Giovannino ci appaiono un po' singolari ed insolite per lui, non saprei dire con piena certezza se ciò giustifichi i dubbi da taluno manifestati sulla originalità del dipinto, o se piuttosto vada ascritto ad effetto di alterazioni subìte per intromissione di mano estranea che vi sia passata sopra posteriormente. La figura e in ispecie la testa del Bambino Gesù di certo è eminentemente correggesca e prelude già sensibilmente nella conformazione e nell'espressione a quella che vedesi, fra altre, nella Madonna detta del San Girolamo a Parma. Del resto il quadretto di che si ragiona, nei contrasti di ombre e di luce fra l'ambiente col nome e le figure, nelle pieghe dei panni ed in altri particolari, rammenta alquanto quello noto della *Zingarella* nel Museo di Napoli, ed è a credersi la sua origine vada riportata a quel volger di tempo.

Notevolmente più sciolto e progredito è non solo il concetto ma anche la mano dell'artista nell'altro saggio del suo valore, quello cioè a dire della Maddalena inginocchiata

[1] Chi volesse rintracciarlo in mezzo alla serie infinita dei quadri fiamminghi, si rechi nel riparto delle scuole germaniche dal lato orientale, dove sta sotto il n. 1251.

davanti al Redentore. Per quanto si voglia porre ancora sui principî della sua maniera indipendente e sciolta da ogni andazzo tradizionale, già vi risplende tutta la vivezza della luce ch'egli sembra avere rubato all'aria e al sole che la inonda, tutta la passione che trabocca dai volti animati, non meno che dalle drammatiche movenze. Nessuno avrebbe saputo interpretare di certo al pari di lui l'impellente entusiasmo col quale questa Maddalena si protende verso il divino Maestro, che le apparisce in quel punto in aspetto sereno e raggiante, in mezzo ad un paese che partecipa della serenità e della luce delle figure. Laonde d'accordo col nostro Morelli non si saprebbero giustificare i dubbi sollevati intorno alla originalità dell'opera dal più recente biografo del Correggio, il defunto dott. Giulio Meyer. Che se v'è un quadro il quale, in onta ai danni patiti per una serie di vicende, ultima delle quali quella di una ripulitura eccessiva, ha pure conservato l'impronta della sua origine genuina, crediamo sia quello del *Noli me tangere* qui rammentato. Quanto all'origine sua nulla di ben sicuro, se non che fu regalato dal Duca di Medina de las Torres a Filippo IV. Deposto nella sagrestia dell'Escorial, fu di là portato in Galleria a Madrid, dopo essere stato spogliato da un denso sudiciume che lo aveva reso quasi invisibile. Che un quadro di simile soggetto si trovasse a Bologna poco dopo la metà del XVI secolo consta bensì mercè l'attestazione del pittore Pietro Lamo, il quale nella sua piccola Guida di detta città, intitolata *Graticola di Bologna,* scritta nel 1560, a pag. 13 cita insieme al quadretto della Visione d'Ezechiello di Rafaele un *Cristo nell'orto con la Maddalena ai piedi, di mano di Mastro da Correggio, bellissimo,* come esistente nella casa del conte Agostino Hercolani. Nulla d'impossibile che sia quello stesso che per una serie di vicende e di trapassi vediamo ora stabilmente collocato al Prado fra tante opere meravigliose della *sala d'Isabella II.*

Fra queste abbiamo da rammentare qui appunto alcuni bei campioni di mano del Parmigianino, tanto più preziosi, quanto più rare sono anco fra noi le traccie del suo operato. Quattro sono i capi che possiede di lui il Prado, cioè un busto di una Santa Barbara, bella nella sua ingenua espressione; una Sacra Famiglia, analogamente dipinta come quella dalle forme scultorie che riscontrasi nella Galleria degli Uffizi; infine due quadri di ritratti, che sono quelli in realtà nei quali si può dire ch'egli si trova nel suo elemento, più che nei sacri, i quali solevano servirgli essenzialmente di pretesto per isfoggiare in vaghi tipi e in motivi bene composti.

Altro ritratto nella stessa sala d'Isabella, che se non fosse ridotto a mal partito da improvvido ristauro potrebbe stare a petto di ogni altro dei più egregi artisti, è quello riputato l'effigie di Lucrezia del Fede, dipinto da Andrea del Sarto. Che sia proprio la moglie del pittore quella che vi è rappresentata, è cosa che a quanto credo non vorrà essere ulteriormente confermata, non potendovisi scorgere una convincente somiglianza di tratti con le imagini autentiche di lei che si vedono in Firenze: quello che non si può negare si è che è una fisonomia oltremodo vivace e spiritosa, mentre è sommamente pittoresca anche la sua acconciatura, dalla sciarpa che le cinge fantasticamente il capo, alla veste scollata, trattata a larghe pieghe.

Delle altre cose esposte sotto il suo nome merita considerazione principalmente la tavola del Sagrificio di Abramo, una ripetizione in piccolo, come si sa, di quella che Andrea aveva eseguito per Francesco I di Francia e che oggi figura nella R. Galleria di Dresda. Il quadro di Madrid secondo ogni verosimiglianza è quello a cui allude il Vasari nella vita di Andrea del Sarto colle parole seguenti: « Venne voglia a Pavolo da Terrarossa, veduta la bozza del sopradetto Abramo (quello ch'era destinato pel re di Francia) d'avere qualche cosa di mano d'Andrea, come amico universalmente di tutti i pittori; perchè richiestolo d'un ritratto di quello Abramo, Andrea volentieri lo servì e glielo fece tale che nella sua piccolezza non fu punto inferiore alla grandezza dell'originale. Laonde piacendo molto a Pavolo gli domandò del prezzo per pagarlo, stimando che dovesse costarli quello che veramente valeva; ma chiedendogli Andrea una miseria, Pavolo quasi si vergognò e strettosi nelle spalle gli diede tutto quello che chiese. Il quadro fu poi mandato da lui a Napoli...

ed in quel luogo è la più bella ed onorata pittura che vi sia ». È da ammettersi in fine che durante la dominazione spagnuola passasse al pari di molti altri dipinti celebri da Napoli in Ispagna.

Soggiunge il Lermolieff con cognizione di causa nel secondo volume de' suoi *Kunstcritische Studien* (pag. 340) che l'esemplare di Madrid ha sofferto pel ristauro non meno di quello di Dresda, e che un'altra ripetizione della stessa composizione trovasi nel Museo di Lione.

Fra i ritrattisti insigni, che insieme ad un Tiziano, un Parmigianino, un Andrea del Sarto s'incontrano al Prado, vorrei pure ricordare Angelo Bronzino. E lo vorrei ricordare principalmente per un ritratto che ci viene presentato oggi sotto tutt'altro nome, cioè sotto quello di Girolamo da Carpi, col quale parmi non abbia proprio nulla a che fare. L'individuo rappresentato è un bel giovane dal tipo nobile e severo, dipinto sulla tavola, a mezza figura. Veste un giubbone oscuro prepontato e cinge al fianco uno spadone, presso il quale tiene la mano sinistra, mentre la destra è posta sopra un libro aperto sopra un tavolo. O io m'inganno, o vi sono da verificare costì le finezze di disegno e di modellato, l'elevatezza del concetto propri del pittore di ritratti per eccellenza fra i Fiorentini del Cinquecento. Qualità che spiccherebbero viemeglio se il dipinto fosse meglio collocato, fosse un po' meno cresciuto di tinte di quello che è, e avesse non ostante a ricevere un po' più di luce venendo sottoposto ad una cauta e modica pulitura. Non voglio trascurare poi di addurre in favore della mia versione una circostanza, per quanto estrinseca, ed è che consultando il *Catalogo descriptivo e historico* della Galleria vi trovo accennato che il quadro proviene dalla collezione di Donna Isabella Farnese, dove passava per opera del Bronzino. [1]

La Scuola toscana, sarebbe vano il dissimularlo, è fra le più magramente rappresentate nella grande Pinacoteca spagnuola. Se non vi è cosa di speciale rilievo fra le poche cose d'epoca posteriore ad Andrea, sono in difetto altresì i simpatici Quattrocentisti, fatta eccezione di un'opera squisita dell'angelico frate Giovanni da Fiesole.

Il nome di Leonardo da Vinci non figura se non per una copia del celebrato suo ritratto di Moña Lisa. Questa, nullameno, è una tavola interessante, perchè eseguita con molta fedeltà e, com'è a credersi, a poca distanza di tempo dall'originale, ora al Louvre. Il signor de Madrazo osserva, in proposito, che, *professori molto competenti credono riconoscervi il pennello di Carlo Dolce; altri critici non meno rispettabili invece la giudicano di mano fiamminga.* Non si può negare che questa alternativa è molto, anzi un po' troppo, accomodante e che se hanno ragione, come credo, coloro che giudicano il dipinto di Scuola fiamminga, sarebbe malagevole oggidì l'ammettere per competenti quei professori che avessero a ravvisarvi la mano di un Carlo Dolce.

Nel mare magno delle opere grandi e fastose ond'è popolata la Galleria del Prado, fa una singolare impressione invero il richiamo all'arte primitiva e pura del nostro immortale frate Angelico, che tutto si dedicò alla illustrazione di un mondo ideale, interpretato con fantasia affatto infantile. Esso ci si presenta in una tavola d'altare, compiuta colla sua preziosa predella a cinque riparti, con istorie a piccole figure. La tavola principale raffigura il soggetto dell'Annunciazione in modo molto simile a quello che sta dipinto in una delle celle del convento di San Marco in Firenze, eccettuato lo sfondo ch'è alquanto più elaborato nel quadro di Madrid, dove è ommessa la figura del devoto San Pietro Martire. Per richiamarne la composizione diamo riprodotto, nella fig. 24ª, l'affresco di Firenze, della cui grazia tutta spirituale non può che sentirsi compreso ogni animo sensibile e delicato. Deliziose poi sono le storiette contenute nei quadretti della predella, alludenti, con chiara evidenza, a fatti della vita della Madonna, a cominciare dallo Sposalizio venendo fino al Transito, fra i quali intercedono la Visitazione, la Nascita di Gesù e la Circoncisione. Deve essere opera dell'età

[1] Trovasi ora situato al Prado nel riparto della pittura italiana a canto alla rotonda d'ingresso, ed è contradistinto col n. 82 del Catalogo.

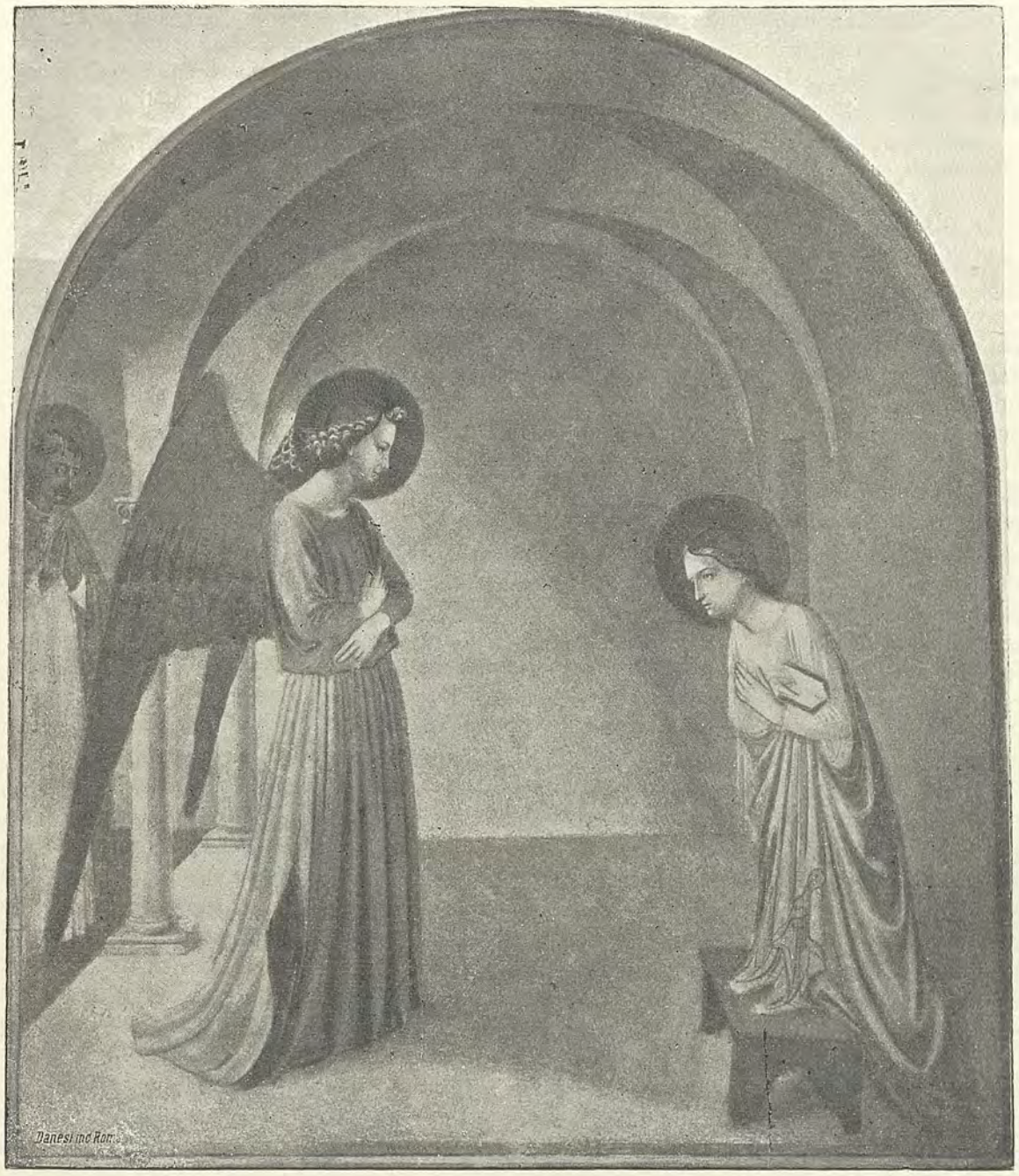


Fig. 24ª - L'ANNUNCIAZIONE, DI FRA GIO. ANGELICO

(Firenze, Convento di San Marco).

fresca dell'autore, che avrà impressionato anche il suo concittadino Fra Filippo (di cui si hanno pure parecchie bellissime Annunciazioni di analogo sentimento), ed è per fortuna ottimamente conservata, ove si faccia eccezione di una spaccatura nella tavola principale dalla quale rimane offesa la spalla dell'angelo. Dell'origine, ossia della provenienza della pala, altro non si sa, se non che si trovava fino a pochi anni or sono sopra un altare del monastero *de las Descalzas Reales,* da dove, per l'intromissione premurosa di Don Federico de Madrazo direttore della Pinacoteca, fu ceduta al Museo del Prado. Ciò seguì nell'anno 1861.

VII.

Rafaello e sua Scuola.

Il Prado, oltre che per i suoi numerosi e splendidi Murilli, Velazquez, Tiziani, è vantato pei suoi Rafaelli. Per questi ultimi debbo confessare che le mie aspettative sono rimaste deluse alquanto. Se si sottopongono i dieci quadri, che all'Urbinate vengono ascritti, ad un esame spassionato, si vedrà che la maggior parte dei medesimi non si possono considerare come lavori usciti delle sue mani stesse, tali quali noi li vediamo.

Già si sa quanto grande sia l'ambizione delle Gallerie da tempi immemorabili, di noverare delle opere di questo artista nelle loro raccolte, di un artista, vale a dire, il cui nome, per un complesso di circostanze, è tenuto il più eccelso di quanti sono esistiti. Qual meraviglia dunque, che i grandi sovrani di Spagna avessero cercato di assicurarsi non dirò tanto il reale godimento, quanto il possesso di esemplari celebrati appunto col nome di lui? E chi vorrebbe negare, d'altronde, che sono sempre citati come capolavori di prim'ordine la *Madonna del Pesce,* lo *Spasimo di Sicilia,* la *Perla,* per non rammentare che i più famosi? Eppure la critica, colla sua logica inesorabilità, ha le sue riserve da fare in proposito, e la verità storica per un verso, il gusto estetico e il discernimento artistico per l'altro, ci debbono insegnare in questi come in tanti altri casi a non lasciarci abbagliare dalle apparenze, e a mantenere il nostro giudizio indipendente da preconcetti inveterati.

Potrebbe sembrare forse eccessivamente ardito il sollevare delle eccezioni sopra un'opera tanto vaga e di una composizione tanto sentitamente rafaellesca qual'è la *Madonna del Pesce.* Per conto mio m'affretto a dichiarare, che non esprimerei neppure il fondo del mio pensiero se avessi a porre in dubbio l'origine prettamente rafaellesca del quadro. Non ostante debbo convenire che (pur tenuto conto degl'insulti sofferti principalmente pel trasporto del dipinto dalla tavola sulla tela) l'esecuzione parmi non porga tutta l'aurea morbidezza propria di Rafaello, ma che almeno parzialmente vada attribuita al suo più intimo scolaro Giulio Romano, quando questi, ventenne circa, s'andava immedesimando del fare del maestro, col quale poi e pel quale ebbe ad eseguire ben parecchie imprese nel tempo che il Sanzio stesso non avrebbe avuto nè mente nè braccia sufficienti per soddisfare a tante richieste. Nè potrebbe valere a distogliermi da quest'opinione la testimonianza remota di Pietro Summonte, il quale, in una lettera scritta a Marcantonio Michiel nel 1524, rammenta l'esistenza del quadro, in allora nella chiesa di San Domenico a Napoli, colle parole seguenti: « In la medesima ecclesia dentro la cappella del sig. Ioan Baptista del Duco è l'Angelo con Tobia facto per man di Raphael di Urbino ». Non mi dissuade, come dico, questa testimonianza dalle riserve che vorrei fare circa l'esecuzione del quadro, perchè non credo basti per sè stessa ad escludere la possibilità della collaborazione di un allievo sotto la direzione del maestro, quando si può inoltre verificare che certe altre opere contemporanee, messe a confronto, si distinguono dalla Madonna del Pesce per qualità più intimamente rafaellesche. E basti citarne una sola, la *Madonna della Sedia* cioè a dire, dalla quale quella di Madrid si troverebbe battuta di certo se le si trovasse a canto, considerata la trasparenza e la finezza spontanea della nota gemma di Palazzo Pitti. Anche nella Madonna di Foligno, della Pinacoteca vaticana, il tocco del

maestro parmi decisamente più sensibile che non nel dipinto di Madrid. Benchè il Cavalcaselle si esprima in senso piuttosto contrario nella rassegna che fa delle opere del Sanzio, [1] non parrebbe fuori di luogo l'ammettere che s'egli avesse a rinnovare le sue osservazioni iniziate anni addietro al Prado si troverebbe indotto a convenire meco nell'anteporre il quadro del Vaticano, in grazia dell'impronta più diretta del maestro, a quello della Galleria spagnuola, come che quest'ultimo non la ceda a quello, anzi lo superi forse per la vaghezza e l'idealità dell'invenzione, degna all'intutto del divino artista.

C'accordiamo invece fin d'ora collo scrittore nominato, quando egli, descrivendo la ricca composizione dello Spasimo, soggiunge, che *Rafaello sarà stato assistito dai suoi discepoli nel dipingere questa tavola, come lo era quasi sempre, più o meno, in ragione degli impegni assunti.* Fra questa e la Madonna del Pesce s'interpone un divario di tempo di quattro anni circa, poichè l'esecuzione è probabilmente contemporanea a quella del rame d'Agostino Veneziano (come diceva il Cavalcaselle stesso), nel quale è riprodotta la composizione, con la data del 1517, là dove la Vergine del Pesce viene posta, come è ragionevole, verso il 1513. Le forme umane nelle figure dello Spasimo già ci manifestano un non so che di ricercato e di tronfio, quale scorgesi in modo analogo nella decorazione pittorica della prima loggia della Farnesina, quella cioè a dire del banchetto e del consesso degli Dei. Anche di quel certo color mattone, visibile nelle carni nell'una e nell'altra opera, non si saprebbe in alcun modo tenere responsabile l'autore delle invenzioni, bensì i suoi discepoli. Che questa intonazione *cuprea,* per così dire, lo Spasimo l'avesse sempre avuta poi lo certifica l'aspetto della copia antica che ne fece il pittore spagnuolo Juan de Carreño, che trovasi esposta nella sala delle adunanze dell'Accademia di San Fernando, la quale riproduce appunto l'intonazione caricata e rossastra, avvertita nell'esemplare del Prado.

Quanto alla *Perla,* una Sacra Famiglia cui venne consacrato questo nome da che il re Filippo IV l'ebbe a dichiarare la perla de' suoi quadri, con buona pace di quel monarca, bisognerebbe essere ciechi oggi per non vedere che l'esecuzione non saprebbe giustificare in alcun modo l'attribuzione a Rafaello. È un dipinto di un colorito così cupo e carico, che, senza parlare delle qualità del disegno, si qualifica di per sè quale fattura di Giulio Romano, e segnatamente di quel Giulio nel quale la sua natura propria ha preso il sopravvento sopra quella del maestro in misura altrettanto notevole quanto è notevole la decadenza del gusto e del sentimento dello scolare, in confronto a quello dell'elevato suo prototipo. E giudicarono bene coloro che ravvisarono la stretta corrispondenza di stile che corre fra la *Perla* e la così detta *Madonna della Gatta* del Museo di Napoli, la quale n'è quasi una replica anche come composizione.

E che dire poi di certi altri capi classificati a Madrid sotto il nome medesimo di Rafaello? Dei ritratti del Beazzano e del Navagero bello è il tacere, poichè non possono valere per altro che copie dall'originale, ormai bene accreditato, che trovasi nella Galleria Doria Panfili di Roma, recentemente fotografato a meraviglia dalla nota ditta Braun.

La *Madonna della Rosa,* salvo errore, mi fece l'effetto di essere un altro prodotto di Giulio Romano, anteriore a quello della *Perla.* Il colorito vi tiene più del rafaellesco che non quest'ultima; ma le forme (bocche, mani, musculature, dove si scoprono precipuamente i tratti personali dell'artista) parlano propriamente per Giulio. Il bello si è, che la *rosa,* posta sopra un tavolo, dalla quale il quadro prende il nome, non è se non un accessorio aggiuntovi posteriormente, un «accidente modernamente añadido», come osserva il catalogo stesso, ed estraneo affatto al pensiero originale dell'autore.

Porta bensì segnato il nome di Rafaello il soggetto rappresentante la Visitazione; ma, oltrechè l'autenticità dello scritto è dubbia, [2] l'esecuzione n'è tanto fredda e convenzionale da escludere ogni probabilità che vada aggiudicato a Rafaello. Per quanto si sappia compiuta

[1] *Raffaello, la sua vita e le sue opere,* Firenze, successori Le Monnier, 1890, vol. II, p. 260.

[2] Vedi Cavalcaselle, op. cit., p. 234, n. 1 del vol. III.

vivente ancora l'Urbinate, come c'insegna il Cavalcaselle, egli stesso, a ragione, non la stima se non per una delle migliori produzioni di Giulio Romano e del Penni.

Quanto alla *Sacra Famiglia,* chiamata della *lucertola,* appartiene pur essa al novero di quelle opere il cui disegno originale spetta probabilmente a Rafaello, non già l'esecuzione, ch'è apparentemente tutta dovuta a qualche scolare, il quale, nel caso presente, potrebbe essere il Penni, come credono parecchi conoscitori. È noto del resto, che in Galleria Pitti esiste una bella ripetizione di questo soggetto, esposta quale pittura di G. Romano. Ora, se alcuno qui credesse che lo scrivente, quasi per partito preso e per ismania di critica ad oltranza, si sia accinto ad un'opera di pura demolizione, disponendosi a scartare in tutto il nome di Rafaello nella grande Galleria di Madrid, gli farebbe torto, avendo egli voluto semplicemente far seguire la parte affermativa al procedimento di esclusione. In altri termini, come un esame critico (confortato, nel caso concreto, dal consentimento indipendente di un acuto osservatore, quale è il giovane sig. Costa) ci ha condotti alla conclusione, che nelle opere fin qui passate in rassegna, o in tutto o in parte, l'esecuzione voglia essere attribuita agli scolari, nelle due che rimangono tuttora da contemplare, non solo il concetto ideale ma anche la materiale esecuzione, che rivela pur tanta parte dell'intimo spirito dell'artista, vanno fatti risalire direttamente al maestro in capo, del nome del quale tanto, e in sì vario modo, si è abusato per ogni dove.

La piccola tavola della *Sacra Famiglia con l'agnello* appartiene, si può dire, a quel periodo di transizione del giovane Sanzio dalla prima alla seconda sua maniera, nella quale egli, sciolto già manifestamente dalla diretta influenza del maestro Perugino, sembra tuttora un po' vacillante nella ricerca di una maniera sua propria. Il carattere urbinate, nel vero senso della parola, in quanto accenna alle attinenze col concittadino Timoteo Viti, fa capolino tuttora nel quadretto di che si ragiona, e, in pari tempo, vi si sente la vicinanza dei grandi artisti fiorentini, Leonardo da Vinci e Fra Bartolomeo della Porta. Giustamente anzi osserva il Cavalcaselle, [1] come il Sanzio siasi ispirato per la sua composizione a quella da Leonardo ideata, nella quale è espressa la Vergine in atto di aiutare il Fanciullo a porre la gamba sul dorso dell'agnello, facendo egli un passo più avanti, e collocando il Fanciullo, senz'altro, a cavalcioni dell'animale. Questo gruppo poi viene compiuto dalla presenza di San Giuseppe, ch'è in piedi ma curvo verso il Bambino, mentre si appoggia al suo bastone. Il dipinto è condotto a tinte chiare, ed è segnato nel lembo della veste della Madonna: *Raphael Urbinas MDVII.* Come fosse giunto in Ispagna non si sa, bensì consta che in Italia ne esistono parecchie copie antiche. Così pure vengono additati parecchi disegni che hanno relazione col dipinto; di autenticità questi più e meno discutibile. Comunque, non si saprebbe porre fra le cose più riescite e più attraenti del maestro, come non lo sono forse altre opere di codesto suo periodo di transizione, il quale non tiene dell'aurea purezza primitiva, e non ha raggiunto pur anco la sicurezza ammaliante degli anni più progrediti.

Ed ora veniamo all'opera di gran lunga la più bella e la più preziosa di lui al Prado, vale a dire, al ritratto di un Cardinale, ch'è pure uno dei più stupendi da lui eseguiti. Si confronti poi quest'opera, come dipinto, con quelle precedentemente esaminate e appartenenti più agli scolari che al maestro, e si vedrà quale differenza, quale abisso anzi intercede fra la finezza e la chiarezza del colorito di questo e quello cupo, pesante e ordinario degli altri. Quello di che si ragiona deve appartenere di certo ai migliori anni del pittore, e vuol essere stato eseguito verosimilmente a tempo o forse poco prima di quello del papa Leone X co' suoi cardinali, ch'è oggi uno dei tesori più rari della Galleria Pitti. In complesso si può dire ch'è discretamente conservato, fatta eccezione della pulitura un po' eccessiva nelle carni. Il contorno del viso poi avrà avuto un distacco meno crudo sul fondo quando la tinta di questo si sarà mostrata meno rientrata di quello che apparisce ora. Nulla di più squisita-

[1] Op. cit., I, 353.

mente artistico del resto dell'interpretazione dei tratti nobili e distinti del rappresentato. È assolutamente un sovrano, nel campo suo, l'autore di opera siffatta.

Il grande quesito, tuttora insoluto, che vi si asconde è quello di sapere chi sia il distinto personaggio eternato da tanto pennello. Numerose congetture si sono fatte in proposito. Il Morelli, e con lui il Minghetti nel suo « Rafaello », avevano senz'altro adottata quella del Passavant che voleva ravvisarvi il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena. Ma il confronto col ritratto di Galleria Pitti, ch'è sempre stato considerato per quello del Bibbiena (come che dai migliori critici non venga altrimenti riconosciuto per opera della mano di Rafaello) non pare possa rafforzare tale congettura. (Vedansi, in proposito, le fig. 25ª e 26ª). Parimente riesce difficile accettare per concludente il tentativo di dimostrazione fatto dal sig. E. Müntz per provare, che nel personaggio della Galleria del Prado s'abbiano ad identificare le fattezze del cardinale Alidosi. In un articolo di questo stesso periodico intitolato: *Il ritratto del cardinale Alidosi, di Rafaello,*[1] egli incomincia dall'escludere l'opinione avanzata dal Passavant; poscia riporta un facsimile della medaglia coll'effigie dell'Alidosi, e più in là quella dello stesso, quale apparisce nell'opera di Paolo Giovio intorno agli uomini illustri[2] ch'egli mette a riscontro alla incisione di quella di Madrid, per mostrare come i rappresentati si corrispondono fra loro; soggiungendo, che già questa somiglianza aveva colpito lo spagnuolo Don Vincenzo Carderera. Se non che si sa che tale opinione non trovò fede invece nè presso la Direzione della Galleria del Prado, nè presso il signor Cavalcaselle. Il ritratto inciso nell'opera del Giovio, infatti, è una cosa alquanto grossolana, da non prestarsi gran fatto a un confronto col viso finissimo della Galleria di Madrid; quello della medaglia, dandoci un semplice profilo, non può servire di guida sicura; senza notare poi che l'età stessa del cardinale Alidosi pare si opponga ad ammettere che l'abbia potuto rappresentare Rafaello nell'ultima decade di sua vita, dovendo in allora il cardinale essere stato più avanti negli anni di quello che apparisce nel ritratto di Madrid, mentre è noto ch'egli morì già nel 1511.

VIII.

Rubens, Van Dyck, A. Durero ed altri.

La R. Galleria è ricca di opere di alcuni maestri della Scuola fiamminga propriamente detta. Se queste poi prevalgono in confronto di quelle della Scuola olandese, la ragione si avrà a ricercare nelle circostanze politiche delle relazioni che corsero fra la Spagna e i Paesi Bassi, donde seguì, come si sa, la memorabile divisione fra le provincie che si sottrassero al dominio di Filippo II e quelle che rimasero più a lungo sotto l'impero della Spagna.

L'autenticità di quanto al Prado viene attribuito ai primitivi pittori fiamminghi, ai Van Eyck, a Ruggero van der Weyden, al Memling, per verità è alquanto contestata dalla critica recente. Dei loro seguaci, o successori per dirla in termine più lato, Pietro Christus, Quintino Massys, Patinir, ecc., sonvi bensì parecchi esemplari degni di essere illustrati da giudici competenti.

Passando alla pittura del Seicento, la Galleria possiede un tesoro nella serie di oltre 60 quadretti del celebre pittore d'Anversa Davide Teniers juniore, quasi tutti segnati e in in buona parte veri capolavori nel loro genere brioso e divertente.

Ma quegli che grandeggia fra tutti i Fiamminghi si è Pietro Paolo Rubens. I suoi fasti presso la Corte di Spagna, dove egli venne con incarichi da diplomatico ben due volte, cioè nel 1605 regnando Filippo III e nel 1628 presso Filippo IV, sono consegnati, da

[1] Anno IV, 1891, pag. 328.

[2] NB. Per isvista la rispettiva stampa nel testo del sig. Müntz è qualificata pel ritratto del Cardinale nella Galleria Pitti.

gran tempo alla storia. Essi si connettono poi con la prodigiosa sua attività nel campo dell'arte, della quale egli lasciò buon numero di splendidi esempi quasi tutti riuniti in oggi al Prado.

Il prof. Justi nella sua opera intorno al Velazquez dedica parecchie pagine piene di ragguagli e di considerazioni ponderate intorno al soggiorno di otto mesi fatto dal Rubens a Madrid la seconda volta, che gli valse il favore e la protezione di Filippo IV. A lui egli

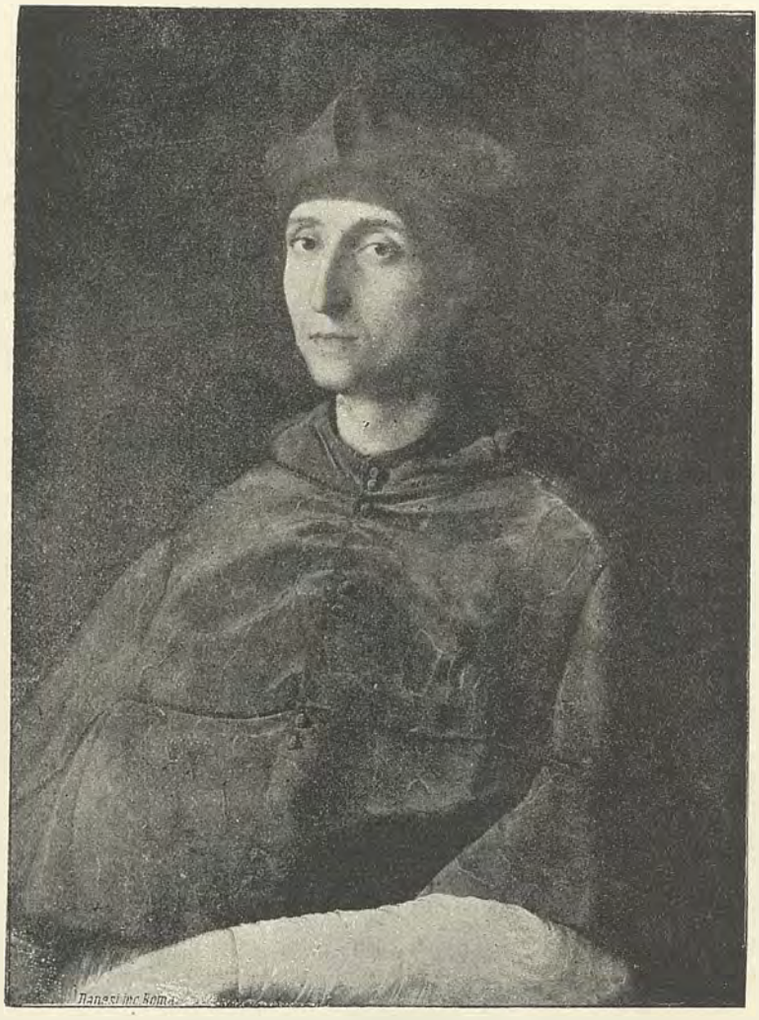


Fig. 25ª - RITRATTO DI UN CARDINALE, DI RAFAELLO SANZIO
(Galleria del Prado).

fece pel primo il ritratto equestre che rimase bruciato a quanto pare nell'incendio di palazzo del 1734. Dalla descrizione che se ne ha ben arguisce il dotto professore alemanno, che la grande tela coll'effigie equestre attribuita al Velazquez (alla quale vanno unite alcune figure allegoriche, secondo il gusto del tempo), oggi conservata in Galleria degli Uffizi, non è altro che una copia quasi contemporanea fatta probabilmente dal pittore spagnuolo Juan de Carreño dal perduto originale di Rubens, corrispondendo pure il tutto al suo modo di concepire simili soggetti.

Una occupazione prediletta del Rubens poi in Madrid consta essere stata quella di applicarsi a copiare le opere di Tiziano, di cui si fregiava il palazzo reale. Mentre parecchie di queste vengono rammentate, due si vedono tuttora nelle sale di che ci occupiamo, e sono le

tele rappresentanti il Ratto di Europa, da un originale che formava parte della raccolta di Don Josè de Madrazo, e l'Adamo ed Eva di cui il prototipo è tuttora esposto nel maggiore ambiente della R. Galleria. Vi si possono verificare i tratti caratteristici pei quali l'insigne copiatore si distingue dall'artista originale, e che il Justi riassume col notare, che mentre il primo rivela sempre la sua propria natura, suole nella riproduzione dei dipinti di Tiziano accrescere di alcuni gradi l'effetto brillante del colore e della luce, nonchè l'anima-

Fig. 26ª - RITRATTO DEL CARDINAL BIBBIENA
ATTRIBUITO A RAFAELLO SANZIO
(Galleria Pitti).

zione dell'espressione, nel tempo istesso che rende in modo notevolmente più rozzo le umane forme.

Nè poteva sfuggire allo storiografo l'importanza del ritrovo nella stessa città del grande pittore fiammingo col Velazquez, più giovane di 22 anni, e delle relazioni di famigliarità che tennero fra di loro. Il quesito se lo spagnuolo abbia subìto un'influenza notevole da parte del fiammingo egli lo considera sotto i suoi diversi aspetti, concludendo, che nel suo intrinseco il Velazquez rivela una natura eminentemente originale e intenta in modo precipuo allo studio del vero, e col suo proprio modo di concepirlo e d'interpretarlo.

Lunga sarebbe la enumerazione e ancor più la descrizione delle opere del Rubens delle quali noi dovremo qui occuparci, poichè anch'esse costituiscono uno dei principali vanti

dell'immensa quadreria. Dovendo rammentarle in breve, s'incomincierà a notare ch'esse, non meno di quelle del Velazquez, si riferiscono ai più svariati soggetti. Che i religiosi non siano quelli più adatti all'indole sua, è cosa da gran tempo risaputa. I mitologici, se si scostano affatto dagl'ideali dell'arte classica propriamente detta, gli porgono l'occasione allo sfoggio del suo freschissimo e succoso colorito, sia nella rappresentazione del nudo, sia pure negli sfondi a paesaggio, di maravigliosa trasparenza e prospettiva aerea. Vorrei evocare in proposito una certa Caccia di Meleagro (n. 1583), una Riunione delle tre Grazie (n. 1591) e via dicendo, condotti con un'esuberanza di vita, con un senso dell'effetto pittorico veramente da grandissimo artista. È bensì vero che ai pregi si contrappone, in modo flagrante, la sua tendenza al materiale, al sensuale, dove si mette a trattare il nudo. Per questo rispetto egli riesce ad appagarci maggiormente quando si mette a trattare il ritratto, nel qual genere non gli vuol essere contestato il vanto di appartenere al novero dei più eminenti ingegni. E, infatti, che si saprebbe immaginare di più brillante, di più spiritoso che un ritratto di Rubens? E quale tesoro non vien considerato al giorno d'oggi da qualsiasi raccoglitore, tanto pubblico quanto privato, una effigie di lui!

Anco di queste la R. Galleria di Madrid porge alcuni memorabili campioni. Il più importante, non meno pel soggetto che per la vastità della superficie, è quello dov'è rappresentato Don Ferdinando d'Austria, fratello di Filippo IV, a cavallo nella battaglia di Nördlingen, vinta dagli imperiali il 6 settembre del 1634. Il dipinto viene compiuto in alto dall'apparizione di una Vittoria (figura nella quale si manifestano piuttosto i difetti dell'autore); è accompagnata questa dall'aquila austriaca, ed intesa a lanciare i fulmini contro l'esercito della lega protestante, che vedesi in lontananza, sbaragliata nel paese che forma il fondo del quadro. Come esecuzione ci attrae la foga geniale del pittore, che rende con lucentezza tutta sua il florido viso del suo protagonista, vestito di corazza, con fascia rossa svolazzante, ben seduto in arcioni sopra un vivace destriero che si slancia sul terreno, appoggiato unicamente sulle gambe posteriori, come si compiacque alla sua volta ritrarli anche il Velazquez.

Altro personaggio storico da lui trattato è quello della regina di Francia, Maria dei Medici, che fa distinta mostra di sè nella più volte rammentata grande sala d'Isabella II. Sta seduta in abito vedovile, più di mezza figura, e va osservata pur essa per la freschezza e la trasparenza delle tinte.

Nè vuolsi dimenticare, per un altro verso, il ritratto di Tommaso Moro, il noto gran cancelliere d'Inghilterra, che fu fatto decapitare da Enrico VIII; curioso se non altro come esempio di una copia che il Rubens trasse da altro più antico esecutore dal vero, dotato di qualità affatto diverse dalle sue, cioè dal celebre Hans Holbein.

Del re Filippo IV, che mostrò grande deferenza al Rubens, il Prado non possiede alcuna effigie di mano di quest'ultimo; non posso ristare invece dal rammentare l'effigie del re nella florida età, mirabilmente dipinta e rappresentata in figura intera, tuttora conservata in una delle principesche sale del palazzo Durazzo di Genova.

Accanto ai ritratti di Rubens poi ecco quelli dello scolaro Van Dyck. Nessun dubbio che il nesso per cui quest'ultimo si congiunge al primo, vi sia ben palese. Nè si vorrà negare che lo scolaro andasse debitore al maestro, in gran parte, del successo ottenuto dalle opere sue. Nulla di meno, quanto divario fra la natura dell'uno e quella dell'altro! Mentre dal pennello del primo la vita trabocca immediata e spontanea, in accordo col suo modo di concepire e di vedere, il secondo, più raffinato, più elegante, più aristocratico, dipinge spesso secondo un certo tipo preconcetto che si ripete: il maneggio del suo pennello quindi torna spesso agli stessi effetti, le forme umane diventano per lui quasi intercalari di convenzione; le sue dame, i suoi cavalieri, infine, paiono appartenere quasi tutti alla stessa famiglia.

Non v'è altra Galleria al mondo, credo, nella quale il contrasto accennato si possa avvertire meglio che nella R. Pinacoteca di Monaco, ricca di opere d'entrambi i pittori. Ciò non toglie, a vero dire, che il Van Dyck non sappia pur anco raggiungere il sublime nel suo genere, interpretando fedelmente la natura umana. Si sa, per esempio, quanto egli

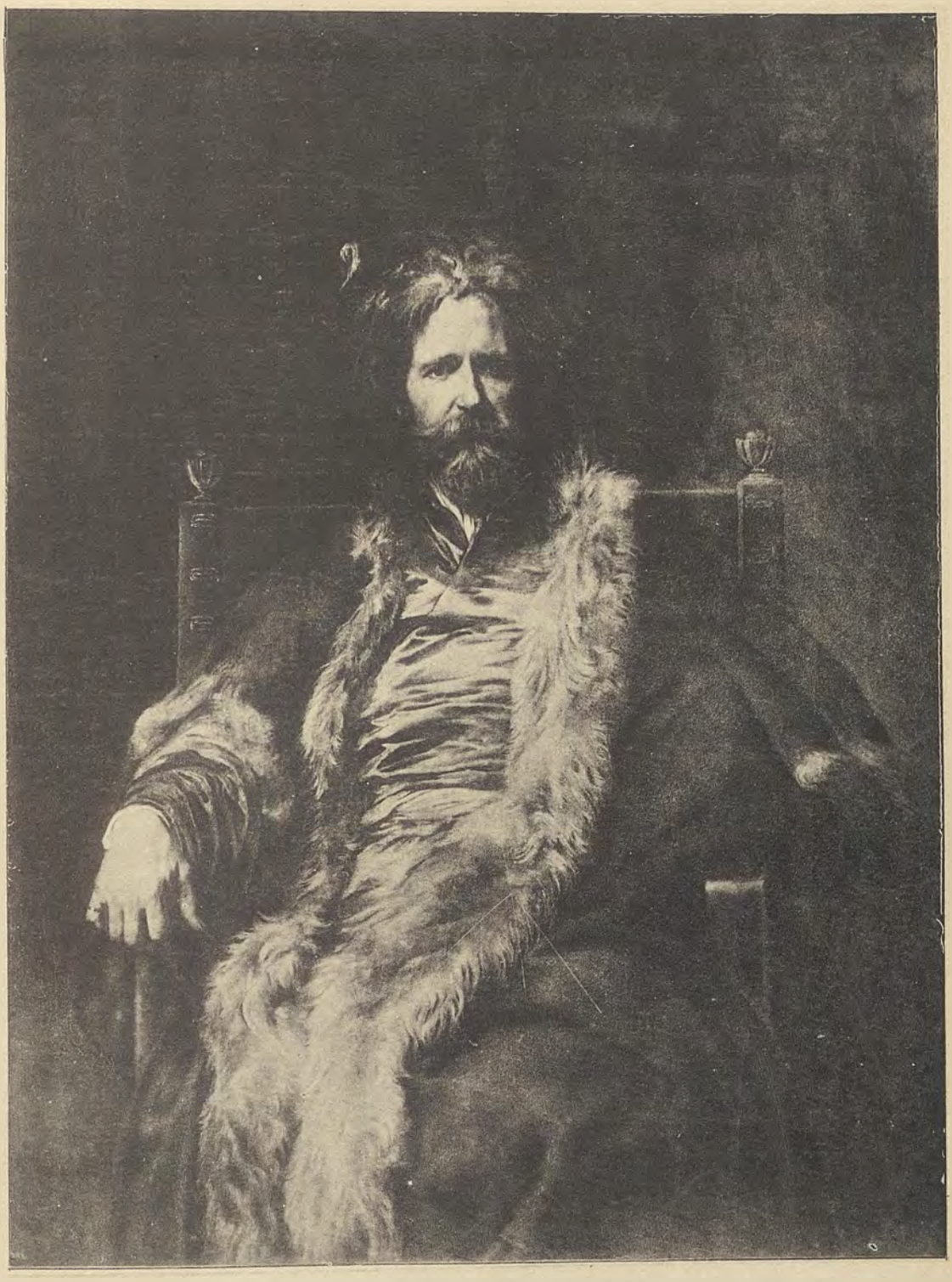


Fig. 27ª - RITRATTO DEL PITTORE D. RYKAERT, DI A. VAN DYCK

(Galleria del Prado).

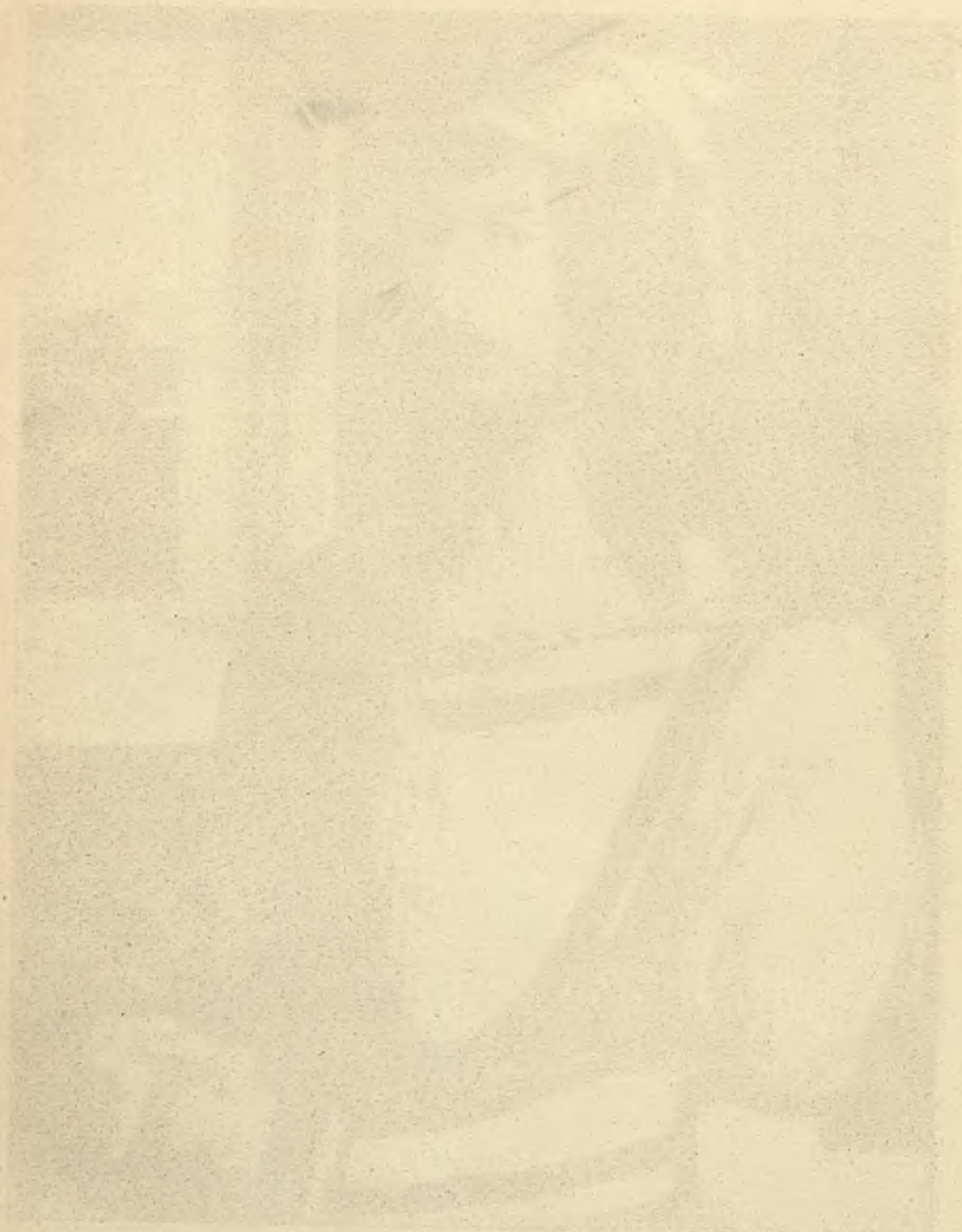


Fig. 28ª - ALBERTO DURERO, DIPINTO DA SÈ STESSO

(Galleria del Prado).

valesse nella rappresentazione delle creature infantili, nelle quali egli riescì a compiere dei capolavori immortali destinati a rimanere tali finchè il mondo duri. Anche nelle numerose effigie di adulti d'altronde non mancano gli esempi dove egli riproduce il vero con pienezza di vita. Vorremmo darne una prova, se riescisse, nella unita figura 27ª, tolta da altro fra i più insigni dipinti della sala d'Isabella. Esso non è indegno di figurare infatti di fronte alle opere del suo coetaneo Velazquez (nati entrambi nello stesso anno 1599), per quante riserve pur si avessero a fare rispetto al valore dell'uno e dell'altro.

L'individuo che vi è rappresentato, come c'insegna il catalogo, non è altri che Davide Ryckaert, il noto pittore di genere, nato in Anversa nel 1612. Il Van Dyck deve averlo dipinto pertanto negli ultimi tempi della sua vita, sapendosi che questa ebbe termine in Londra nel dicembre del 1641. Ad altri il constatare quali relazioni personali corressero fra i due artisti; quello che ad evidenza apparisce si è, che il Van Dyck ci ha lasciato nella tela indicata un'immagine del suo concittadino viva e parlante quanto altre mai.

Di quest'ultimo la Galleria possiede pure un quadro, rappresentante un alchimista, notevole pel suo bell'effetto di luce artificiale.

Di quadri di genere della Scuola olandese invece, come già si accennò, non ve ne sono molti. È da ritenersi poi che il nome del più insigne pittore di quella schiera, Adriano Brauwer, sia dal catalogo evocato fuori di proposito. Dei tre dipinti che gli sono aggiudicati infatti, l'uno dal sig. Bredius, ben competente in materia, verrebbe dato al Craesbeck, gli altri due, assolutamente troppo rozzi ed opachi pel grande colorista, non mi parvero altro che imitazioni di soggetti famigliari derivanti dal Teniers.

*
* *

L'arte germanica tiene al Prado alcuni scarsi, ma interessanti prodotti. Pei soggetti, non meno che pei ritratti che contengono, meritano menzione speciale due tavole del vecchio Cranach, firmate e datate degli anni 1544 e 1545. Vi sono raffigurate delle caccie memorabili, tenutesi in quegli anni da Carlo V, dall'Elettore di Sassonia e da altri principi a Moribzburg in Germania. Sono ricchi di svariati motivi tanto negli sfondi quanto nelle figure, e trattati con quella solidità di colore ch'è propria dell'autore.

All'Holbein, a dir vero, non si saprebbe confermare neppure l'unico ritratto che gli viene attribuito. È cosa troppa opaca e comune per lui.

Distinti invece i due ritratti di Alberto Durero, esposti pur essi nella sala d'Isabella.

L'uno è un individuo ignoto, d'una cinquantina d'anni circa, vestito di un robbone oscuro foderato di pelliccia; in capo un cappello ad ala larga; nella mano sinistra tiene una carta. In onta a certe alterazioni prodotte dal tempo e da qualche ristauro, vi è sempre molta forza d'espressione in quel viso che, per fattura mi fece pensare a quello tanto imponente del cittadino norimberghese Girolamo Holzschuer, ora appartenente alla R. Galleria di Berlino. Quello del Prado è munito del monogramma del pittore unitamente alla data 1521.

Vieppiù interessante la strana figura dell'autore medesimo (fig. 28ª). Quivi sul parapetto, sotto la finestra, si legge in corsivo la seguente iscrizione: *1498. Das malt ich nach meiner Gestalt; Ich war sex u. wanzig Jar alt Albrecht Dürer* (più il monogramma). Non riesce nuova questa figura a quanti hanno conoscenza della raccolta dei ritratti di pittori che fa parte della Galleria degli Uffizi. Essa vi apparisce del tutto conforme a quella che viene qui presentata. Se non che, messi che fossero a diretto riscontro l'uno coll'altro, l'esemplare di Firenze e quello di Madrid, non vi potrebbe più rimanere dubbio nello stabilire a quale dei due debba essere data la preferenza. Illuminato da luce vivida, chiara, quasi acuta è quello del Prado, torbido e opaco quello degli Uffizi, come cosa che non è che una materiale riproduzione da un importante originale. E tale è infatti quello che ci si affaccia nell'unito facsimile. Come sia passato da Norimberga in Ispagna ben si vorrebbe risapere. Dal catalogo non veniamo a conoscere altro, se non che prima del 1700 doveva far parte della

raccolta di Carlo II re di Spagna, e che fu tolto in seguito dal palazzo reale per essere incorporato alla grande Pinacoteca.

Vi è in questo ritratto un miscuglio di qualità, ad un tempo attraenti e ripulsive, veramente singolare. Dal fare largo, grandioso e sciolto dei pittori per eccellenza dei quali ci siamo occupati fin qui conviene, in primo luogo, fare astrazione intieramente. Per lo stesso motivo gli è pur questo uno di quei quadri che figurerebbero meglio in mezzo ai suoi simili che non nello splendido salone dedicato, per la massima parte, all'arte più matura. Veduto in vicinanza delle tele di Tiziano, di Rubens, di Van Dyck, di Velazquez, il Durero non può parere che duro e stentato nella esecuzione. L'acconciatura stessa, nella quale egli ci si presenta, rivela una vanità quasi puerile, per non dire donnesca. La chioma abbondante e inanellata che gli scende sulle spalle è quella stessa che ricompare vieppiù leonina nel celebre suo ritratto, posteriore di parecchi anni, nella Pinacoteca di Monaco. E simile è il lucicore esagerato della cute, quasi fosse tersa di sudore. Eppure vi è del nerbo in questa figura; è l'osservatore penetrante del vero che vi trasparisce, e che in questa stessa sua immagine ricavata dallo specchio si è compiaciuto di rendere ogni particolare con una nitidezza che ci richiama le qualità dell'autore delle preziose serie di stampe costituenti alla loro volta il titolo precipuo della sua gloria d'artista. Fortunato pertanto il Prado di possedere anche questo ritratto!

In luogo più remoto e nascosto stanno appese altre due tavole tenute per opere dello stesso Durero. Contengono le due figure quasi grandi al vero, di Adamo e di Eva. Il catalogo le dice firmate entrambe dall'autore, e adduce l'autorità dello storico Van Mander che le cita come dipinte nel 1507. La critica moderna tuttavia glieli toglie, riconoscendovi soltanto l'opera di un suo seguace più o meno immediato. L'opinione di coloro che vi ravvisano la mano di Hans Baldung Grün, altro valente pittore germanico, ch'ebbe certamente qualche famigliarità col Durero, parmi la più attendibile. Figurano come già facenti parte della raccolta del re Filippo IV.

*
* *

Si rannoda principalmente al nome del quinto Filippo, il nipote del gran re francese, come ebbi ad accennare da principio, il gruppo ragguardevole di opere della Scuola francese, opportunamente riunito in apposita sala.

Ma io non mi nascondo, che, come non saprò sfuggire alla taccia di avere sorvolato troppo ad altri pittori importanti e bene rappresentati al Prado, così non avrò tenuto equa bilancia, contentandomi qui di rammentare fugacemente i più eminenti campioni dell'arte francese che tengono il campo in detta sala. Per cominciare col più italiano d'infra essi, coll'immortale paesista Claudio di Lorena, dirò che vi si enumerano ben 10 sue tele, non tutte però egualmente pregevoli e ben conservate.

Vieppiù numerose quelle del Poussin, tanto stimato in Francia, ma nel quale noi sogliamo ravvisare piuttosto un nobile interprete della natura dell'arte italiana, che non un ingegno originale.

A questi aggiungeremo il focoso Giacomo Courtois, detto il Borgognone, che ci porge alcune sue battaglie e scaramuccie.

Più intimamente francesi, infine, il Mignard, il Largillière, il Vouet, il Rigaud, il Vernet, l'amabile madame Vigée Le Brun e lo spiritosissimo Watteau.

Il nostro programma poi, ch'era quello d'illustrare soltanto i capolavori, valga pure a difenderci contro l'ommissione di molti altri Fiamminghi, di tutti i Bolognesi del Seicento, di parecchi Napoletani fra i quali primeggia Luca Giordano (valente, a dir vero, ne' suoi grandiosi affreschi all'Escorial più che ne' suoi quadri); infine, di molti altri Spagnuoli antichi e moderni, ai quali pure non si vorranno contendere i loro meriti a seconda delle intenzioni e dei tempi.

Gustavo Frizzoni.

DUE MADONNE ATTRIBUITE A GIOVANNI PISANO

UE Madonne, generalmente attribuite a Giovanni Pisano, sono troppo poco conosciute dagli studiosi e dagli artisti perchè non convenga occuparcene particolarmente: la prima, quella bellissima in avorio, custodita nell'armadio delle argenterie nella sagrestia del Duomo, l'altra situata un tempo sulla guglia centrale della chiesa della Spina, e non, sino ad oggi, facilmente giudicabile per l'infelice collocazione. Ma poichè, dopo i restauri fatti subire a quella chiesa, in quel modo pur troppo che tutti sanno, la Madonna ne fu tolta per supplirla con una riproduzione e l'originale fu posto in Camposanto, così noi avremo agio ora di meglio studiarla, e di stabilire insieme se debba proprio credersi anch'essa opera di Giovanni Pisano.

La Madonna in avorio, sulla quale non ci pare vi possano essere contestazioni, è lavoro addirittura mirabile. Essa è rappresentata col Bambino in braccio, tutta avvolta in un gran manto che le scende sino ai piedi, rattenuto alla vita, e rialzato in modo che lascia in fondo scoperta la gonna. Ha in testa la corona, un braccio sollevato e la mano socchiusa, quasi in atto di reggere qualche cosa: il volto è pieno di espressione e di vita, e gli occhi tiene compiacentemente rivolti al divino Fanciullo, che, coperto da un mantello annodato sul petto, sciolto sul davanti per lasciare uscire le braccia, regge con la destra una palla su cui è impostata una croce, con la sinistra lo scettro. L'artista ha tratto sapientemente partito dalla curva naturale della zanna d'avorio per dare alla Madonna il movimento proprio di chi, sorreggendo un peso, dà indietro col corpo per trovare il necessario equilibrio alla persona; e la verità dell'atteggiamento, la testa di lei, grandiosa, largamente modellata e di una maestà severa, ma non priva di una grazia tutta femminile, il volto del Bambino, dalla bocca leggermente mossa a sorriso, dalle guancie pienotte e rotonde, dai capelli a ciocche, ricciuti, rialzati da una parte e divisi, dal mento sporgente e grassoccio, fanno di questa opera insigne una delle più belle manifestazioni dell'artista pisano. Lavoro questo più fine e corretto, e la materia senza dubbio lo richiedeva e lo permetteva di più, di tutte le altre Madonne di Giovanni, di quella anche che si ammira nel Camposanto di Pisa sotto il primo affresco di Benozzo; meraviglioso addirittura per la diligente e accurata esecuzione, per lo studio e l'intelligenza delle forme, per il movimento delle pieghe, per le estremità, infine, così nella Madonna che nel Bambino, disegnate e curate come è dato vedere in pochi altri lavori di Giovanni, in pochissimi di quell'epoca e di quella Scuola.

*
* *

Nessuno ha posto in dubbio che quest'opera preziosa non debba a lui attribuirsi. Il Ciampi ci dice, che oltre lavorare in avorio è probabile che dipingesse pure a colori ed a mosaico, giacchè quelli antichi maestri solevano esercitare tutte le arti del disegno; ma poichè di questi altri lavori non ci rimangono sicure notizie, e non sarebbe poi qui il caso di parlarne, riportiamo il documento da lui pubblicato, dal quale apparisce che Giovanni del q. Nicola pisano, si obbliga: « agere et procurare quod ipse faciet, complebit et perficiet opus eburneum quod incepit; et factum, et completum et perfectum erit in proximo paschate nativitatis D. in eo scilicet quod ad eum spectat videlicet in sculpendo ymagines et levigando et omnia alia faciendo que ad artem sculpture et levigationis eboris pertinent ». [1] « Il Cacciaguerra, canonico pisano — scrive il Da Morrona — ci addita il prezzo della fattura di tale opera, perocchè desso, col consenso di altri canonici pagò, coi denari del Capitolo, a maestro Giovanni, lire 25 pisane di denari minuti col patto, che scolpendo in essa e levigando le immagini, la dasse nell'indicato tempo ultimata ». [2]

Che la Madonna, dunque, per i caratteri propri e per il documento citato, sia di lui non v'ha dubbio; ma non della sola Madonna doveva trattarsi, chè il contratto chiaramente ci dice: *in sculpendo ymagines et levigando et omnia alia faciendo,* cosicchè parrebbe che qualche altra cosa dovesse esservi. E i nostri dubbi sono confermati dall'avere trovato in un inventario dell'Opera, fatto subito dopo l'incendio, che *nella stanza sopra il salone, su di sopra,* fra le altre cose che v' erano state poste, era anche « un tabernacolo dov' è una Madonna con il Figlio in braccio, di avorio, et 2 agnoli attorno pur d'avorio, rotti ». [3] A quella di cui parliamo con queste indicazioni doveva certo alludersi; e disfatto il tabernacolo, e non curati gli angeli perchè rotti o andati dispersi, chè in questi anni che seguirono dopo l'incendio, tante cose furono abbandonate, tante distrutte, non è rimasta dell'opera di Giovanni che la sola Madonna, la quale ora, nel giorno dell'Assunta, è messa all'altare della Madonna di sotto gli organi, come anticamente il tabernacolo completo, nella stessa ricorrenza, era esposto all'adorazione ed ammirazione dei fedeli.

*
* *

E veniamo all'altra Madonna, in marmo, che dalla guglia centrale della chiesetta della Spina, dove si trovava, fu portata in Camposanto. Scrivono i signori Crowe e Cavalcaselle, nel volume primo della loro *Storia di pittura,* che il Vasari attribuisce a Giovanni anche la Madonna col Bambino posta in sul vertice della chiesa della Spina; e benchè essa sfugga, per l'altezza, ad un esame accurato, pure la maniera con la quale è stata condotta induce a ritenerla opera di lui. [4] Ma veramente il Vasari non parla particolarmente di questa Madonna: « che venuta occasione di far prova di Giovanni Pisano — scrive egli — l'opinione che di lui si erano fatti i Pisani non fu punto ingannata, perchè avendosi a fare alcune cose nella piccola ma ornatissima chiesa di Santa Maria della Spina, furono date a fare a Giovanni, il quale, messovi mano, con l'aiuto di alcuni suoi giovani, condusse molti ornamenti di quell'Oratorio a quella perfezione che oggi si vede; la quale opera, per quello che si può giudicare, dovette essere in quei tempi tenuta miracolosa, e tanto più avendovi fatto in una figura il ritratto di Nicola, al naturale, come seppe meglio ». [5] Qui, dunque, si parla,

[1] Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese,* ecc.; doc. III, p. 123.

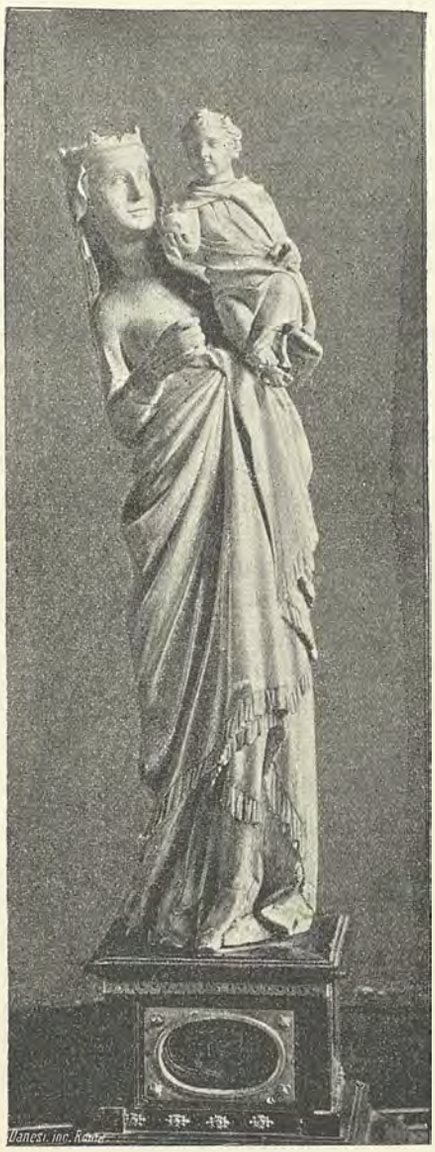
[2] L'istrumento è rogato da ser Giovanni del q. Guglielmo da Pisa, notaro pubbl., Imp. nel 5 giugno 1299 ndizione 6, e celebrato in Pisa nel chiostro del Capitolo pisano. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno,* vol. II, p. 423.

[3] Arch. del Capitolo, filza K: *Inventario delle robbe,* ecc.

[4] *Storia della pittura in Italia,* I, pag. 220, nota 4.

[5] Vasari, ed. Milanesi, vol. I, p. 309.

in genere, di alcuni ornamenti e particolarmente soltanto del ritratto di Nicola; ma i signori Crowe e Cavalcaselle, nella vita di Nino Pisano, dicono poi di questo, o di qualcuno dei suoi scolari, una delle Vergini collocata sur una guglia della chiesa della Spina. [1] Parrebbe che qui si volesse alludere a quella proprio di cui noi parliamo; ma, allora, quale altra



MADONNA IN AVORIO
DI GIO. PISANO.

Madonna induce, per la maniera colla quale è stata trattata, a ritenersi opera di Giovanni, se proprio la nostra, perchè posta sul vertice della guglia centrale, è quella sola che poteva sfuggire, appunto per l'altezza, ad un esame accurato? Comunque sia, poichè questa è situata ora in modo da potersi giudicar meglio e studiare, possiamo stabilire intanto, che per i caratteri a lei propri, non debba per nulla credersi di Giovanni, e molto meno di Nino o di qualcuno dei suoi scolari.

[1] *Storia della pittura*, vol. II, pag. 11.

È dessa rappresentata in piedi, diritta sulla persona, con la corona in testa, tutta avvolta in un gran manto che le scende fino alle estremità, e ch'ella rialza con la mano destra, mentre con l'altra sorregge, quasi senza sforzo, il bambino, che avvolto in un semplice camice, ha il braccio destro sollevato e proteso (sebbene rotto è facile indovinarne il movimento) sul petto della madre, l'altro abbandonato in naturale atteggiamento sulla coscia sinistra. La figura non ha il solito movimento contorto e un po' esagerato, così proprio alle madonne di scuola pisana: è ben proporzionata e di un fare largo e disinvolto, pur mantenendo nell'andamento delle pieghe il carattere della scuola cui appartiene. La testa leggermente inclinata, come in atto di riguardare i passanti, è piena di grazia e di sentimento: gli occhi impostati obliquamente, dal lagrimatoio più basso della codetta, un po' alla maniera dei giapponesi, dànno al volto di lei una espressione di caratteristica sentimentalità: la fronte alta, i capelli spartiti nel mezzo del capo, la bocca semiaperta, sorridente, il naso diritto, il collo fine ed elegante, bene attaccato alla testa e bene impostato sulle spalle, l'insieme del volto vagamente gentile ci dimostrano il progresso di questa rappresentazione sulle altre di quella scuola e ci fanno palese l'opera di un artista, che, non più schiavo dell'antico, seppe infondere alla sua figura un alito di vita nuova, uno spirito d'idealità mai, certo, sino allora tentato e raggiunto. Ma quello che meglio poi ci dimostra lo studioso e intelligente indagatore del vero è il bambino, dalla testa così espressiva e così caratteristicamente infantile e con tanta naturalezza e semplicità modellata, che si lascia indietro molte rappresentazioni di putti della scuola pisana, e può stare a paragone con molte opere di artisti fiorentini del secolo decimoquinto.

Per queste svariate qualità, non facilmente da altri artisti raggiunte e accoppiate, per questa mescolanza di grazia tutta femminile e di verità, di semplicità e di eleganza, noi saremmo per credere questa immagine lavoro di quell'artista, che col suo giudizio, come scrive il Vasari, cominciò ad operar meglio e a dare molto maggior bellezza alle cose, che non aveva fatto ancora nessun altro in quell'arte insino ai tempi suoi, vogliam dire di Andrea Pisano.[1]

*
* *

Quando si pensi infatti al notevole cambiamento avvenuto con Giovanni e proseguito dopo la morte di lui nell'indirizzo dell'arte pisana, sempre più diretto a riprodurre la natura nella sua verità, movimento questo che con Nino si accentua tanto da arrivare persino talvolta a toccare l'esagerazione, non sarà possibile credere questa Madonna dell'uno o dell'altro di questi due artefici. E per quanto il primo sia arrivato a grande altezza, non può la sua scultura, per i caratteri propri, confondersi con quella degli altri artisti suoi successori, nè ci sembra egualmente possa credersi dell'altro, che nelle sue opere si palesa verista nel senso più moderno della parola, preoccupato sempre a copiare fedelmente tutti i caratteri, anche i meno estetici, dei modelli viventi.

Per questo, nè all'uno nè all'altro dei due attribuiremo la Madonna che era sul vertice della chiesa della Spina, ma ci pare invece debba dirsi di Andrea, che riescì, fra tutti i seguaci di Giovanni, a dar sempre giusta proporzione alle parti e alle figure insiemi eleganti, esecuzioni accurate e fini.

Le sue rappresentazioni femminili hanno una grazia tutta speciale, una eleganza difficile a ritrovarsi negli altri artisti, e nella Madonna intorno alla quale c'intratteniamo, v'è nel volto tutta la delicatezza e la gentilezza che hanno le donne sue nella porta del San Giovanni di Firenze: pur esse dagli occhi allungati alla codetta e un po' obliqui, dal volto e dalla figura spirante grazia, e più che belle di classica bellezza, eleganti e gentili.

Non ad altri se non a lui, per questi caratteri tutti a lui propri, potremmo attribuire

[1] Vasari, ediz. Sansoni, vol. I, p. 483.

questa nostra Madonna; a lui che, come ci narra il Vasari, conosciuto per l'ingegno, per la buona pratica e la destrezza sua, fu nella patria aiutato da molti; e datogli a fare, essendo ancor giovane, a Santa Maria a Ponte alcune figurine di marmo, gli recarono così buon nome, che fu ricercato con istanza grandissima di venire a lavorare a Firenze per l'Opera di Santa Maria del Fiore. [1]

Nessun'altra figurina di marmo, fra le molte esistenti all'esterno della chiesa della Spina, potrebbe a lui attribuirsi; molto più che le altre tutte, per la loro posizione, più facilmente visibili e con eguale facilità giudicabili, appartengono alla scuola di Nicola e Giovanni.

Nè bisognerebbe dimenticare poi che a tre sole si riducono, compresa la nostra, le statue di Vergini collocate nelle ornamentazioni della elegante chiesetta; ma le altre due conservano troppo la maniera dei seguaci dei due Pisani per poterle confondere o scambiare con questa, la quale può dunque credersi di Andrea, come a lui è probabile appartengano i due angeli che la mettevano in mezzo sulle guglie laterali, quelli davvero non facilmente giudicabili, per essere tuttavia nell'antica loro infelice collocazione.

Igino Benvenuto Supino.

[1] Vasari, ediz. Sansoni, vol. I, p. 483.

NOTIZIA STORICA INTORNO AD UNA SCULTURA DEL CANOVA

IN LOVERE

RA le molte opere d'arte, decoro ed orgoglio del bel paese di Lovere, sulle rive del lago d'Iseo, è degna di particolare menzione una scultura del Canova, della quale, nel catalogo cronologico del grande artista veneto, pubblicato dal Cicognara e riprodotto dal Missirini,[1] e in quello più recente, compilato da Alessandro D'Este,[2] è data notizia non solo manchevole, ma anche inesatta, come ci sarà facile provare fondandoci su documenti del tempo e sopra lettere inedite dello stesso Canova, che pubblichiamo in appendice.[3]

La scultura, cui accenniamo, è un bassorilievo di finissimo lavoro, rappresentante una donna in lagrime dinanzi all'urna che racchiude le ceneri. Sull'urna che, adorna di fiori e sorretta da una colonna, occupa il posto più alto del marmo, a destra di chi guarda, sono scritte le parole: *Cineres Faustini Tadini.* A sinistra, seduta sopra uno sgabello, in atteggiamento mesto ma composto, come è rappresentato il dolore dai modelli greci a cui il Canova si ispirava, sta la figura della donna, ritratta in profilo e ricoperta di una doppia veste che dall'omero le scende mollemente sino ai piedi. L'afflitta donna ha piegato il capo, e, con la mano sinistra, raccolto un lembo della veste, s'asciuga gli occhi; la destra è languidamente abbandonata sul ginocchio. La figura piangente, come tutto il monumento, è una replica del monumento del Volpato nel portico de' Ss. Apostoli in Roma, dove essa è indicata come l'*amicizia:* la sola differenza sostanziale fra i due monumenti, è che in quello di Roma si trova sulla colonna il busto del Volpato in luogo dell'urna cineraria.

Nel monumento del Tadini, a' piedi della tavola di marmo, alta m. 1.73 sopra m. 1.24 di larghezza e sormontata da una leggiadrissima cornice, si legge: *Libera Com. Moronati Tadini mater moerentissima.* Nel basamento è incisa la seguente iscrizione latina del Morcelli: *Pro acerbo funere | Faustini Al. F. Tadini Com. | ad omnen ingenii et virtutis laudem adolescentis | quem parentes unigenam improvida ruina | extinctum luxere insolabiliter | et lugent a die VII idus decembr. an. MDCCLXXXXIX | heu raptum sibi quum annum ageret florentis aevi XXV | receptae instar vitae habete Loverenses | signum hoc pulcrum amabile magni Eq. Canovae manu. | Steph. Ant. Morcelli.* L'intero monumento è alto m. 3.50, ed è collocato nell'oratorio del palazzo Tadini in Lovere.

[1] *Della vita di Antonio Canova;* Prato Giachetti, 1824, p. 512.

[2] *Memorie di Antonio Canova,* scritte da ANTONIO D'ESTE e pubblicate per cura di ALESSANDRO D'ESTE; Firenze, Le Monnier, 1864, p. 343.

[3] Vedi nella rubrica *Nuovi Documenti.*

Dalla elegantissima iscrizione del celebre epigrafista lombardo si apprende che il cenotafio fu inalzato alla memoria del conte Faustino Tadini, giovane colto e virtuoso, rapito, per luttuoso accidente, ai genitori che non avevano altro figlio, il 7 dicembre 1799, a soli venticinque anni. Non vi è detto però in che anno il monumento fosse eretto. Il catalogo cronologico delle opere del Canova, nel Missirini, fissa a questo lavoro la data del 1822; nel catalogo invece compilato da Alessandro D'Este lo stesso lavoro è compreso fra quelli eseguiti dallo scultore nel 1821. Entrambe queste date sono erronee, come è dimostrato dal testamento del conte Luigi Tadini, padre del giovane Faustino, in cui si legge che il marmo fu terminato dal Canova « nel suo studio in Roma nel fine dell'ottobre 1820 ». [1] Conferma pienamente tale affermazione una lettera del Canova stesso, scritta da Roma il 21 ottobre di quell'anno al detto conte. [2]

La famiglia dei conti Tadini di Crema era da tempo legata d'amicizia al Canova. Fin dal 1795 Faustino, che contava allora ventun anno, aveva composto un volumetto di versi e di prose, in cui illustrava le sculture e le pitture del Canova; [3] e questi gli aveva espresso per ciò la sua « eterna riconoscenza ». [4] E anche nel 1801, cioè due anni dopo che il contino era morto, rimanendo schiacciato sotto le rovine di una vecchia casa di Lovere, nel luogo dove il padre faceva fabbricare lo splendido palazzo che tuttora si ammira, il Canova, scrivendo al conte Luigi, aveva parole di rimpianto per la dolorosa perdita patita dalla famiglia Tadini. [5]

Il conte Luigi era uomo colto e amantissimo delle belle arti. Egli aveva raccolto quadri, stampe, sculture, mobili antichi, medaglie, bronzi, porcellane, oggetti di storia naturale, libri antichi e moderni, per formarne una galleria, un piccolo museo e una biblioteca, di cui fin d'allora intendeva fare pubblico beneficio, come si rileva da una lettera del settembre 1818 del Canova, [6] il quale si rallegrava col conte per le fatte raccolte e per la generosa intenzione dimostrata di volerne disporre a pubblico uso; e si augurava di potersi recare nella casa di lui, dove altre volte era già stato invitato, [7] per vedere tali collezioni. Il conte si dilettava anche di poesia, e compose un poema bernesco in dodici canti, [8] di cui regalò una copia al Canova. [9] Scrisse pure salmi, cantici ed inni religiosi, che furono musicati dai maestri Gazzaniga e Pavesi, [10] e alcune considerazioni sulla musica e sulla poesia, [11] che il Canova molto gli lodò, giudicandole « prudentissime... e figlie legittime del buon senso, il quale dev'essere il capital primiero d'ogni autore che vuol approssimarsi alla perfetta imitazione della natura ». [12]

Era desiderio vivissimo del conte di avere qualche opera del « divino » Canova, come lo chiamò il Giordani sintetizzando con quell'aggettivo l'ammirazione veramente entusiastica dei contemporanei per il grande scultore. A tal uopo gli scrisse il 29 agosto 1818 esprimen-

[1] *Testamento del nobile conte Luigi Tadini;* Lovere, Filippi, 1892, art. 19, p. 11.

[2] Appendice, n. III.

[3] *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795;* Venezia, Palese, 1796.

[4] Lettera 11 novembre 1796, da Roma, del Canova al conte Luigi Tadini.

[5] Lettera 5 dicembre 1801, da Roma.

[6] Appendice, n. I.

[7] Lettera 18 febbraio 1818, del Canova al conte.

[8] *Ricciardetto ammogliato,* poema comico di Luigi Tadini; Crema, Ronna, 1803.

[9] Lettera 25 giugno 1803, da Roma, del Canova al conte.

[10] *Salmi, cantici ed inni cristiani* del conte Luigi Tadini, posti in musica popolare dai maestri Giuseppe Gazzaniga e Stefano Pavesi; Crema, Ronna, 1818.

[11] Queste considerazioni precedono i *Salmi, cantici ed inni religiosi* nell'edizione citata.

[12] Appendice, n. I.

dogli il suo desiderio. A lui rispose il Canova, nel settembre dello stesso anno, ringraziando, ma, nello stesso tempo, dicendosi così « fortemente occupato » in altri lavori da non poter prendere alcun impegno determinato; tuttavia lo assicurava che avrebbe sempre ricordato la sua commissione. [1] Lo scultore non dimenticò davvero il desiderio del conte; e nell'aprile del 1820 potè scrivergli non solo che si era già posto al lavoro per lui, ma che l'opera progrediva, e che da essa non si toglieva mai la sua mano, cosicchè sperava di poterla finire nell'autunno di quell'anno. [2] Il lavoro, a cui alludeva, era appunto il monumento sepolcrale dell'infelice Faustino, che sei mesi dopo era già finito, « mancandovi solo — come diceva il Canova nella lettera scritta da Roma il 21 ottobre 1820 al conte — l'opera del lustratore ». [3] Nella stessa lettera il Canova dava al conte il consiglio di ordinare che il basamento del cenotafio fosse fatto nelle provincie lombarde per risparmio di spesa; e a questo proposito, in un'altra sua lettera del 18 novembre del medesimo anno, [4] gli diceva che avrebbe potuto far eseguire il basamento a Milano, su un disegnino che gli mandava lo scultore Antonio D'Este, amicissimo, com'è noto, del Canova. Quanto al collocamento del marmo, gli raccomandava che la luce fosse di fianco e cadesse « alquanto radente verso la schiena della figura »; [5] di più lo consigliava a far calare, ogni volta che si volesse far vedere il monumento, una tela scura sopra la finestra di faccia, perchè la luce di quest'ultima non avesse a distruggere il buon effetto di quella di fianco. [6] Inutile dire che queste avvertenze, raccomandate dallo scultore, furono allora e sono anche oggi osservate scrupolosamente.

Il prezzo convenuto dell'opera era di seicento zecchini, equivalenti a lire italiane 6907.67, che il conte pagò nelle mani di Domenico Selva, procuratore del Canova, al banco di Angelo Papadopoli in Venezia, come risulta da una lettera di ricevuta dello scultore, nella quale è detto pure che il bassorilievo marmoreo rimaneva nello studio dello scultore stesso a disposizione del conte. [7] Questi, che aveva già ottenuta dal Governo l'esenzione dal dazio d'introduzione per tale opera destinata a servire di esemplare agli studiosi dell'arte, [8] fece trasportare il cenotafio a Lovere nel 1821; ed espresse, nel giugno del medesimo anno, al Canova la sua pienissima sodisfazione tanto per il soggetto, quanto per il merito del lavoro. [9]

Il monumento, come già si disse, fu collocato nell'oratorio che il conte aveva fatto costruire sul posto dove era morto il figlio, e ne fu celebrata pubblicamente l'erezione il 25 settembre 1821 con solenne pompa, a cui prese parte la Deputazione comunale e tutto il paese di Lovere. Fu in quest'occasione fatto stampare un opuscolo commemorativo [10] che contiene, oltre agli immancabili versi d'uso, un disegno del monumento, l'effigie dello scultore e una lettera dedicatoria a quest'ultimo della Deputazione comunale di Lovere. Il Canova, già avvezzo agli onori, ringraziò il conte e la popolazione di Lovere « di tali amorevoli testimonianze di bontà », dichiarandosi, con quella modestia che in lui e in altri grandi fu un elemento di maggior gloria, immeritevole « d'essere onorato con tanta pompa, e con sì splendida solennità di versi e di stampa ». Son queste sue parole contenute nella lettera scritta da Possagno il 27 settembre 1822, [11] che fu l'ultima delle lettere dirette al conte Tadini, e una certamente delle ultime scritte dal grande artista, il quale nemmeno un mese dopo, cioè il 13 dell'ottobre susseguente, moriva in Venezia. [12]

GIUSEPPE MALAGOLI.

[1] Appendice, n. I.
[2] Appendice, n. II.
[3] Appendice n. III.
[4] Appendice n. IV.
[5] Appendice, n. III.
[6] Appendice, n. IV.
[7] Appendice, n. V.
[8] Nota 11 dic. 1820, dell'Intend. di Lodi, n. 8510-105.
[9] Appendice, n. VI. Nel catalogo delle opere del Canova, allegato alla *Vita* scritta dal MISSIRINI, è detto, che il cenotafio fu eseguito per commissione del conte Faustino Tadini; non è necessario aggiunger parola per corregger l'errore.
[10] Bergamo, Mazzoleni, 1821.
[11] Appendice, n. VIII.
[12] Del Canova si conserva pure nella Galleria Tadini in Lovere un abbozzo della statua della Religione del mausoleo Rezzonico, che il conte Luigi, nel citato suo testamento (art. 19, pp. 10-11), dichiara essere stato un dono dello scultore.

I VAN LOO IN PIEMONTE

Luigi Abramo Van Loo.

Van Loo traggono la loro origine da un paesello dell'Olanda chiamato l'Ecluse. Il più antico di essi ricordato come artista è Giovanni, figlio di Carlo, nato nel 1585. Suo figlio Giacomo, chiaro pittore di ritratti e di storie, abbandonò il povero villaggio nativo, dimorò lungamente in Amsterdam e vi si ammogliò; ma i torbidi religiosi avendo creato a lui, zelante cattolico, una posizione difficile in un paese quasi completamente protestante, andossene a Parigi, dove fu ricevuto all'Accademia di pittura il 3 gennaio 1663 (non nel 1669), e morì il 26 novembre 1670, d'anni 56, lasciando due figli: Luigi Abramo e Giovanni.

Le notizie sulla vita di Luigi Abramo sono estremamente scarse, ed in parte anche incerte. Si ritiene con fondamento ch'egli abbia avuto per patria Amsterdam. Il solo Michiels, *Histoire de la peinture flamande,* X, 36, partendo da una premessa affatto erronea circa l'anno della sua nascita, congettura che abbia veduto la luce all'Ecluse. Andò prima del padre a Parigi per studiare l'arte presso quell'Accademia (Argenville, *Vie des plus fameux peintres,* 1ª ed., III, 268), ed il 26 marzo 1671 vi ebbe l'ottavo premio (e non già il primo, come pretende Dandré-Bardon, *Vie de Jean-Baptiste Van Loo,* 8), mentre Giovanni, suo fratello minore, non ebbe che l'undecimo ed ultimo premio (*Archives de l'art français, Documents,* V, 276).

Dandré-Bardon (*ib.*) dice che Luigi Abramo ottenne dal re di Francia, prima del 1659, lettere di naturalizzazione, notizia che reputo falsa, giacchè nell'anno indicato egli era ancora un fanciullo. Soggiunge: « ... il passa dans les états du duc de Savoye. De Nice, il vint à Toulon. Passant ensuite à Aix, il s'y maria avec demoiselle le Fossé, recommandable par ses vertus et par l'origine de ses pères ». È verissimo che Van Loo dimorò in quelle tre città, ma, per quanto appare, non nell'ordine indicato da Dandré.

Il matrimonio di Luigi Abramo con Maria, figlia dello scultore Giacomo Fossé, ebbe luogo in Aix il giorno 25 gennaio 1683, come si ricava dai registri dello stato civile nell'archivio di quella città. Un anno dopo, l'11 gennaio 1684, nasceva agli sposi, rimasti ancora in Aix, il loro primogenito, Giovanni Battista.

Il motivo dell'andata del nostro artista a Tolone è manifestato da alcuni documenti che Leone Lagrange pubblicò nel tomo VI degli *Archives de l'art français, Documents,*

pag. 162. Sotto il regno del fastoso Luigi XIV era invalso l'uso di ornare le navi da guerra di ricche sculture in legno e di pitture di storie, paesaggi ed ornati, ed una moltitudine di artisti era continuamente occupata a tali lavori nell'arsenale di Tolone, definito dal Lagrange « un vaste atelier d'artistes plutôt qu'un chantier de constructions ».

I due fratelli Van Loo seguirono la corrente, e vennero a porsi sotto la direzione di La Rose, maestro pittore dell'arsenale, rinunziando così alla propria individualità. « Le maître peintre de l'arsenal imposait le dessin; les artistes non entretenus se disputaient au rabais l'honneur ou le profit de l'exécution; mais du moins l'ouvrage ne manquait pas » (Lagrange). I disegni di Giovanni Battista La Rose si conservano tuttora presso l'arsenale di Tolone.

Secondo il Lagrange, Luigi Abramo non comincerebbe a figurare in quei concorsi che dal 7 aprile 1684, cioè circa tre mesi dopo la nascita del figlio. Ma il Ginoux (*Peintres et sculpteurs nés à Toulon,* in *Nouvelles archives de l'art français,* IV, 152), il quale ha pure esaminato gli stessi documenti che il Lagrange, vi ha trovato testimonianza della presenza di Luigi Abramo e di suo fratello Giovanni in Tolone già sin dal 1682, e così anteriormente al matrimonio celebrato in Aix dal primo d'essi. Dopo l'8 marzo 1686 Luigi Abramo scompare e cede completamente il posto al fratello, il quale è ancora menzionato sino all'anno 1692.

L'Argenville, il solo autore antico che accenni alla causa per cui questo Van Loo lasciò la Francia, dice ch'egli sarebbe stato ricevuto membro dell'Accademia di Parigi, « si une affaire d'honneur ne l'eût obligé de se retirer à Nice, dans les états du duc de Savoye ». I biografi moderni non dubitarono che con le parole « affaire d'honneur » l'Argenville abbia voluto parlare di un duello. E la cosa è possibile. Però chi conosce i costumi di quel tempo sa ch'era un fatto altrettanto raro che gli artisti si battessero in duello, quanto era pur troppo frequente ch'essi definissero le loro questioni in maniera meno cavalleresca, ma egualmente pericolosa, cioè a busse o a coltellate. Il libro di Antonino Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma,* contiene numerosi esempi di simili eccessi commessi da artisti venuti dalle regioni del Nord, ai quali il clima del Mezzogiorno faceva scorrere più rapido il sangue nelle vene.

Ma sia stata una rissa sanguinosa, oppure un duello, la causa dell'esilio di Van Loo, rimangono a sapersene le circostanze di tempo e di luogo.

Non sembra che il fatto sia avvenuto a Parigi, poichè in tal caso Van Loo difficilmente avrebbe scelto il punto più lontano in tutto il regno per varcare il confine. Non ad Aix, poichè, dopo il soggiorno fatto in quella città, egli, non che emigrare dalla Francia, si portò tranquillamente a Tolone. È dunque molto probabile che ciò che l'Argenville chiama, forse un po' eufemicamente, « une affaire d'honneur » abbia avuto luogo a Tolone per qualche gara occasionata dagl'incanti dei lavori attorno le regie navi. Così sarebbe spiegato il suo riparare a Nizza, ch'era la città straniera più prossima a Tolone, e la improvvisa sua scomparsa dai conti dell'arsenale dopo il 18 marzo 1685, mentre il fratello continuò a concorrere a quei lucrosi lavori. Conferma la mia ipotesi il non trovarsi prova alcuna che Luigi Abramo sia rientrato in Francia dopo quella data.

A questa spiegazione osterebbero, è vero, le parole di Dandré-Bardon: « De Nice, il vint à Toulon »; ma si è fatto vedere sopra che questo scrittore non conobbe bene l'itinerario percorso da Van Loo.

Non v'ha accordo fra gli scrittori circa il luogo e la data della morte di Luigi Abramo: Mariette lo fa morire ad Aix nel 1712, di anni 62, e Michiels a Nizza nel 1713, a 72 anni. Secondo Mariette l'artista sarebbe dunque nato nel 1650, secondo Michiels nel 1641. Ma le informazioni sì dell'uno che dell'altro sono errate, come dimostra l'atto di morte dell'artista desunto dai libri parrocchiali della cattedrale di Nizza, e che qui si pubblica, cred'io, per la prima volta:

« L'Anno mille sette cento dodici il quatordici di Maggio Ludovico Vanlò di Pariggi d'anni cinquanta sei morrì e fu sepolto in Santa Reparata ».

Se i dati del documento sono esatti, la nascita di Van Loo sarebbe stata nel 1656. Ma forse essa dev'essere indietreggiata di due o tre anni, essendo poco probabile che, quando il nostro artista ebbe un premio all'Accademia di Parigi, nel 1671, avesse soltanto quindici anni, mentre tutti gli altri concorrenti dei quali si conosce la data della nascita erano più avanzati in età.

La designazione poi di Parigi, anzichè d'Amsterdam, come luogo di nascita di Luigi Abramo, sembra contraria alla verità. Forse la persona che fece la denunzia al parroco non conosceva la vera patria del defunto, e ne dichiarò invece la più antica provenienza a lei nota.

Mariette non aveva un'alta idea della bravura di Luigi Abramo, anzi dice chiaro: « ce n'étoit pas un peintre de grand mérite », e trova che il maggior suo titolo di gloria sia l'essere stato il padre di due artisti veramente illustri (*Abecedario,* V, 381). Ben diverso è il giudizio che ne dà l'Argenville: « le peintre passoit pour un grand dessinateur, et étoit fort distingué par ses ouvrages à fresque ». In tale contrarietà di opinioni, la sola via di conoscere il merito reale di Luigi Abramo sarebbe l'esame delle sue opere. Ma nessuna galleria pubblica o privata, a mia conoscenza, possiede alcun dipinto di lui, e solo il Ginoux (op. cit.) ci addita nella cappella dell'Ospedale della Marina a Tolone un quadro con figure in grandezza naturale, autenticato dalla firma *Louis Vanloo,* e rappresentante san Domenico che riceve il rosario dalle mani della Vergine. L'Argenville ed altri biografi attribuiscono ancora a Luigi Abramo un san Francesco che si vede nella chiesa dei Penitenti grigi a Tolone; ma lo stesso Ginoux sospetta che questa pittura sia della mano di Giovanni Battista Van Loo.

Il Museo civico di Besançon conserva due piccoli disegni all'inchiostro di China rappresentanti alcuni amorini entro ghirlande di fiori. Uno di essi è firmato: « L. V. D. 1704 », monogramma che fu interpretato *Louis Vanloo Delineavit 1704* (Auguste Castan, *Musées de la ville de Besançon,* estratto dall'*Inventaire des richesses d'art de la France;* Paris, 1889). Ma se non v'è alcun altro elemento per aggiudicare quei due disegni a Luigi Abramo Van Loo che quelle tre iniziali seguite dal millesimo, è lecito avere dei dubbi sulla esattezza dell'interpretazione data.

Giovanni Battista Van Loo.

Nacque ad Aix, in Provenza, l'11 gennaio 1684 da Luigi Abramo Van Loo e da Maria Fossé, dei quali fu il primogenito. Se è giusta l'ipotesi da me fatta nel paragrafo precedente sulla causa per cui Luigi Abramo dovè fuggire dalla Provenza, Giovanni Battista non avrebbe avuto che due anni e qualche mese allorchè fu portato negli Stati di Savoia. Imparò dal padre i principii dell'arte, e, grazie alla buona direzione ricevuta ed alle sue felici disposizioni naturali, potè progredire tanto da ricevere, ancora giovanissimo, molte commissioni di ritratti e di quadri d'altare nei vari paesi della Provenza e del Nizzardo.

Nel 1706 si recò a Tolone, secondo Dandré-Bardon, per ammirarvi le sculture di Puget, ma più verosimilmente per eseguirvi qualche lavoro, come fece infatti (*Archives de l'art français,* VI, 168). In quella città conobbe Maria Margherita, figlia dell'avvocato Michele Brun e di Francesca Baron, e l'ebbe in isposa addì 17 maggio 1706. Qualche tempo appresso un altro Michele Brun, pittore, forse fratello, ma certamente parente di Margherita, prese in moglie Caterina Van Loo, sorella di Giovanni Battista, della quale Dandré-Bardon attesta che « peignoit fort joliment ». Stando però all'asserzione di Ginoux (*Liste chronologique des peintres du nom de Van Loo*), il Michele Brun che divenne marito di Caterina Van Loo sarebbe lo stesso suocero di Giovanni Battista Van Loo, dopo essere stato vedovo una seconda volta.

Dopo il suo matrimonio, Giovanni Battista si fermò a Tolone ancora parecchi mesi, e fu in questo frattempo che gli nacque Luigi Michele. « Plusieurs portraits à l'huile sur des cartes commencés et finis le même jour, une Sainte Famille pour l'église des Dominicains et quelques autres travaux occupoient son pinceau, quand Victor Amédée, Duc de Savoye, vint assiéger cette ville en 1707. Vanloo fut alors obligé de se retirer à Aix, et ne pouvant trouver de voiture, il mit sa femme et son fils qui n'avoit qu'un mois sur un asne qu'il conduisit lui-même à pied. Durant cinq ans il fut occupé à orner les églises... Vanloo fit encore quantité de portraits... Il partit en 1712 pour se rendre à Nice auprès de son père, et l'ayant perdu quelque temps après, il finit plusieurs ouvrages que son père avoit laissés imparfaits. Son nom commença à faire du bruit dans la Provence, lorsque le Prince de Monaco le manda pour peindre les Princesses ses filles ». (Il Saige, *Les beaux-arts au palais de Monaco,* p. 59, dichiara che quei ritratti più non esistono a Monaco, dove invece si ammirano alcuni altri ritratti della famiglia del principe, che Giovanni Battista dipinse parecchi anni più tardi a Parigi.) « Il fut de là à Gênes, où pendant huit mois il fit beaucoup de portraits, et se rendit ensuite à Turin, où le Duc de Savoye lui ordonna de peindre un de ses fils. Un autre peintre nouvellement arrivé peignoit alors le Prince de Piémont. A peine les deux portraits furent-ils ébauchés, que le Duc les vint voir; peu content du travail de ce dernier, le Duc lui dit: N'oubliez pas de mettre le nom au bas du portrait. Mais à la vue de l'ouvrage de Vanloo il s'écria: Que ce portrait est bien! il n'a pas besoin de nom. Le lendemain il lui ordonna de peindre à son tour le Prince de Piémont. Vanloo, voulant profiter de cette heureuse circonstance, proposa au Duc de faire le sien, et, sur son indécision, il le peignit de mémoire très-ressemblant » (Argenville, *Vie des plus fameux peintres*).

Ho trovato nei *Conti della Real Casa* un documento il quale dimostra che l'aneddoto narrato dall'Argenville ha un fondamento di verità: « Al pittore Giovanni Vanlò per due ritratti originali de Reali Prencipi, et 4 copie de' medesimi, fatti nel 1713; parcella 23 settembre detto anno e quittanza; L. 640 ».

Pur troppo si è perduta la traccia tanto dei prototipi, quanto delle riproduzioni dei ritratti dei due principi. È però probabile che, se si facessero diligenti ricerche in proposito nei guardamobili e nei castelli della Corona, qualcuna di queste pitture ritornerebbe alla luce. Per facilitare le indagini, non sarà inutile ricordare che verso la fine del 1713 Vittorio Amedeo II, allora in età di 47 anni, essendo stato dal Congresso di Utrecht dichiarato re di Sicilia, partì con la moglie Anna d'Orleans per Palermo, ove fu incoronato re. Dei due principi ritrattati da Van Loo, quello chiamato il principe di Piemonte è il primogenito, Vittorio Amedeo Filippo, il quale, essendo nato nel 1699, nel 1713 aveva soltanto 14 anni; e l'altro è Carlo Emanuele, il quale, per l'immatura morte del fratello, avvenuta nel 1715, diventò principe ereditario e poscia re.

Houssaye racconta il fatto della gara dei due pittori molto differentemente dall'Argenville; ma non è nell'articolo di quello scrittore che bisogna cercare l'esattezza storica, avendo egli solo impreso a trattare le vite dei Van Loo per ricamarvi sopra brillanti e fantastiche variazioni letterarie: « De Gênes il alla à Turin au palais du prince de Carignan. Il fit le portrait de ce prince. Grâce à ce portrait, il fut appelé à la Cour du duc de Savoie, pour peindre toute la famille royale. Un autre peintre était à la Cour. Le duc de Savoie, par un caprice de grand seigneur ennuyé, voulut engager entre les deux artistes un duel de peinture; il leur ordonna de peindre en même temps le portrait de son fils, qui poserait pour l'un et pour l'autre. Vanloo laissa son adversaire sur le champ de bataille, donnant des coups de pinceau à tort et à travers en désespoir de cause ». Non ho potuto scoprire chi fosse questo rivale di Van Loo nel fare il ritratto del principe di Piemonte.

Il ritratto del sovrano che, secondo l'Argenville, Giovanni Battista avrebbe fatto a memoria, non risulta gli sia stato comperato dalla Corte. Credetti un momento di averlo trovato in un certo quadro del Museo di Montpellier, designato appunto come ritratto di

Vittorio Amedeo II per mano di Giovanni Battista Van Loo; ma, avendo poi chiesto particolari informazioni alla Direzione del Museo, mi fu risposto che quel ritratto è lungi dall'essere opera certa del pittore cui è attribuito.

L'Argenville seguita così: « Dès ce moment le Duc de Savoye le prit en amitié, ce qui causa de la jalousie au Prince de Carignan; ce Prince ne voulant pas que le Duc de Savoye retînt Van Loo à son service, lui proposa de le prendre au sien, de l'envoyer à Rome, et d'avoir soin de sa famille en son absence. Charmé d'un si flatteur engagement, notre artiste partit pour Rome en 1714, après avoir travaillé pour ces deux Princes pendant plus de deux ans ».

Il principe Vittorio Amedeo di Savoia-Carignano, nato nel 1690, era cugino in secondo grado del re Vittorio Amedeo. In novembre del 1714, cioè appunto nel tempo che Van Loo si trovava in Piemonte, sposò Vittoria, figlia spuria del suo sovrano e della contessa di Verrua. La sua condotta dissipata e scandalosa ed il carattere difficile ed imperioso del suocero avevano reso frequenti gravi disgusti fra di loro, tanto che il principe, un bel giorno del 1718, escito di Torino come per andare a caccia, s'incamminò per Parigi, conducendo seco la moglie, carissima al padre, il quale ne levò gran rumore. A Parigi, teatro molto più vasto che quello di Torino per i suoi capricci, potè, grazie all'immensa fortuna che gli proveniva dalla nonna paterna, erede dei Bourbon-Soissons, darsi a tutti i bagordi eleganti che caratterizzarono il periodo della reggenza del principe d'Orleans, ed ai quali pare lo portasse la sua mala inclinazione. Colà guadagnò e perdette in poco tempo somme favolose di denaro al giuoco e nelle speculazioni del sistema di Law, e raccolse nel suo palazzo di Soissons una rinomatissima galleria di pitture, state poi vendute pochi mesi dopo la sua morte, che accadde in Parigi il 4 aprile 1741. Quando un illustre storico piemontese avrà pubblicato il lavoro, cui ora attende, sulla storia della famiglia di Carignano, si conosceranno e spiegheranno meglio i rapporti che passarono fra il principe Vittorio Amedeo e i due più illustri Van Loo.

Nei *Conti della Real Casa* non ho trovato che Giovanni Battista abbia fatto, prima di andare a Roma, altri lavori per il re di Sardegna, oltre quelli su menzionati, che un ritratto del principe Vittorio Amedeo Filippo: « Al signor Gioanni Venlò pittore del Ser.^{mo} Principe di Carignano, per uno ritratto grande fatto di S. A. R. il Principe di Piemonte nel 1714; parcella 18 dicembre detto anno, et quittanza; L. 480 ».

Ho anche esaminato nell'Archivio di Stato in Torino le carte contabili della Casa dei principi di Carignano; non vi ho trovato menzione specificata di pitture fatte in quel tempo per il principe, e ciò perchè il pittore riceveva, oltre altri vantaggi, un annuo stipendio fisso. In compenso rinvenni la patente che stabilisce Van Loo al servizio del principe di Carignano, ed altri documenti i quali, oltre che al confermare ed illustrare quanto asserisce l'Argenville, aggiungono nozioni sin qui ignorate, come la presenza in Torino non solo della moglie, ma anche della madre e della suocera del pittore, e la data del viaggio della moglie a Roma per accompagnarvi i tre suoi figli ed il giovane cognato Carlo.

« Amedeo di Savoia Principe di Carignano. — L'inclinazione, che noi abbiamo di giovar a quelle persone, che si distinguono per il loro talento, e che sono accompagnate da qualità e costumi ripieni d'honore, n'è giusto motivo di partecipare gli effetti della nostra beneficenza verso il molto diletto nostro Gioanni Vanloo della città di . . . . . [*in bianco*] come persona ornata d'ottimi talenti, come così ne fa conoscere con la sua arte della pittura. Per tali considerationi noi abbiamo volontieri condisceso ad ellegerlo e nominarlo, come per le presenti elleggiamo e nominiamo esso Gioanni Vanloo per nostro Aiutante di camera per il nostro attuale servizio, con tutti gli honori, privilleggii, prerogative, preeminenze, utili e dritti a tal ufficio spettanti et appartenenti, e con lo stipendio annuo di livre mille duecento d'argento da soldi venti l'una pagabili di quartiere in quartiere, e così continuar all'avenir durante la di lui servitù, et a nostro beneplacito, a principiare dal primo giorno del mese di luglio dell'anno corrente. Habbiamo anche oltre il sudetto stipendio stabilito

per trattare favorevolmente detto Gioanni Vanloo in consideratione della di lui professione, che li sia provisto da nostri procuratori ordinarii libre sei di carne, libre due di pane, e due pinte di vino per ciaschedun giorno, e così continuare, come sopra, oltre l'abitatione conveniente ad esso Vanloo, e sua famiglia, restando egli obligato di dipingere per nostro servitio e dispositione nostra lo spatio di sei mesi in cadun anno, coll'esserli da noi provisti li colori necessarii per il lavoro ch'egli farà per nostro servitio. Mandiamo alli nostri Cavalieri della nostra Camera, a tutti gli altri della nostra Casa, ed ad ogni altro che fia spediente, di riconoscere, stimar, e riputare il detto Gioanni Vanloo per nostro Aiutante di camera come sopra, et al magnifico Consegliere Auditore e Tesoriere nostro Gioanni Domenico Robesto presente, e successori, di pagarli dette L. 1200 ogni anno come sopra, mediante copia autentica delle presenti, e la quittanza di detto Vanloò nel primo pagamento, e negli altri successivi la sola quittanza, che tutto ciò gli avranno pagato nella conformità sudetta, li sarà entrato e fatto buono ne' loro conti dal nostro Conseglio d'essi, a cui, come ad ogni altro che fia spediente, mandiamo di così eseguire sanza difficoltà. Che tal è il nostro buon volere. Date in Torino li 28 luglio 1714. — Amedeo di Savoia. Carlo Raimondi ».

I seguenti documenti sono estratti dai conti di tesoreria dei principi di Carignano:

« 1715. Al pittore signor Gioanni Vanlò aiutante di Camera di S. A. Ser.^{ma} per suo stipendio e spese del viaggio da qui a Roma fatto per servizio di S. A. S., come per discarico della medesima Altezza firmato li 17 genaro 1715; L. 1280 ».

« 1715. Al signor Aiutante di Camera Giovanni Vanlò, per il fitto di casa di mesi sei da San Michele 1714 sin a Pasqua 1715....; L. 150 ».

« 1715. Al signor Gioanni Vanlò, Aiutante di Camera di S. A. S., per il fitto di casa da Pasqua fin a S. Michele 1715, come dall'ordine di S. A. S..... che si rimette con quittanza della signora Margarita sua moglie; L. 150 ».

« 1715. Al pittore signor Vanlò, per il fitto di casa da S. Michele 1715 fino a Pasqua 1716....; L. 150 ».

« 1716. Alla signora Margarita Bruna moglie del signor Gioanni Vanlòo aiutante di camera di S. A. S., cioè L. 900 per il suo stipendio delli tre primi quartieri dell'anno 1716, e L. 546 per la ratione straordinaria di L. 2 al giorno da S. A. S. accordatali pendente l'absenza di detto signor Vanlò per detto tempo....; L. 1446 ».

« 1716. Alla signora Margarita moglie del pittore signor Vanlò, per le spese del suo viaggio da qui a Roma ove si porta a ritrovar il detto signor Vanlò suo marito colà da S. A. S. inviato, come da biglietto del signor Intendente Raimondi delli 23 novembre 1716 che rimette con quittanza di detta signora Margarita; L. 300 » — Ciò viene a confermare la notizia data dall'Argenville: « Ce fut à Rome que Jean Baptiste commença à einsegner son frère et ses trois enfans que sa femme lui avoit amenés de Turin... »

« 1717. Alla signora Maria Bruna madre della signora Margarita moglie del signor pittore Vanlò...., cioè L. 600 per il stipendio di detto signor Vanlò dell'ultimo quadrimestre 1716 e primo 1717...., e L. 364 per la ratione straordinaria di detti due quartieri accordata alla detta signora Margarita Bruna pendente il soggiorno di detto Vanlò in Roma, colà dalla medesima Altezza inviato per perfezionarsi nell'arte della pittura; L. 1248 ».

« 1718. Alla signora Maria Vanlò, cioè L. 300 per il stipendio dovuto al signor Vanlò suo figlio...., e L. 184 per la ratione straordinaria....; L. 484 ».

In quest'anno 1718 ebbe luogo la fuga a Parigi del principe di Carignano, i cui beni situati in Piemonte ed in Savoia furono amministrati da un Consiglio nominato dal re. Il 9 agosto il tesoriere Raimondi riferiva « esservi l'infrascritte persone quali vanno in credito di diversi fitti dovuti da S. A. S. per le cause infra espresse, cioè.... A Madama Vanlò per fitto di casa come sovra dovutoli per un semestre fino a S. Michele prossimo; L. 125 ».

Van Loo a Roma frequentò la scuola del fiorentino Benedetto Luti, ch'egli fu ben tosto in grado di aiutare nei suoi lavori, e fece anche molti quadri indipendentemente dal

maestro, fra i quali alcuni per il suo protettore principe di Carignano, e per l'allora re di Sicilia Vittorio Amedeo. L'Argenville così ne parla: « Le Duc de Savoye eut deux morceaux sur cuivre: l'un est une Sainte Famille, et l'autre Notre Seigneur qui donne les clefs à Saint Pierre; dans une exposition publique faite à Rome on les crut de Carle Maratti. Vanloo envoya ensuite l'Amour et Psyché au Prince de Carignan, et un troisième tableau au Duc de Savoye représentant le Bon Pasteur ». Dandré-Bardon dice: « Je ne parlerai pas de tous les ouvrages qu'il fit à Rome:... la Sainte famille sur cuivre qu'il envoya au duc de Savoye, avec un tableau dont les figures sont de grandeur naturelle, représentant Notre Seigneur qui donne les clefs à Saint Pierre ». E più in là parla anch'egli del « tableau de Psyché, que Vanloo fit encore à Rome pour le Prince de Carignan, et que nous avons admiré ».

Della Sacra Famiglia su rame, non solo presentemente s'ignora la sorte, ma non si trova menzione nei cataloghi delle pitture esistenti nel palazzo reale nel secolo XVIII.

Il soggetto di Psiche fu, senza dubbio, mandato direttamente a Parigi dopo la partenza del principe di Carignano dagli stati del suo signore e suocero, re Vittorio Amedeo, poichè le condizioni nelle quali il principe abbandonò il Piemonte e le sue cattive relazioni con la corte di Torino non lasciano ammettere ch'egli abbia potuto trasportare, o farsi spedire, in Francia quadri o altri mobili.

Gli altri due quadri fatti a Roma da Giovanni Battista per il re di Sicilia esistono tuttora; e qui è il luogo di rilevare alcune inesattezze negli autori che ne hanno parlato.

L'Argenville erra dicendo che il quadro di Cristo che consegna le chiavi a San Pietro è sul rame come l'altro della Sacra Famiglia, ed erra pure nell'indicare come soggetto del terzo quadro mandato al re Vittorio « Il buon Pastore » (fatto narrato nel vangelo di San Giovanni, X), mentre vi è rappresentato, come giustamente indica il Bartoli, *Notizia delle pitture,* ecc., p. 18, la scena del *Pasce oves meas* (vangelo di San Giovanni, XXI). Dandré-Bardon tace di questo dipinto, mentre parla del suo riscontro con maggior precisione che l'Argenville. Simili inesattezze contengono il Casalis, *Dizionario geografico,* XXI, 527, il Rovere, *Il reale palazzo di Torino,* 82, e l'anonimo autore (il pittore Ignazio Nepote) del *Pregiudizio smascherato,* Venezia, 1770, i quali intitolano l'un quadro: Cristo che promette, e l'altro: Cristo che consegna effettivamente la chiavi a San Pietro.

I due quadri trovansi ancora, ben conservati, allo stesso luogo per cui furono eseguiti, cioè nell'antica parrocchia di Corte nel real palazzo di Torino. Essi sono dipinti a olio su tela, e le figure sono in grandezza naturale. Ambedue sono firmati: « J. B. Vanloo, Niceensis P. 1716 ». È da notare che Giovanni Battista qui si dichiarò espressamente nizzardo, il che egli fece certamente per due ragioni: anzi tutto perchè, quantunque casualmente nato ad Aix, egli si riputava di Nizza, paese dove suo padre aveva fissato il domicilio della famiglia, ed anche probabilmente ottenuto lettere di cittadinanza; in secondo luogo perchè, dimostrandosi nativo degli stati del re Vittorio Amedeo, supponeva che questo sovrano sarebbe vieppiù portato a favorirlo. Nel testè citato *Pregiudizio smascherato* se ne trova questo elogio: « Ben disegnati e vividi || Tutti i colori brillano, || Ben adattati gli abiti, || Che le figure adornano ».

Il seguente documento, estratto dai conti della Real Casa, si riferisce, senz'alcun dubbio, ai due quadri della parrocchia di Corte:

« 1768. Al banchiere Carlo Durando, per valuta di scudi 80 romani da esso fatti pagare con lettera di cambio in Roma al pittore Vanlò, per saldo di scudi 160 simili per prezzo di due quadri da detto pittore mandati qui per servizio di S. M.; L. 400 ».

L'anno 1718 fu l'ultimo che Giovanni Battista passò a Roma, poichè il principe di Carignano appena stabilito a Parigi gli ordinò d'andare a raggiungerlo per decorare il suo palazzo di Soissons. Van Loo partì con la moglie, i figli e il fratello Carlo, ma non si affrettò guari a mettersi a disposizione del suo padrone, ed invece si fermò un tempo considerevole a Torino, dove aveva lasciato la vecchia madre e, forse, qualcun altro della famiglia.

Il re non mancò di approfittare della presenza di Van Loo nei suoi stati per fargli eseguire a fresco due soffitti nel castello di Rivoli nuovamente costrutto dietro disegni di Juvara sulle rovine di quello pochi anni prima incendiato da Catinat. La tradizione, che in siffatta materia si tramanda per le bocche dei guardiani e dei ciceroni, più non ricorda quali siano quei soffitti; ma l'Argenville dichiara esplicitamente ch'essi rappresentano, l'uno Minerva che anima la statua di Pigmalione, e l'altro, le Quattro Stagioni; e la stessa cosa ripete il Bartoli, *Notizia delle pitture,* ecc., I, 80.

Un soffitto ornato d'una pittura rappresentante le Quattro Stagioni, ossia l'Olimpo, esiste di fatto in quel castello, e, senza dubbio, esso è uno dei due di cui parla l'Argenville. Nel mezzo è Apollo, cioè il sole; presso di lui sono il Tempo, l'Abbondanza, Flora, putti con attributi della pioggia e del calore, e con rosai, covoni di frumento, rami di vite e d'ulivo, simbolizzanti le successive parti dell'anno. Ai quattro angoli sono aggruppate le divinità nell'ordine seguente: Marte, Diana, Mercurio, Venere, Nettuno, Bacco, Giove con Giunone, e Vulcano. Questa composizione fu riprodotta in fototipia da Charvet, *Raccolta di soffitti.* tavola XVIII, come opera di pennello ignoto. Chi avesse detto al re Vittorio Amedeo, quando faceva ornare da Van Loo questa camera, che in essa appunto, di là a pochi anni, egli sarebbe stato prigioniero del proprio figlio!

Una pittura che rappresenti chiaramente la storia di Pigmalione io l'ha cercata vanamente nel castello di Rivoli, e, d'altra parte, avendo letto nel libro X delle *Metamorfosi* (poema al quale sempre s'inspirarono i pittori che trattarono soggetti mitologici) il fatto di Pigmalione e della sua statua, non vi ho trovato parola di Minerva; anzi v'è detto essere stata Venere stessa quella che concesse la vita al marmo scolpito dal giovane greco. Per risolvere i miei dubbi ho espressamente cercato, ed ebbi la sorte di trovare, nei conti della Real Casa il mandato del pagamento fatto all'artista:

« 1720, 21 gennaio. Al pittore signor Giovanni Vanlò per haver dipinto a fresco li volti delli due gabinetti dietro la camera del letto dell'appartamento di S. A. [il principe di Piemonte] nel castello di Rivoli nel 1719; L. 2400 ».

Con l'indicazione topografica contenuta in questo documento, e più ancora con l'osservazione dell'analogia delle pitture, ho dovuto conchiudere che l'altro soffitto decorato da Giovanni Battista è quello che raffigura Minerva sulle nubi, circondata da piccoli genii, ed in terra, ai piedi di lei, un giovane in atto riverente; più in basso, una donna alata che discopre una statua (la quale però sembra piuttosto d'uomo che di donna), ed un genietto che scrive. Anche di questa composizione si trova la fototipia in Charvet, *Raccolta di soffitti,* tav. XIV; ivi il nome di Demorra come autore della pittura, è uno dei molti errori nelle iscrizioni di quella raccolta, e gli si dovrà sostituire quello di Giovanni Battista Van Loo. Le due camere decorate dal nostro pittore servono presentemente all'uso d'infermeria del Genio militare inquartierato nel castello.

Parlando degli affreschi del castello di Rivoli, Dandré-Bardon osserva: « Quoique le dangereux talent de la facilité ait engagé Vanloo à faire ces ouvrages avec précipitation, on ne laisse pas d'y entrevoir que les incorrections qui s'y trouvent ne sont que les négligeances d'un grand maître ». È probabile che Dandré-Bardon non abbia mai veduto personalmente le pitture di Rivoli, e che sia stato lo stesso Van Loo che, narrando famigliarmente i casi della sua vita al suo futuro biografo, gli abbia confessato d'aver operato in Rivoli con maggior fretta che non convenisse ad un pittore par suo.

Una delle cause che allora possono aver distratto in parte Van Loo dal lavoro fu probabilmente la cura della paternità. L'Argenville racconta: « Dans le tems que Vanloo peignoit ces deux plafonds, sa femme, qui le suivoit partout, accoucha d'un garçon qui fut tenu sur les fonts par la Princesse de Carignan et le Prince de Piémont; on le nomma Charles Amédée Philippe ». Circa questo bambino, che diventò poi pittore, vedasi più innanzi l'articolo che lo riguarda.

I due biografi di Giovanni Battista, nell'esprimere il motivo e le circostanze della

partenza di lui dal Piemonte, sono pienamente d'accordo. Le parole di Dandré-Bardon sono queste: « Le Roi et la Reine de Sardaigne n'oublièrent rien pour retenir Vanloo à Turin. Mais sa délicatesse opposa à leurs généreuses bontés la parole qu'il avoit donnée, et dont il a toujours été l'esclave. Motif bien puissant auprès de Victor Amédée, qui s'y rendit, en le comblant de bienfaits et d'éloges ». E l'Argenville dice: « Le Roi et la Reine de Sardaigne firent tous leurs efforts pour retenir Van Loo à leur cour; il lui envoyoient tous les jours des mets de leur table. Vanloo ne sachant comment répondre à tant de bontés, n'avoit point de meilleure excuse que la parole donnée au Prince de Carignan, à laquelle il ne pouvoit manquer sans se manquer à lui-même. Le Roi de Sardaigne loua la droiture de ses sentiments, et le laissa partir pour Paris ».

Van Loo giunse con la famiglia a Parigi nei primi mesi del 1720 (non nel 1719, come asseriscono i due autori succitati), e il principe di Carignano lo alloggiò nel suo palazzo. « Il ne se passoit point de jour que le Prince ne le vînt voir travailler. Comme Vanloo avoit une connoissance parfaite des anciennes écoles, il le consultait souvent sur le choix des tableaux qui devoient entrer dans sa galerie. Notre artiste fit pour ce Prince de grands sujets de Métamorphoses et le Triomphe de Galatée.... Ses grandes occupations l'obligèrent à partager son tems entre le Prince de Carignan et le Public.... Les fruits de son travail furent assez considérables pour qu'il hazardât aux actions de la Banque 40000 livres qu'il perdit en peu de tems par le discrédit des billets. Ce fut une raison pour obtenir du Prince de Carignan la liberté de travailler toute l'année pour le Public ». (Argenville).

Attesa l'indole speciale di questo scritto, ometterò di parlare degli ulteriori casi e lavori di Giovanni Battista, facendo soltanto un'eccezione per due ritratti da lui dipinti negli ultimi suoi tempi.

Nel 1742 Van Loo, sperando che l'aria nativa gli ristabilisse la salute, che da qualche tempo s'era alterata, ritornò ad Aix, e quivi, quantunque tormentato dal male, fece ancora parecchi lavori e, fra gli altri, i ritratti del conte di Suse e della principessa di Carignano, (così il Dandré-Bardon e l'Argenville, i quali non danno però alcun particolare). Questo conte di Suse, o piuttosto marchese di Susa, era Vittorio Francesco, figlio naturale del re Vittorio Amedeo II e della contessa di Verrua; era nato nel 1694 ed era d'indole scapestrata ed inclinata al mal vivere. Il re Carlo Emanuele lo impiegò nella guerra contro gl'imperiali e poi in quella della successione austriaca. In quest'ultima egli comandava tredici battaglioni destinati ad impedire l'ingresso dei francesi nella contea di Nizza. Ma il 19 aprile 1744 i gallispani, guidati dall'Infante don Filippo, lo sorpresero di notte nelle trincee a Montalbano e lo fecero prigioniero. Fu verosimilmente durante questa sua prigionia che Van Loo ne colorì le fattezze; e poichè il pittore fece allora anche il ritratto della principessa di Carignano, convien supporre che questa, che era rimasta vedova da alcuni anni, si fosse recata in Provenza per visitarvi in quella congiuntura il fratello. Nemmeno di questi due ritratti si conosce la sorte; converrà per altro ricordare che il marchese di Susa morì nel 1762, lasciando erede il nipote Luigi Vittorio principe di Carignano.

Questi furono forse gli ultimi lavori di Giovanni Battista Van Loo, il quale morì nella città natale il 19 settembre 1745; e certamente all'animo gentile dell'artista sarà stato una consolazione il terminare la carriera lavorando per la vedova ed il cognato di colui ch'era stato il primo suo mecenate ed al quale egli ed il fratello Carlo dovevano la loro fortuna d'artisti.

Carlo Andrea Van Loo.

Si hanno molte biografie di Carlo Andrea Van Loo. La migliore e più autorevole è quella letta all'Accademia Reale di pittura di Parigi il 7 settembre 1765, cioè pochi giorni

dopo la morte di Carlo, dal suo collega ed amico Dandré-Bardon, e pubblicata l'anno stesso a Parigi presso il libraio Desaint. Altrettanto buona per la sostanza, non per il merito, è quella di un autore anonimo (che si sa essere J. Fontaine-Malherbe), inserta nella raccolta *Nécrologe des hommes célèbres de France,* Paris, 1767-1782, 17 vol. in-12, e ristampata nel t. XII della *Revue universelles des arts;* non essendosi il Fontaine data altra fatica che quella di variare la dicitura del libro di Dandré-Bardon, del quale egli in tal modo ha fatto quasi una copia. L'illustre critico francese P. J. Mariette, parlando del nostro artista (*Abecedario,* V, 383, dice: « J'ay recueilli des mémoires sur sa vie et j'y renvoye »; ma è cosa veramente increscevole che quelle memorie siano andate perdute. Non farò parola dei cenni biografici su Carlo Van Loo che trovansi nelle innumerevoli storie della pittura, nei dizionari degli artisti ed in altri lavori, e che poco o nulla contengono che direttamente o indirettamente non sia stato tolto a Dandré-Bardon, e in questa schiera menzionerò con onore soltanto l'articolo di Carlo Blanc per l'*Histoire des peintres de toutes les écoles,* e quello d'Alfredo Michiels, che si legge nel t. X della sua *Histoire de la peinture flamande.*

Non è senza sorpresa che s'incontra talvolta in qualche articolo su Van Loo grande abbondanza di particolari intorno a fatti e circostanze che gli altri biografi passarono sotto silenzio o accennarono appena. Ma chi cerca la verità dei fatti deve andar cauto e non far buon viso alle notizie nuove se non quando sono accompagnate dall'indicazione della fonte cui furono attinte. Così sarà prudente negare ogni autorità all'articolo di Arsenio Houssaye, pubblicato nel t. XXXI della *Revue des Deux-Mondes,* annata 1842, sotto il titolo *Les Vanloo,* ed all'altro di Alfredo des Essarts, intitolato *Carle Vanloo,* inserto nel t. XXVI del *Journal des Demoiselles,* contenenti buon numero di fatti singolari, che per mio conto considero come in parte travisati ed in parte anche completamente inventati.

Di tutte le opere più sopra accennate e di molte altre ancora contenenti notizie sparse, ho fatto mio pro; ma ciò che formerà la sostanza di quest'articolo e gli darà carattere di originalità sono i copiosi documenti che qui appaiono per la prima volta.

Carlo Andrea nacque in Nizza Marittima, città che già da più secoli apparteneva ai principi di Savoia, e fu battezzato nella cattedrale. Il giorno della sua nascita si trova indicato esattamente da tutti i biografi. Credo però che non sia mai stato pubblicato il testo del suo atto battesimale, che qui presento: « L'anno del Signore mille sette cento e cinque, alli quindici febraio Carlo Andrea Vanloò figlio di Ludovico e di Maria giugali nato hoggi, battezato da me Gioanni Battista Boyero, il padrino è stato il nobil Carlo Fulconis e la madrina Barbara sua moglie ».

Il primo nome di battesimo di Van Loo gli proviene dunque dal padrino. A proposito di questo nome, trovo strano quanto dice il Michiels, op. cit., X, 48: « Au lieu de Charles, en flamand on dit *Karel.* Le public français, comme pour conserver à l'artiste une marque d'origine, prit l'habitude de l'appeler *Carle,* en modifiant un peu son nom étranger ». Io non so se vi sarà una sola persona la quale creda col Michiels che la forma *Carle,* adoperata invece di *Charles* da Van Loo dopo che andò a stabilirsi in Francia, derivi dal fiammingo *Karel;* tanto è evidente ch'essa non è che una lievissima alterazione del nome italiano *Carlo,* portato dall'artista nel suo lungo soggiorno in Italia e non modificato poi che il meno possibile.

« Sa première enfance fut marquée par une sorte de prodige. Le Duc de Berwick assiégeoit Nice en 1706. Toute la ville étoit en alarmes. Marie Fossé tremblante pour le petit Carle, et pensant le mettre à l'abri de tout risque, le descendit dans la cave. Jean Baptiste son fils aîné, averti par la direction des bombes, que la maison étoit menacée, court, vole au devant du péril et enlève son jeune frère, deux minutes avant que le globe enflammé réduisît en cendre le berceau de l'enfant ».

Questo racconto di Dandré-Bardon (p. 4) mi sembra contenere qualche inesattezza storica, di lieve momento, è vero, ma che pur conviene rilevare.

Nella guerra per la successione al trono di Spagna, il duça di Savoia seguì dapprima le parti di Francia e Spagna e fu nominato generalissimo dei loro eserciti. Ma avendo poscia avuto motivi gravissimi di malcontento per il contegno di Luigi XIV verso di lui, nel dicembre del 1703 proclamò apertamente la sua alleanza con gl'imperiali. In seguito a tal fatto il duca di La Feuillade, alla testa di un esercito francese, passò il Varo il 3 marzo 1705 e, secondato dalla flotta, prese a bombardare Nizza con tal furia e persistenza, che il giorno 10 d'aprile il marchese di Caraglio, governatore della città, s'indusse a lasciare in libertà i consoli di capitolare e si ritirò nel castello. Essendo il La Feuillade stato comandato di venir ad assediare Torino, un altro esercito, sotto gli ordini del duca di Berwick entrò nel contado nicese addì 30 d'ottobre, e l'8 dicembre cominciò a fulminare il castello, il quale, trovandosi in cattivo stato per i danni sofferti nelle guerre anteriori, malgrado una bellissima difesa, dovette accettare un'onorevole capitolazione, che fu sottoscritta il 5 gennaio 1706. La memoranda battaglia di Torino, vinta dal principe Eugenio e dal duca di Savoia nel giorno 7 settembre 1706, cambiò la faccia delle cose e riportò di nuovo il teatro della guerra in Provenza, e la povera Nizza, sgombrata e poi ancora occupata dai francesi, stremata intanto dalla carestia e dalla pestilenza, non respirò che alla conclusione della pace col trattato di Utrecht, che la ridiede alla Casa di Savoia.

Fu dunque durante l'assedio della città, condotto da La Feuillade, che avvenne il fatto che minacciò la vita di Carlo ancora bambino, e non già nel bombardamento del castello, ordinato da Berwick, a meno che si voglia ammettere che una parte delle bombe lanciate dai francesi, mal diretta, ricadesse sulla città.

Carlo, avendo perduto il genitore nel 1712, abbandonò Nizza, che più non rivide, e venne colla madre a Torino, dove Giovanni Battista Van Loo, dopo aver viaggiato per alcuni anni in Provenza e in Liguria, già si era stabilito. In principio del 1715 Giovanni Battista ebbe facoltà dal principe di Carignano, che lo aveva preso al suo servizio, d'andare a Roma per perfezionarsi nella pittura. Partì solo, ma negli ultimi mesi del 1716 sua moglie Margherita gli condusse i suoi tre figli e Carlo, allora in età d'undici anni. Giovanni Battista, che contava ben ventun anno più del fratello, gli servì da padre e da istitutore ad un tempo; anzi ben presto lo fece suo condiscepolo, conducendolo nella scuola, ch'egli stesso frequentava, di Benedetto Luti.

Tolgo a Dandré-Bardon alcuni passi relativi alla prima educazione artistica di Carlo: « Ce grande maître (Luti), à qui Jean Baptiste étoit redevable de la perfection de ses talens, est si charmé des dispositions extraordinaires du jeune Carle, qu'il prend une attention singulière à procurer son avancement.... Lutti voit avec autant de plaisir que de surprise les progrès de son nouvel écolier. Il en parle au fameux le Gros, qui fut curieux de le voir, et qui lui témoigna tant d'amitié que Carle, porté déjà par un secret penchant vers l'art du ciseau, demanda à s'y exercer.... Déjà il sculpte la pierre, le bois, peu s'en faut qu'il ne travaille le marbre.... »

Ma Pietro Legros non può aver dato per gran tempo lezioni al giovane Carlo, poichè nel 1717 andò a Parigi a farsi fare un'operazione chirurgica, fermandosi colà alquanto per eseguire parecchi lavori, notati da Mariette (*Abecedario,* III, 118), e ritornato poscia a Roma, morì il 3 marzo 1719.

Quantunque il principe di Carignano, che nel 1718 aveva trasferto la sua dimora a Parigi, instasse perchè Giovanni Battista andasse a raggiungerlo, questi non si mosse da Roma che dopo la morte di Legros, e nemmeno andò direttamente in Francia, ma si fermò invece un anno a Torino, e solo nella prima metà del 1720 (non nel 1719), giunse finalmente a Parigi, dove alloggiò nel palazzo di Soissons, appartenente al suo protettore.

Carlo seguì il fratello in Piemonte ed in Francia. Frequentò la scuola dell'Accademia Reale di Parigi, e nel 1723 vi ottenne il primo premio, il che gli dava diritto ad un posto all'Accademia di Francia a Roma; ma non avendo potuto avere la relativa pensione, si

decise a venire in Italia a sue proprie spese. Fecero il viaggio con lui i due suoi nipoti Luigi Michele e Francesco, spesati dal padre, ed il poi celebre Francesco Boucher.

Il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Nicola Wleughels, in lettera del 3 giugno 1878, segnala al duca d'Antin, il quale sopraintendeva in Francia alle cose d'arte, l'arrivo dei Van Loo e del loro compagno: « Le dernier jour de may dans l'après midi arrivèrent les jeunes gens » (i Van Loo) « que Votre Grandeur a honorés de sa protection. Ils trouvèrent des chambres prestes, suivant ses ordres. Ils me paroissent de bonne volonté; ils m'ont montré des desseins qui promettent. Un peu d'étude des belles choses qui abondent ici, un peu de tems à les bien considérer, et avec cela la protection de V. G. en feront des sujets dignes un jour de vous être présentés et de recevoir vos grâces. Il y a encore un nommé Boucher, garçon simple et de beaucoup de mérite.... Cela fait bien qu'on voye dans l'Académie une si belle jeunesse, qui, je l'espère, se fera estimer ici comme ont fait les autres ». (Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome.*)

Il Mantz, *François Boucher,* p. 63, affidandosi a Dandré-Bardon, il quale dice (p. 14) esser la comitiva artistica partita da Parigi nel 1727, osserva: « Visiblement les jeunes voyageurs ne s'étaient pas pressés; partis de Paris l'année précédente, ils avaient vu tout à leur aise l'Italie du Nord ». Ma Dandré, il cui punto debole sono precisamente le date, si è sbagliato di un anno, e lo prova il seguente passo d'una lettera del duca d'Antin del 29 marzo 1728 al Wleughels: « Le sieur Vanlo » (Giovanni Battista) « peintre du Roy, dont je fais cas, étant le seul jusqu'à présent qui ait bien attrappé S. M., ne pouvant avoir de place dans le présent envoi d'élèves, a pris le parti d'envoyer à Rome son frère et ses enfants à ses dépens. Je luy ay permi de les loger à l'Académie ».

Carlo si applicò con tutta l'anima allo studio e non tardò a distinguersi sopra tutti, come prolissamente narra il Dandré, il quale in quegli anni si trovava anch'egli a Roma. Già pochi mesi dopo l'arrivo di lui il Wleughels poteva scrivere al duca d'Antin, in lettera del 10 dicembre 1728: « Le premier prix de peinture » (all'Accademia di San Luca) « a été donné au sieur Vanloo.... Mais ce qui est tout-à-fait glorieux, c'est qu'il l'a remporté sur un dessein si beau, qu'on a jugé que ce dessein méritait encore un premier prix... Le fils du sieur Vanloo » (Francesco figlio di Giovanni Battista), « qui n'a pas encore vingt ans, s'est mis dans la seconde classe, tant par modestie que pour ne pas concourir avec son oncle: il a eu le second prix ». Je dirai, avec la permission que V. G. m'a accordée, un mot des jeunes gens qui se sont fait tant d'honneur. Vanloo est un jeune homme qui a beaucoup de mérite, comme on peut être persuadé par le dessein qu'il vient d'exposer. Il a quitté Paris, où il gagnoit, pour venir étudier et devenir habile. Il est fort avancé, quoique très jeune; mais il faut qu'il fasse des bagatelles pour vivre, son frère ne le pouvant aider, ayant assez de ses deux enfans.... »

Grazie ai propri meriti ed alle raccomandazioni del buon Wleughels, Carlo verso la metà del 1729 fu ammesso a fruire della pensione completa. Francesco non cominciò ad averla che nel gennaio 1730.

Wleughels riparla di Carlo in altre sue lettere a d'Antin. In quella del 7 luglio 1729 dice: « Le frère de M. Vanloo, qui par vos bontés est entré pensionnaire à l'Académie, vient d'achever un platfond dans l'église de Saint Isidore, desservie par les pauvres religieux de Saint François. Ce platfond est peint à la fresque; ce qu'il a fait pour son étude et par pure charité. Il a même fait la dépense des couleurs. Je puis dire à V. G. qu'il y a bien du bon dans l'ouvrage.... Aussi en reçoit-il bien des complimens. Il est fort jeune, n'ayant pas encore vingt quatre ans. Il va se mettre à copier un beau tableau de Pierre de Cortone qui est aux Capucins.... »

In lettera del 24 gennaio 1732: « Votre Grandeur trouvera ci joint un état des pensionnaires, et sur quelques uns certaines petites notes que je luy confie.... [*omissis plurimis*].... *Charles Vanloo.* C'est un habile homme, bon garçon, qui étudie bien et qui mérite qu'on lui procure le tems d'étudier... Il ne lui faut demander que sa peinture ».

In lettera del 10 aprile 1732: « Comme Votre Grandeur, dans quelques unes de ses lettres m'ordonne de lui parler comme à un confesseur, je lui dirai qu'elle peut se ressouvenir que je lui dis, lui faisant un détail véritable de tous les pensionnaires, que Charles Vanloo avoit peu ou point d'esprit. Ce pauvre garçon s'est amouraché d'une certaine veuve de la lie du peuple; il la vouloit si bien épouser, que cela se devoit faire aujourd'hui, le mercredi saint, tant les choses étoient pressées, à ce qu'il s'imaginoit; si bien qu'il avoit eu, à ce qu'on m'a assuré, toutes les permissions de l'Inquisition, non seulement pour se marier le carême, mais encore la semaine sainte. C'étoient les femmes qui avoient ainsi aplani toutes les voyes. Mais avec quelque argent que je lui donnai hier, il est parti pour Florence. Je n'ai pas osé lui donner la gratification accoutumée, à cause qu'il s'est échappé; ainsi j'èspère que pour cet accident il ne tombera pas dans la disgrace de V. G. Il étoit faible; il a bien fait de fuire l'objet; c'est le veritable remède.... C'est dommage; c'est un habile garçon, et peut devenir beaucoup plus habile ».

Quella di Wleughels non è la sola testimonianza del poco spirito di Carlo. Diderot, che pure ne ammirava il genio e diceva ch'egli « était né peintre comme on naît apôtre », si esprime più crudamente di Wleughels sulle sue facoltà intellettuali: «.... c'était une bête: il ne savait ni écrire, ni lire, ni parler, ni penser ». Siccome vi fu chi prese alla lettera queste parole del filosofo francese e credette che realmente Van Loo non sapesse scrivere, dirò che la *Revue de l'art français,* (anno 1886, II, 104) pubblicò una sua lettera tutt'altro che mal redatta.

Approfittando dunque dei consigli e degli aiuti che il saggio suo superiore gli aveva forniti, Carlo fuggì da Roma. Il nipote Francesco lo accompagnò, ma alla seconda o terza tappa gli capitò quel funesto accidente che si narrerà più innanzi. Proseguirono il loro viaggio, chi sa con quali atroci patimenti del giovanetto e con quanta afflizione dello zio, sinchè, giunti a Torino, Francesco finì per soccombere.

Sino alla pubblicazione del libro di Lecoy de la Marche sull'*Académie de France à Rome* non si conosceva la data dell'arrivo di Carlo in Piemonte. Michiels (p. 52) dice che fu nel 1729, ed altri autori nel 1733. La verità è che Carlo arrivò col nipote moribondo a Torino fra il maggio e il giugno del 1732.

In Torino Carlo dovè ritrovare persone che già l'avevano conosciuto durante le due permanenze ch'egli vi aveva fatto alcuni anni innanzi col fratello Giovanni Battista e con tutta la famiglia. Primi in fargli cortese accoglienza saranno naturalmente stati quelli fra gli addetti alla casa del principe di Carignano ch'erano rimasti in Piemonte. Uno di questi era Giovanni Battista Somis, il quale per l'eccellenza nel suonare il violino era stato nominato, dal principe Vittorio Amedeo, suo aiutante di camera, allo stesso modo che Giovanni Battista Van Loo aveva ricevuto il medesimo titolo nella sua qualità di pittore. Questa fu verosimilmente l'occasione che portò Carlo Van Loo a frequentare la casa dei Somis, allora composta del vecchio Francesco Lorenzo, ch'era stato ai suoi tempi il più rinomato violinista d'Italia, dei suoi tre figli, due dei quali esercitavano pure l'arte dei suoni con non minor successo del padre, e della figlia Cristina, allora diciottenne, leggiadra di persona e cantante già celebre per bellezza di voce e perfezione di metodo. I diarî del tempo, (per esempio le *Memorie* del siciliano cavaliere Orioles, che conservansi manoscritte nella biblioteca di S. M.), nella descrizione di alcune splendide feste datesi in quegli anni dalla Corte e dalle primarie famiglie di Torino ricordano ch' esse erano talora rallegrate dai concerti dati dalla famiglia Somis, concerti ai quali prendeva certamente parte anche Cristina.

Non è meraviglia se Carlo Van Loo e Cristina Somis, ambidue di bello aspetto e fiorenti di gioventù, ambidue dotati d'una mente squisitamente sensibile alle concezioni dell'arte, si sono piaciuti ed amati. Van Loo, il quale già si trovava in uno stato d'animo propenso al matrimonio, cui non era valso ad alterare il pericolo corso poco prima in Roma, chiese la mano di Cristina, e le nozze non tardarono ad essere conchiuse.

Se i biografi di Van Loo non seppero indicare l'anno dell'arrivo di lui in Piemonte, non furono più fortunati nel designare quello del suo matrimonio, che dicono aver avuto luogo nel 1734, laddove appare dai seguenti documenti che esso fu celebrato in principio del 1733.

« Dotte di Madamigella Cristina Antonia Somis futura sposa di Monsieur Carlo Vanloò... L'anno 1733 et alli 27 gennaro, in Torino et in una delle stanze d'abitatione dell'infrascritto signor Somis, casa propria del signor Piovano sotto la parochia di S. Eusebio... Ad ognuno sia manifesto che per ispiratione divina e trattato di comuni amici siasi conchiuso matrimonio... tra Monsù Carlo del fu Giovanni Battista (*sic!*) Vanloò della città di Nizza, in questa presentemente residente, et Madamigella Christina Antonia del signor Lorenzo Francesco Somis, pure della detta presente città et in essa residente, con la constitutione di dotte et patti infrascritti. Del che però volendo esse parti ne risulti per publico instrumento, quindi è che personalmente constituiti... li detti Monsù Carlo Vanloò e M^lla^ Christina Antonia Somis, li quali, et detta Madamigella con gradimento e buon volere del sudetto suo padre et altri suoi fratelli e parenti, hanno promesso e promettono di celebrare il matrimonio in faccia di Santa Madre Chiesa ad ogni semplice richiesta di una d'esse parti. Alla qual Damigella, e per essa al detto signor suo futuro marito, il sudetto signor Somis padre... constituisce et assegna in dotte... la somma di L. 2000 di Piemonte, cioè L. 1500 in denari contanti, e le restanti L. 500 con la remissione dell'argenteria contenuta nella lista al piè del presente inserta...; le quali L. 1500 sono state quivi dal signor Somis sborsate... e per detto signor Vanloò di concerto di detta Madamigella appresso di sè ritirate e ritenute unitamente alla suddetta argenteria e robbe di fardello... state dette robbe estimate L. 2113:10... Alla qual dote di L. 2000 come sopra constituita detto Monsù Vanlòo, inseguendo le lodevoli usanze della presente città, ha fatto e fa augumento obnuziale del terzo... Qual pagamento della sudetta dotte stante ed atteso, riconoscendosi detta Madamigella sufficientemente dottata..., rinuncia a favore del sudetto signor Somis suo padre a qualunque ragioni che le puossino competere nelle eredità paterna, materna, fraterna, sororina, avita e patrua... E volendo detto Monsù Vanloò dimostrare il gradimento che ha del presente matrimonio e la particolar stima et affetto che professa verso detta Damigella sua futura sposa, ha fatto e fa donativo alla medesima d'una croce con un para pendini, il tutto di diamanti, del valore di doppie 50... » (Seguono le liste dell'argenteria e del fardello, ciascuna firmata *Charle Vanloò* e *Christina Somis*). — Il surriferito atto, rogato dal notaio P. P. Durando, fu estratto dall'Archivio dell'Insinuazione in Torino.

Il giorno seguente al contratto nuziale fu celebrato il matrimonio nella chiesa di Sant'Eusebio, detta ora di San Filippo, parrocchia della sposa. Nei registri parrocchiali ne è rimasta la seguente memoria:

« Signor Carlo Vanlò figlio del fu signor Carlo (*sic!*) della città di Nizza et Antonia Christina Somis figlia del signor Lorenzo Francesco di questa città e parocchia hanno contratto matrimonio per parola di presente in faccia di Santa Madre Chiesa li 28 genaro 1733. Omesse le denoncie con dispensa in data delli 21 genaro 1733. Testimoni sono stati signor Francesco Ladetto et signor Carlo Tantardino di Milano ».

Questi testimoni erano due artisti. Il Tantardini era discreto scultore in marmo e valente stuccatore. Il Ladetto o Ladetti, più noto sotto il nome di Ladatte o La Datte, da lui preso quando andò in Francia, è autore di molti esimi lavori in marmo ed in bronzo, che ancora esistono a Torino, a Stupinigi, a Parigi ed a Versailles; Carlo lo aveva conosciuto alla scuola dell'Accademia di Parigi.

Una circostanza sin qui ignorata di queste nozze si è che il re Carlo Emanuele fece alla sposa un cospicuo dono. Ciò appare da un atto del 28 maggio 1733 (Archivio d'Insinuazione), per il quale la signora Cristina Vanlò Somis compera luoghi 9 e $^{109}/_{120}$ parti del monte di San Giovanni Battista in Torino « per la somma di L. 2972 delle 3000 state donate da Sua Sacra Real Maestà alla signora Cristina Somis a contemplazione del matrimonio seguito col detto signor Carlo Vanlò ».

I luoghi del monte di San Giovanni Battista avevano molta analogia, se non erro, con le odierne obbligazioni emesse dalle città. Si può supporre che il re stesso ingiungesse alla signora Van Loo siffatto modo d'impiegare il dono fattole, con divieto di disporne altrimenti che per atto d'ultima volontà, poichè quel sovrano soleva ricorrere a questo espediente allorchè desiderava che una persona stabilisse nei suoi stati la somma dei propri interessi; e se ne ha un esempio quand'egli, nel 1741, comperó dalla principessa Vittoria Soissons-Hildburghausen la raccolta di quadri del grande principe Eugenio di Savoia.

Nel libro di Dandré-Bardon si legge: « Ce mariage, ménagé par le dieu des talens, fut célébré par un fameux poëte dans les vers suivans, qu'il adressa à la nouvelle épouse:

« Que ne puis-je à ton air, ô charmante Christine,
Disoit Vanloo, joignant ta voix divine,

Sur la toile animer ton gosier enchanteur!
Mais l'Art résiste à mon envie.
Avec ta voix, tes grâces, ta douceur,
L'Amour grava ton portrait dans mon cœur,

Et je veux que l'Hymen m'en fasse une copie ».

Non riesco, nemmeno con l'aiuto della *Storia della Poesia in Piemonte* di T. Vallauri, a supporre chi possa essere il « famoso poeta » autore del madrigale-epitalamio. È mio credere però che quei versi siano stati fatti non a Torino, ma nei primi tempi della dimora di Carlo a Parigi, prima che sua moglie gli facesse la chiestale copia vivente del proprio ritratto.

In uno dei documenti qui sopra prodotti Carlo Van Loo si dichiara figlio del fu Giovanni Battista, ed in un altro figlio del fu Carlo, mentre si sa in modo indiscutibile che suo padre aveva il prenome di Luigi Abramo. Come spiegare questa stranezza? Io non saprei farlo in altro modo che supponendo che Carlo, rimasto in età di 7 anni orfano del padre, ne ignorasse il nome di battesimo, ed allorchè era richiesto della sua paternità, dicesse il primo nome che gli veniva in mente, come quello del fratello od anche il suo proprio! Comunque sia la cosa, simili errori sono ben fatti per far cascare le braccia a coloro che intendono ricostruir la storia appoggiandosi a documenti.

Carlo Van Loo fu impiegato dal re di Sardegna nel real palazzo di Torino e nella villa reale di Stupinigi.

Dandré-Bardon (p. 21) parla dei lavori per il palazzo reale in questi termini: « Il choisit pour la décoration des trumeaux et dessus de porte du cabinet du Roi onze sujets dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse, et réunit dans ces morceaux l'enthousiasme du grand poëte aux grâces du peintre excellent. Tous les gens de goût rapportent que ces tableaux sont la plûpart dignes d'admiration. La force et la fraicheur du coloris y sont excellentes, et les grâces du dessin, surtout dans les têtes de femmes et d'enfans, y sont jointes à l'exécution la plus précieuse. Tel est le jugement qu'en porte un bon connoisseur ». (Il « bon connoisseur » è Cochin, il quale parla di queste pitture nel suo *Voyage d'Italie,* I, 14.)

Ecco ora il pagamento fatto all'artista, estratto dai conti della Real Casa:

« 1733, 24 novembre. — Al signor pittore Vanlò d'ordine di S. M., per il prezzo di tre quadri di sopraporte, et otto altri più piccoli, statti collocati nel gabinetto di S. M. in questa città; L. 1500 ».

Gaudenzio Claretta, a p. 69 del suo recente libro: *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti,* già pubblicò questo documento, ma referendolo erroneamente a Giovanni Battista, di cui egli fa una persona sola con Carlo e con Luigi Michele Van Loo.

Dandré termina il suo catalogo dei dipinti di Carlo dicendo che non può dare la nota dei soggetti della *Gerusalemme* dipinti per il re di Sardegna, per non essergli essa pervenuta in tempo (p. 68). Nell'intendimento di supplire alla lacuna involontaria del biografo di

Van Loo, dò qui l'elenco di quelle undici pitture, delle quali spero di non aver male interpretato il significato:

1°, Clorinda chiede la libertà di Sofronia ed Olinto (canto II);
2°, Erminia si veste delle armi di Clorinda (c. VI);
3°, Erminia fra i pastori (c. VII);
4°, Tancredi ferisce Clorinda (c. XII);
5°, Tancredi battezza Clorinda (c. XII);
6°, Tancredi piange sulla tomba di Clorinda (c. XII);
7°, Armida trova Rinaldo dormiente (c. XIV);
8°, Armida incatena Rinaldo di fiori (c. XIV);
9°, Armida sul lido rimprovera Rinaldo (c. XVI);
10°, Erminia e Vafrino presso Tancredi ferito (c. XIX);
11°, Rinaldo disarma Armida (c. XX).

Due dei soggetti descritti, cioè l'*Erminia fra i pastori* ed il *Combattimento fra Tancredi e Clorinda*, sono ben noti agli amatori di belle arti per le incisioni che ne fece Porporati, le quali però, benchè pregevoli, non sono dei suoi lavori più riusciti.

Le pitture originali, dipinte ad olio su tela, si trovano ancora nel luogo per il quale furono eseguite, cioè in quel gabinetto piccolissimo, ma ornato con tanto buon gusto e tanta eleganza, detto del *Pregadio*. Non sono quadri propriamente detti, nè vere sopraporte, e sono incastrate nel ricco tavolato in legno che riveste le pareti. Ve n'ha di due dimensioni diverse, ma tutte e due non grandi. Nei numeri 3–8, 10 e 11 le figure sono della stessa altezza che nelle stampe di Porporati, cioè di circa un palmo. Nei numeri 1, 2 e 9 sono un po' maggiori.

Dice il Rovere (*Descr. del R. Palazzo*, 137): « Erano questi dipinti già alquanto degradati, quando nel 1847 li ristaurò Antonio Vianelli ». Malgrado tale ristauro vi si scorgono notevoli segni di deterioramento e l'effetto che producono al presente è per conseguenza incompleto. Ciò spiega in parte com'essi destassero più viva ammirazione nel secolo XVIII di quanto possano destarne al dì d'oggi.

Per la real villa di Stupinigi, da poco innalzata su disegno dell'illustre Juvara, Van Loo ebbe a dipingere a fresco la vôlta d'una sala, e questo fu il lavoro più importante e fors'anche il primo in data fra quelli da lui eseguiti in Piemonte. Vi rappresentò il riposo di Diana e delle sue ninfe dopo la caccia, con numerose e leggiadre figure di donne, di putti e d'animali, pittura che s'ammira ancor oggi ottimamente conservata. Dandré (p. 22) la rammenta in questi termini: « Suivons-le à Stupinigi; admirons le plafond, où il représente Diane au retour de la chasse accompagnée de ses Nymphes; ouvrage qui réunit à la brillante vivacité de la fresque la vigueur moëleuse de l'huile ».

Il cicerone della villa non manca di far notare in questo soffitto un Cupido in atto di tirare una frecciata, dipinto in modo che da qualunque angolo della sala il visitatore lo guardi, si vede sempre preso di mira. Simili artifizi, di effetto divertente e singolare, ma non guari difficili tecnicamente, sono stati dai pittori di quei tempi, specialmente da quelli educati in Roma, adoperati sino alla sazietà; ma Carlo ne fece qui un'applicazione assai giudiziosa, come quella che si presta ad un'interpretazione allegorica e morale facilmente comprensibile.

Della *Diana* di Stupinigi esistono riproduzioni in fototipia fatte da Charvet-Grassi (*Raccolta di soffitti*, tav. XXXV, e *Putti e figure decorative*, tav. XXI, XXII e XXIII). Nella leggenda di detta fototipia la pittura è, con errore imperdonabile, attribuita ora a Claudio Beaumont ed ora al veneto Crosato.

Sbaglia il Lanzi dove asserisce che Carlo dipinse anche nel castello di Rivoli.

Van Loo in Piemonte non lavorò esclusivamente per la corte. Dandré-Bardon ricorda di lui « un grand tableau représentant l'*Immaculée Conception* pour l'église de Saint-Philippe de Néri ». Questa pittura è citata in tutte le antiche guide della città, e lo è ancora

IL « RIPOSO DI DIANA », DI CARLO ANDREA VAN LOO, NELLA REAL VILLA DI STUPINIGI.

nel *Dizionario geografico* del Casalis, XXI, 522 (volume stampato nel 1851): « Parallela al presbiterio sta una cappella dedicata alla Concezione di M. V. in cui ammirasi la grande icona che è opera di Carlo Vanloo ». Due persone serie, delle quali una è artista, mi accertarono d'aver veduto, verso l'anno 1875, ed esaminato da vicino il detto quadro nel luogo indicato dal Casalis, ed aggiunsero ch'esso era di rara bellezza e che portava la firma dell'autore. Ora quella tela non si trova più nè nel luogo primitivo nè in altro luogo della chiesa, ed io non potei ottenere dai padri di San Filippo notizia precisa e soddisfacente di ciò che ne sia divenuto. Seppi bensì che la chiesa di San Filippo cedette or non ha molto due *Concezioni,* l'una alla nuova parrocchia della Concezione e l'altra al Seminario di Giaveno; ma la prima è del Conca, ed anche la seconda, da me non veduta, sembra esser altra che quella di Van Loo.

Lo stesso Dandré così discorre di un'altra pittura che Carlo fece in Torino: « Arrêtons-nous devant le fameux tableau de la Vierge, où son art a réuni la noblesse des traits et les grâces du coloris de Carle Marat. Cette image respectable, exposée à la piété publique au milieu d'une grande route, est dans une telle vénération, que bien des gens lui attribuent des miracles; plusieurs *ex voto* l'attestent. Ce qu'on peut en dire d'incontestable d'après les connoisseurs, c'est qu'elle passe pour un miracle de l'art ». Di questa pittura tanto elogiata dallo scrittore francese non ho trovato cenno alcuno nelle antiche guide di Torino od in altro libro qualsiasi. La circostanza d'essere « exposée à la piété publique au milieu d'une grande route » lascia campo all'ipotesi che l'intemperie l'abbia dopo breve tempo distrutta.

Se Dandré non avesse scritto formalmente (pp. 22 e 55) che Carlo Andrea pitturò in Torino nell'anno 1733 « pour le chœur des religieuses de Sainte-Croix la Cène du Sauveur et la Multiplication des pains », forse nessuno ora saprebbe chi sia l'autore di queste due composizioni, delle quali, del resto, non fanno parola nè le antiche nè le moderne guide della città. Le canonichesse lateranensi, le quali abitavano il convento di Santa Croce, avevano da poco tempo elevato, secondo l'invenzione dell'architetto Filippo Juvara, la loro chiesa in piazza Carlina e l'avevano riccamente ornata di dipinti e di scelti marmi. Fra esse monache eravi Eugenia Somis, sorella di Cristina, e si può arguire che si fu per compiacenza verso la cognata che Carlo acconsentì a decorare di quei due freschi le mura del coro annesso alla chiesa. La *Moltiplicazione dei pani* contiene sei figure in grandezza naturale al primo piano verso destra, presso un tronco d'albero; a sinistra, più in distanza, vedesi la turba. Nell'*Ultima cena,* oltre il Salvatore ritto nel mezzo in atto di benedire ed i dodici apostoli seduti ad una tavola rotonda, v'hanno un giovane servo e due animali; la scena è rischiarata da una lampada appesa sopra la mensa. Le figure sono grandi come il vero. I due dipinti sono perfettamente conservati. Adesso il convento di Santa Croce è destinato all'uso di ospedale militare, e l'antico coro serve di magazzino: il pubblico è perciò privato della vista di quelle pitture non meno che al tempo della clausura monacale. Fortunatamente il dilettante signor avv. Secondo Pia le ha riprodotte in fotografia.

Dandré-Bardon (p. 68) parla ancora di un'altr'opera: «.... nous nous bornons à rappeler ici le magnifique ouvrage à gouasse, qu'il fit à Turin pour le Prince de Carignan. Ce tableau, dont les figures de grandeur naturelle représentent *Bacchus et Ariadne dans l'isle de Naxos,* nous invite à remarquer que tous les genres de peinture, fresque, détrempe, gouasse, encaustique, etc., étoient familiers à notre scavant artiste, et que sa profonde intelligence les traitoit tous avec un succès égal ». Qui bisogna avvertire che il principe di Carignano si trovava in quel tempo in Francia, ove rimase sino alla sua morte, avvenuta nel 1741, ed i suoi beni stabili situati nei dominî del re di Sardegna giacevano sotto sequestro, ed erano amministrati da una Commissione che aveva l'incarico di pagare coi loro proventi i considerevoli debiti del patrimonio, ma non certo quello di far eseguire opere d'arte per l'adornamento dei palazzi di quel principe caduto in disgrazia. Sembra dunque che l'asserzione del Dandré debba essere intesa nel seguente senso, cioè che Van Loo abbia

LA « MOLTIPLICAZIONE DEI PANI », DI CARLO VAN LOO

NEL CONVENTO DI SANTA CROCE, ORA OSPEDALE MILITARE, IN TORINO.

eseguito la pittura a guazzo dell'*Arianna* a Torino, e che da qui l'abbia inviata a Parigi al principe Vittorio Amedeo, verso il quale la sua famiglia aveva così grandi obbligazioni.

Non credo che Carlo abbia fatto in Piemonte altre pitture oltre quelle sopra indicate, nè che vi abbia operato per famiglie private; anzi fa meraviglia com'egli abbia potuto produrre tanto e così egregiamente nello spazio di circa venti mesi, durante i quali il lavoro dovè pur essere interrotto dagli episodi della morte del nipote e delle proprie nozze.

Nè so s'io debba qui menzionare un disegno rappresentante il signor Somis — non è detto se il padre o un fratello di Cristina — che Van Loo teneva, con altri di parenti ed amici intimi pure da lui disegnati, nella propria casa a Parigi (Dandré-Bardon, 67), poichè è dubbio s'egli l'abbia fatto in Piemonte od in Francia, a memoria o di presenza. Presso i discendenti dei Somis al presente non esiste alcun ritratto di famiglia eseguito da Carlo Van Loo. Si vedrà più oltre che il padre di Cristina teneva il proprio ritratto fatto da « Monsù Luigi Vanlò ».

Era intenzione di Carlo lo stabilire la sua dimora negli Stati del re di Sardegna, suo principe naturale; ciò attesta anche l'Argenville: « il y auroit fait son séjour si [Jean Baptiste] Vanloo ne lui eût envoyé Louis [Van Loo] pour le ramener ». Carlo, che sin allora era stato sordo agl'inviti del fratello che lo richiamava presso di sè, forse avrebbe anche opposto un rifiuto al messaggio recatogli dal nipote; ma, come nota l'Argenville, la guerra che intanto sopravvenne e che si temeva avrebbe avuto per teatro il Piemonte, l'obbligò a prendere congedo dal re Carlo Emanuele nei primi giorni del 1734.

È certo che Van Loo non ritornò più negli Stati Sardi, malgrado la contraria asserzione di Toselli, *Biographie Niçoise,* II, 334: « Il est étonnant et regrettable que cet artiste n'ait pas laissé à sa patrie un souvenir de ses talents; mais l'état maladif dont (*sic*) il se trouvait, lorsqu'il vint passer quelque temps à Nice, pour se réparer du coup fatal de la mort de sa fille adorée, ne lui permit pas de s'occuper d'un travail trop assidu; pourtant il ne voulut pas partir sans laisser un souvenir à M. de Châteauneuf, chez qui il avait reçu l'hospitalité. Il lui laissa deux tableaux représentant, l'un, les *Quatre gueux,* et l'autre son portrait même, qui sont précieusement conservés par son héritier, M. le marquis de Châteauneuf ». Non avendo veduto i due quadri appartenenti al marchese di Châteauneuf, non mi è dato pronunziarmi sulla loro autenticità; ma il viaggio che Carlo avrebbe fatto a Nizza dopo la morte della figlia (1762), e per conseguenza l'ospitalità che gli avrebbe accordata la famiglia di Châteauneuf, sono una favola senz'ombra di fondamento, ed il Toselli si dimostrò troppo credulo accettandola per buona e ripetendola, come pure non diè prova di discernimento critico prendendo sul serio la grottesca novelletta di Houssaye sulla morte di Maria Rosalia Van Loo.

Francesco Van Loo.

Nella già citata lettera che il Wleughels, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, mandava, in data del 24 gennaio 1732, al duca d'Antin, dandogli informazioni sui giovani pensionari di quell'Accademia, si legge: « *François Vanloo.* Il y auroit bien à dire sur celui-ci, qui est autant né pour la peinture que qui que ce soit; mais il est très jeune et mal élevé. Il vient de finir une Galatée; c'est un tableau bien composé... Il dessine et peint très passablement, mais il est sorti de trop bonne heure ».

Dandré-Bardon, nella *Vie de Carle Vanloo,* e Mariette, *Abecedario,* V, 386, narrano in modo quasi identico la tragica morte di questo giovane. Ecco il racconto di Mariette:

« François Vanloo, fils de Jean Baptiste Vanloo, et disciple d'un père qui s'est acquis une si grande réputation dans la peinture, après avoir remporté plusieurs prix à l'Académie, avoit été jugé digne d'être envoyé à Rome par son père, pour y faire d'utiles études, et s'y étoit si bien comporté qu'il avoit mérité, étant dans cette ville, d'être admis au

L' « ULTIMA CENA », DI CARLO ANDREA VAN LOO

NEL CONVENTO DI SANTA CROCE, ORA OSPEDALE MILITARE, IN TORINO.

nombre des pensionnaires que le roy y entretient. Après cinq années de séjour dans cette capitale du monde chrétien, il en revenoit pour se rendre en France, lorsque par le plus grand de tous les malheurs, les chevaux de la chaise où étoit son oncle Carle Vanloo et qu'il avoit voulu conduire par amusement, prirent le mord aux dents au sortir de Loretto, et trainant après eux le jeune Francisque, dont le pied étoit demeuré dans l'étrier, ils en firent un second Hyppolyte. Il continua sa route et arriva à Turin dans le plus pitoyable état, brisé, moulu, tout couvert de playes, sans avoir voulu y apporter aucun remède. Il paya bientost le prix de cette imprudence. Tous les soins qu'on prit pour le sauver furent inutiles. Il mourut à Paris en 1733, âgé seulement de 22 ans. Il était né à Aix en Provence, en 1711. On dut pleurer la mort d'un artiste qui, par sa facilité de dessiner et de peindre, faisoit concevoir de lui les plus grandes espérances. Il étoit né pour faire honneur à la famille des Vanloo, si fertile en grands peintres ».

Si noti che qui è detto che Francesco morì a Parigi, mentre lo stesso Mariette, nello stesso volume, a pag. 382, e il Dandré-Bardon affermano che morì nella capitale del Piemonte; ma probabilmente fu per distrazione che Mariette, una delle due volte, scrisse *Paris* invece di *Turin,* se pure tale scambio non è dovuto agli editori dell'*Abecedario.*

L'atto del decesso di Francesco, da me rinvenuto nell'archivio parrocchiale di San Tommaso, ci apprende, oltre a diversi particolari, come il giovinetto abbia finito i suoi giorni nel 1732, non nel 1733, data sinora indicata da tutti i biografi: « Francesco Vanlò di Pariggi, in età d'anni 23 in circa, munito de' SS.^{mi} Sagramenti, è morto li 8, e sepolto li 9 luglio 1732 nella metropolitana di S. Giovanni per essere forestiere. A noi [cioè alla parrocchia di San Tommaso] ci diedero lire 3 d'emonumento (*sic*) et due terzi di cera, et a quella parochia [di San Giovanni] si diede la quarta d'emonumento e la terza della cera; erano sedeci torcie, loro n'ebbero cinque torcie et un terzo ».

Francesco qui è detto di Parigi, perchè così fu creduto da coloro che ne denunziarono la morte, i quali sapevano che il padre di lui era stabilito in quella capitale. Ma il Ginoux (*Liste chronologique des Van Loo,* in *Nouvelles archives de l'art français,* VI, 258) dice categoricamente ch'egli nacque in Aix l'8 novembre 1708; ed a lui presteremo fede.

Il seguente passo del Dandré-Bardon ci attesta l'interessamento dimostrato in quella circostanza dal re Carlo Emanuele alla famiglia di quei Van Loo che egli tanto bramava fissare al suo servizio, e non è assurdo il supporre che quel sovrano si sia recato in persona a visitare il giovane infermo: « L'oncle [Carlo Van Loo] est vivement touché de la perte de ce cher neveu. Après avoir donné à la nature et au sentimens les pleurs, tous les regrets qu'il leur doit, il trouve un motif de consolation dans le souvenir des bontés dont le Roi de Sardaigne avoit honoré François Vanloo durant sa maladie ».

Alla vendita in seguito a morte degli oggetti d'arte appartenuti a Luigi Michele Van Loo (Parigi, 1772) figurò il *Trionfo di Galatea,* forse l'unico quadro di Francesco. Misurava 6 piedi d'altezza per 3 di larghezza, ed aveva più di 25 figure. Il catalogo a stampa notava: « Ce morceau fait justement regretter un artiste mort à la fleur de l'âge ». Nel 1777 fu poi acquistato « pour le cabinet du Roi » contro il prezzo di L. 1700, con parecchi altri quadri che avevano appartenuto al principe di Conti ed al signor di Bossette (*Nouvelles archives de l'art français,* 1879, p. 427).

Luigi Michele Van Loo.

Figlio primogenito di Giovanni Battista, nacque a Tolone il 2 marzo 1707 ed ebbe a battesimo i prenomi dell'avo paterno e dello zio materno. Fu dapprima allievo del padre, ch'egli sino all'età di venti anni seguì dovunque, a Torino, a Roma, di nuovo a Torino e poi a Parigi. In quest'ultima città ottenne, nel 1725, il premio di pittura, e nel 1728 andò con lo zio Carlo, quasi suo coetaneo, e col fratello Francesco a Roma. Ne ritornò prima di

loro, chiamato a Parigi dal padre perchè lo aiutasse in alcuni grandi lavori statigli allora ordinati. Wleughels così ne parla in una sua lettera scritta da Roma il 6 luglio 1730 al duca d'Antin: « Le fils de M. Vanlò partit dimanche dernier pour aller trouver son père. Il a fait avant de partir le portrait de tous les pensionnaires, qu'il emporte avec lui.... Ce jeune homme, avec la naissance qu'il a, peut devenir très habile.... »

Nel 1733 fu mandato dal padre a Torino per indurre lo zio Carlo ad andare in Francia. « Le Roi de Sardaigne les employa tous deux à différens ouvrages, mais la guerre qui survint leur fit demander leur congé » (Argenville). Il seguente documento parla infatti di pitture fatte allora in Torino da Luigi Michele nella sua specialità di ritrattista:

« 1734, 4 gennaio. — Al pittore Luiggi Michele Vanlò, d'ordine di S. M., per prezzo di quatro quadri dal medemo dipinti de ritratti de Reali Prencipi e Principesse Infanti di Savoia, e stati rimessi in dicembre 1733; L. 1048 ». (Tesoreria Real Casa).

I ritratti cui qui si accenna devon essere quelli del principe ereditario Vittorio Amedeo (allora in età di 7 anni) e delle principesse Eleonora Teresa (5 anni), Maria Luigia Gabriella (4 anni) e Maria Felicita (3 anni). Tutti sono stati perduti di vista, il che non vuol dire che con un po' di perspicacia e di buona volontà non si possano ritrovare fra gl'infiniti che ancora giaciono negli appartamenti secondari e nei magazzini dei palazzi reali.

Il Rovere, *Il R. Palazzo di Torino,* p. 138, descrivendo la camera detta delle Famme, dice: « Il quadro della specchiera sopra il camino, dipinto da Michele Vanloo, è il ritratto in piedi della principessa Adelaide di Savoia, duchessa di Borgogna ». Non vi sarebbe nulla di straordinario nel fatto che il re di Sardegna avesse commesso a Van Loo di fargli, con l'aiuto di altri ritratti dipinti od incisi, il ritratto di quella sua sorella, già morta da un ventennio; ma lo stesso Rovere dice in nota (p. 187): « Il quadro di cui trattasi venne inviato dalla corte di Francia a quella di Savoia nell'anno 1713 ». Per quanto artisti precoci fossero generalmente i Van Loo, non si vorrà ammettere che Luigi Michele abbia colorito quel quadro in età di sei anni al più tardi! Quindi il dilemma, o questo non è il ritratto venuto di Francia nel 1713, o Van Loo non ne fu l'autore. Sono in grado di risolvere siffatta questione, avendo trovato, nell'esame minuzioso che feci del quadro, la firma chiarissima: « P. Gobert, 1701 ». Pietro Gobert, pittore ritrattista, nato a Fontainebleau nel 1662, morto a Parigi nel 1744, espose ai *Salons* parecchi ritratti della duchessa di Borgogna in differenti costumi, ed è senza dubbio uno di questi che la corte di Francia, nel 1713, cioè pochi mesi dopo l'immatura morte della Duchessa, mandò al padre di lei, Vittorio Amedeo II duca di Savoia, e che ora si conserva nella camera delle Famme.

Non si ha memoria di ritratti fatti da Luigi Michele in Piemonte per famiglie private, fuorchè di quello di Francesco Lorenzo Somis, di cui si farà menzione più innanzi.

Carlo Amedeo Filippo Van Loo.

È più conosciuto sotto il prenome d'Amedeo, ma qualche volta vien anche chiamato Carlo, con rischio di confusione con lo zio.

Ecco un suo cenno biografico estratto da Dussieux, *Les artistes français à l'étranger:* « Charles Amédée Philippe Vanloo, peintre né en 1715 ou 1718, à Turin; on ignore la date de sa mort. Fils et élève de Jean Baptiste Vanloo. Amédée Vanloo fut peintre du roi de Prusse, et résida à Berlin de 1748 a 1769. Nous connaissons parmi les œuvres de cet artiste: le portrait en pied de Frédéric II, exposé au salon de 1769 (gravé par P. G. Langlois en 1785); le portrait du prince de Prusse, Frédéric-Henri, peint en 1765 (gravé par Schmidt en 1767); une fresque représentant la Religion, à l'église de Saint Nicolas de Potsdam. Vanloo a fait aussi des cartons pour les tapisseries exécutées à Berlin dans la manufacture de Vigne. Il a peint aux appartements d'Etat (*sic,* forse *d'été*) du château de Potsdam un plafond représentant l'apothéose du Grand-Electeur; il a fait aussi à Sans-

Souci, à la grande salle de marbre, le plafond qui représente l'Assemblée des dieux pour recevoir Ganymède, et deux tableaux: le sacrifice d'Iphigénie et l'Ecole d'Athènes. Il a peint également les plafonds du nouveau Sans-Souci et a fait deux portraits de Frédéric, en 1764, l'un pour l'impératrice d'Allemagne et l'autre pour le prince de Kauwitz, son ambassadeur ».

Qualche notizia di più, specialmente per ciò che riguarda i quadri da lui esposti ai *Salons* di Parigi, si ha in Auvray, *Dictionnaire des artistes français*. Ivi è detto: « Il accompagna à Rome son oncle Carle Vanloo et son frère Louis Michel...; reçu académicien le 30 décembre 1797, sur un *Saint Sébastien* (à Versailles, paroisse Notre-Dame); adjoint à professeur en 1770; adjoint à recteur en 1790 ». L'anno in cui Carlo Amedeo lasciò la Francia per andar a servire il re di Prussia fu il 1763 (*Nouvelles archives de l'art français*, II, 95).

Intorno alle opere ch'egli eseguì alla corte di Federico II, si consulti il libro di Seidel, *Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit*.

Ma le opere citate e le altre da me consultate sono inesatte nel dire Carlo Amedeo nato in Torino, sia nel 1715, sia nel 1718. Egli nacque a Rivoli, a 13 chilometri da Torino, il 25 agosto 1719, mentre suo padre vi si intratteneva per i lavori di cui sopra si è parlato; ed in prova dò qui l'atto battesimale da me trovato nei registri della parrocchia di Santa Maria della Stella, la quale aveva giurisdizione sul castello reale: « Anno millesimo septingentesimo decimo nono... Vanlò Carolus Amedeus Filippus filius DD. Joannis Baptistae et Margaritae jugalium Vanlò, natus die 25 augusti, et 3 septembris baptizatus; patrini fuere Carolus Emanuel dux Sabaudiæ », [allora principe ereditario, poi re], « eiusque procuratorio nomine Ill.^{us} Comes Birac ex Borge » [Birago di Borgaro] « et D. Principissa Carignani », [la quale allora si trovava in Francia], « seu eius procuratorio nomine Ill.^{ma} Domina Barona Barbara Ciarlota San Muri Contestaren (?) », ecc.

Di questo Van Loo parla anche il Denina, *La Prusse littéraire*, t. III, p. 164: « Charles Amédé Van Loo, un des quatres ou cinque peintres d'une famille de ce nom, a été quelques années premier peintre de Frédéric II après la mort de Pesne. Il étoit d'une famille originaire des Pays Bas, mais établie à Nice ou à Aix en Provence. On voit de lui des plafonds bien peints; mais ils n'atteignent pas la perfection de ceux de Jean Baptiste son père et de Charles André son oncle. C'est qu'il n'eut pas occasion de peindre l'histoire des saints dans les couvents (!?) comme ses ancêtres ».

Come confessa il Dussieux, non si conosce l'anno della morte di Carlo Amedeo, il quale però viveva ancora nel 1790. Non credo che in Piemonte, e forse in Italia, vi siano sue pitture; ma sonvene al Louvre. Il Museo Civico di Torino possiede un suo autografo: è una lettera del 15 dicembre 1779, in cui ringrazia che la sua pensione sia stata portata a L. 800. La signora Adelaide Guyard, in seconde nozze signora Vincent, nel 1785 presentò all'Accademia reale di pittura di Parigi, della quale era membro, il ritratto d'Amedeo Van Loo.

Cesare Van Loo.

Giulio Cesare Dionigi Van Loo, figlio di Carlo Andrea e di Cristina Somis, nacque a Parigi, sotto la parrocchia di San Sulpizio, addì 20 maggio 1743 e fu pittore di paesaggio, allievo del padre. Il 30 ottobre 1784 fu ricevuto all'Accademia di Parigi; prese parte a molti *Salons* dal 1785 al 1817, e nell'anno XIII ebbe una medaglia d'oro. Sposò, forse in Italia, Teresa Manajoli. Modesto Paroletti, che l'aveva conosciuta in Piemonte, dice che questa « valorosa donna, romana d'origine, aveva il dono di spargere fiori e grazie nella civile conversazione » (*Piemontesi illustri*). Essa morì a Parigi nel 1817, e in seguito al decesso di lei si fece una pubblica vendita di diversi oggetti d'arte, il cui catalogo fu stampato, e ristampato poi per estratto in Ch. Blanc, *Trésor de la curiosité*, II, 317.

Cesare morì a Parigi nell'indigenza il 1° luglio 1821. Egli è autore di una memorietta di 15 pagine, posteriore all'anno 1814, dal titolo: *César Van Loo aux amateurs des beaux-arts*. Quest'opuscolo, a me sconosciuto, dicesi contenga preziose notizie sulla sua vita.

Passò in Piemonte il terribile periodo dal 1791 al 1794, e la corte comperò parecchi de' suoi quadri, pagandoli bene, avuto riguardo al loro merito, certamente non straordinario, ed al disagio delle finanze in causa della guerra.

Nel giornale manoscritto del duca del Genevese (nell'Archivio di Stato in Torino), alla data 1° marzo 1792 s'incontra: « Cet après dîner nous sommes allés dans la Galerie Daniel, où le peintre Vanloo apporta deux tableaux qu'il a faits; un représente Montcalier et l'autre une très belle nuit ». Nei conti di Tesoreria della Real Casa ho trovato i seguenti pagamenti:

« 1791. — Al pittore in paesaggi Cesare Vanloo, per accordateli da S. M. a titolo di gratificazione per aver egli presentato alla sudetta M. S. due quadri rappresentanti paesaggi nella Romagna; L. 2000.

« 1792. — *It.*, a titolo di gratificazione per due quadri presentati a S. M.; L. 2000;

« 1793. — *It.*, per due quadri da S. M. graditi, uno rappresentante il palazzo della Venaria Reale, e l'altro il ponte di Collegno, colle rispettive cornici dorate; L. 1000 ».

« 1793. — *It.*, ... in compimento della somma di L. 2000 che S. M. si è degnata di accordarli per il prezzo dei due quadri da lui eseguiti; L. 1000.

« 1794. — *It.*, per due quadri dipinti per Regio servizio; L. 2000 ».

I primi quattro quadri qui menzionati, cioè quelli pagati nel 1791 e nel 1792, credo che ornino ancora, quali sopraporte, l'ex-reale castello di Rivoli. Gli altri quattro, cui si riferiscono i pagamenti fatti al pittore nel 1793 e 1794, sono nella R. Pinacoteca di Torino, la quale anzi ne possiede cinque, tutti d'eguali dimensioni (alt. m. 0.83; larg. m. 1.20). Essi formano una specie di serie, nella quale il pittore volle rendere vari fenomeni meteorologici; hanno i nn. di catalogo 504, 503, 477, 500 e 502, e rappresentano rispettivamente vedute della collina di Torino, di dintorni della Venaria Reale, di dintorni della Mandria, del castello di Collegno, e non so quale altra località, con gli effetti dell'aurora, del nascere e del cadere del sole, di temporale e della luce lunare. I nn. 447 e 500 sono firmati: « Cesar Van-Loo f. Torino 1793 »; i nn. 504 e 503: « Cesar Van-Loo 1794 », ed il n. 502: « Cesar Van-Loo f. Torino 1794 ».

Apprendo da una nota manoscritta del Vernazza che in Torino Cesare Van Loo ottenne un alloggio gratuito al piano superiore del palazzo della R. Università, favore che il re concedeva talora agli artisti a lui benevisi.

Durante la sua dimora in Piemonte Cesare frequentò la famiglia dei suoi parenti materni, la quale aveva allora in Torino una posizione ragguardevole sì per beni di fortuna che per cariche e da alcuni anni era stata ascritta alla nobiltà. Di ciò fa testimonianza un quadro da lui dipinto già appartenente a detta famiglia Somis, nel quale è rappresentata la villa da essa in quei tempi posseduta sulla collina di Torino presso San Vito.

Nell'anno 1794 o nel seguente, Cesare abbandonò il Piemonte e, forse obbedendo ad uno degli editti concernenti gli emigrati, ritornò in patria.

Trovo ancora una menzione di lui in una lettera confidenziale scritta al conte Napione il 6 agosto 1816 dall'avv. Lodovico Costa, commissario del Re di Sardegna a Parigi per ottenere la restituzione degli oggetti d'arte e di scienze stati portati in Francia durante il periodo napoleonico: « Il signor Cesare Van Loo pittore di paese, il quale lavorò qualche tempo in Torino per la Corte, vorrebbe aver l'onore d'inviare a S. M. un piccolo quadro il quale rappresenta il castello di Moncalieri.... Ho l'onore di assicurarla che nessuna idea d'interesse guida il signor Van Loo, che è bravissima persona, a fare quest'offerta; ma bensì desiderio di potere in qualche modo provare a S. M. come sia egli memore dei benefici ricevuti dalla Real Casa di Savoia. Io mi lusingo che S. M. accorderà questa grazia ad un artista ottuagenario.... » Non so quale sia stata la decisione del re circa l'omaggio che intendeva fargli il vecchio artista mosso da riconoscenza; credo però che le cose si siano

passate nel seguente modo. Cesare Van Loo nel 1800 aveva esposto al *Salon* di Parigi fra le altre cose un *Clair de lune, vue d'une ferme aux environs de Turin,* e una *Matinée d'hiver, le château de Montcalier aux environs de Turin.* Questa veduta di Moncalieri è molto probabilmente il quadro che Cesare molti anni dopo intendeva offrire al re di Sardegna, ma forse la persona incaricata di ricevere il dipinto preferì l'altro quadro testè ricordato, cioè il *Clair de lune,* il quale sarebbe venuto allora ad aggiungersi ai quattro stati pagati negli anni 1793 e 1794, e sarebbe il n. 502 della R. Pinacoteca. La veduta di Moncalieri figura ancora sul catalogo di vendita della signora Van Loo-Manajoli, 1817.

I Somis.

Per la migliore intelligenza di quanto ho ancora a dire intorno a Carlo Van Loo ed alcuni suoi lavori, sarà utile l'avere qualche notizia sulla famiglia di sua moglie.

Francesco Lorenzo Somis, nato in Torino verso il 1664 da una famiglia che aveva già prodotto parecchi distinti violinisti, fu virtuoso di cappella del duca di Savoia. Egli dev'essere considerato come il fondatore di quella scuola piemontese di violino, dalla quale escirono, oltre i di lui figli, Felice Giardini, Francesco Chiabran, Gaetano Pugnani, G. B. Viotti ed altri famosi. Ecco la lista dei suoi figli e figlie:

Giovanni Battista, primogenito, studiò a Roma ed a Venezia e diventò primo violino di corte; fu anche compositore, e si cita di lui un'opera dal titolo: *Opera prima di suonate a violino, violoncello e cembalo,* Roma, 1722. Francesco Regli ne volle scrivere la biografia nella sua *Storia del violino in Piemonte,* Torino, 1863, ma per difetto di dati storici tessè poco più di un vuoto panegirico, e quel ch'è peggio, personificò nel solo Giovanni Battista la gloria musicale della casa Somis, attribuendo a lui fatti e meriti che spettano al padre Francesco Lorenzo ed al fratello Lorenzo. Sembra che Giovanni Battista sia nato nel 1686, e certamente morì in Torino il 15 agosto 1763. Aveva sposato successivamente due donne, ed ebbe più figli, uno dei quali, Ignazio, divenne primo medico di Corte ed acquistò nel 1787 la contea di Chiavrie.

Prospero, il quale in un consegnamento degli abitanti di Torino fatto nell'agosto 1705 è detto dell'età d'anni 12, fu mediocre pittore. Il padre suo con testamento del 22 agosto 1735 « instituisce erede particolare il signor Prospero Somis nell'annua prestazione di L. 40 vitalizia, ben sapendo che qualunque lascito fosse per fargli sarebbe il medesimo signor Prospero figlio per scialaquarlo in poco tempo,.... con che sia tacito della legitima, della quale avrebbe tutta la ragione di privarlo, ma non lo fa, seguitando il precetto divino ». Il Rovere (p. 69) lo annovera fra i pittori che operarono nel Real Palazzo di Torino; ma, come al solito poco esatto nei nomi, lo chiama Pietro invece di Prospero. In un manoscritto intitolato *Stato dei prigionieri che si trovano nel forte di Ceva,* e conservato presso la Biblioteca del Re nel vol. VIII della *Miscellanea* di Vernazza, ho trovato registrato: « Signor Prospero Somis, per Real Viglietto delli 4 genaio 1736 a suplicazione de fratelli, il quale di giorno passeggia per la piazza e di notte sta rinserrato in un crotone a causa che patisce il mal caduco, il che credo sij la cagione della sua detenzione, perchè da che è in questo forte è sempre vissuto cristianamente sin da primi giorni, e non ha mai dato occasione di doglianze ».

Eugenia fu monaca in quel convento di Santa Croce che il cognato Carlo Van Loo ornò di pitture.

Clara sposò Giovanni Nicola Chiabrano, violinista anch'esso, e n'ebbe prole di violinisti.

Cristina, la più giovane delle sorelle, fu la moglie di Carlo Van Loo. Nacque in Torino il 14 agosto 1704 e fu battezzata alla parrocchia di Sant'Eusebio.

Lorenzo, detto l'Ardì o l'Ardito (qui riserbato in ultimo perchè di lui si avrà a parlare più a lungo), nacque in Torino nel 1862, e fu esimio compositore, sommo concertista e, cosa sinora non conosciuta, buon pittore. Ho cercato, ma non sono riescito a scoprire sue

composizioni musicali; ma ne furono certamente pubblicate alcune, poichè trovo in un atto di donazione di mobili che suo padre, emancipandolo, gli fece l'11 dicembre 1733, fra le altre cose: « n. 35 lastre di rame che servano per la stampa delle suonate a violino solamente composte da detto sig. Lorenzo ». Per dar prova dell'operosità di Lorenzo Somis anche come pittore si riportano qui altri passi della nota degli oggetti donatigli dal padre: «.... due cassie per tenere colori a guazzo,.... un quadro grande di un'Annunciata del Solimene, un altro di S. Elena fatto da esso sig. Lorenzo, un altro della Vergine col Bambino in piedi fatto da esso sig. Lorenzo; piccoli quadri, uno della risurrezione di Cristo di Giuseppe del Sole, altro della morte di Cristo colla Maddalena dello stesso, altro che figura la Fortuna e la Giustizia del Ricci; quattro prospettive fatte a tempra, quattro paesaggi, altro che figura una lavandara, quattro disegni co' suoi vetri, et altri fatti di mano di esso sig. Lorenzo....; due violini di Antonio Gerolamo Amati, un violino di Giorgio Sclos, due viole d'amore....; più stampe del Possino e altri autori con varii disegni, un quadro del pittore Olivero d'una figura, due quadri dell'Alessandrino che rappresentano la Musica e la Pittura, due marine fatte dal sig. Brancaleone, l'abbozzo del Piola in chiaro et scuro, una Vergine dipinta sopra il cartone dal sig. cavaliere Daniele, due quadri di volatili del Crivelli, tre quadri di Monsù Vanloò, due ritratti del Bernasconi, il mio ritratto fatto da Monsù Luigi Vanloò.... »

Importante al fatto nostro è pure il seguente estratto del testamento dettato in Torino da Francesco Lorenzo Somis il 22 agosto 1735: «.... Vuol esser sepolto in S. Tomaso nell'istesso tumulo ove sono stati sepolti il padre e la moglie di esso testatore;.... prelega al sig. Lorenzo Somis suo figlio il violino di Antonio e Gerolamo Amati di cui lui signor testatore è sempre stato solito servirsi pendente la sua vita, e ciò in corrispettività di altro consimile donato da lui al sig. Giovanni Battista Somis suo figlio primogenito; Prelega a detto Lorenzo Somis il quadro che comprende li tre ritratti cioè quello di lui testatore, di detto sig. Lorenzo e della signora Cristina Somis moglie del sig. Carlo Vanlau, come altresì tutti li altri quadri che sono stati fatti da detto sig. Lorenzo e che già sono suoi proprii quantunque sempre tenuti da lui signor testatore....; Eredi particolari la Madre donna Eugenia monaca di Santa Croce, e le signore Clara e Cristina sue figliuole, l'una moglie di Giovanni Nicola Chiabrano e l'altra del sig. Carlo Vanlau, nelle rispettive doti loro costituite.... Erede universale il figlio Lorenzo Somis.... ». Peccato che tutte le pitture sopra menzionate più non esistano presso i discendenti e siano andate disperse non si sa dove, con ben poca speranza che possano un giorno essere rintracciate!

Lorenzo dopo la morte del padre viaggiò l'Europa dando concerti, coi quali acquistò fama di violinista meraviglioso, senz'altro rivale al mondo che il proprio fratello Giovanni Battista. Quand'era di passaggio per Parigi non mancava di visitare la sorella ed il cognato, e come amante, anzi cultore egli stesso della pittura, procurava di aver da Carlo in dono o in cambio di qualche favore alcuni dei suoi preziosi abbozzi e disegni, o altra opera non destinata alla vendita. E Carlo, facile e generoso donatore, lo compiaceva, e gli diede così molti suoi lavori, alcuni però con la condizione che gli eredi di Lorenzo dovessero farne la restituzione. Dimostreranno meglio la cosa i seguenti documenti, affatto inediti:

« Io sottoscritto confesso di avere in custodia le seguenti opere del sig. Carlo Vanloo mio cognato, al quale tutte appartengono, o a' suoi successori, in modo che nessuno vi possa pretendere se non essi.

« 1. Un quadro abozzato, nel quale evvi una Vergine con Luigi XIII per il Voto della Rochelle.

« 2. L'abozzo del Teseo.

« 3. Altro abozzo del Teseo più finito.

« 4. La caccia dell'orso più abozzata.

« 5. Abozzo della Vergine con San Francesco e Sant'Antonio abate.

« 6. Abozzo della resurrezione di Cristo.

« 7. Abozzo del Belisario.

« Tutte quelle opere i miei successori saranno obbligati di renderle al sig. Vanloo, o suoi eredi come ai legittimi possessori. Parigi, addì 15 ottobre 1753.

« Lorenzo Somis ».

(*Copiato dall'originale autografo comunicatomi dal conte Vittorio Somis.*)

Ecco ora un passo del testamento fatto da Lorenzo l'11 dicembre 1763; tale testamento rimase annullato da altro posteriore, ma siffatta circostanza non diminuisce l'importanza delle notizie contenute:

« A Cristina Somis mia dilettissima sorella moglie del sig. Carlo Vanlò primo pittore di S. M. X^ma^ residente in Parigi, (lego) la vigna con fabrica rustica e civile, cappella e beni in regione Pattonera con ogni cosa entrostante, a condizione che essa e suo marito eleggano di portarsi ad abitare in questi Stati, e non possa essa sorella pretendere le somme da me esatte sui capitali Monti di Torino ascendenti a L. 4 mila circa, impiegate colla di lei partecipazione nell'ampliazione e rimodernazione di detta vigna, e che in oltre il detto Vanlò non pretenda alcuno dei quadri da lui lasciatimi in deposito. Nel caso contrario revoco il legato, revoco la detta somma alle sorelle ed ordino la restituzione di detti quadri, che sono: due grandi a chiaroscuro rappresentanti l'uno Agar e l'altro Tobia; il quadro grande del sacrifizio di Teseo, il piccolo abbozzo di Belisario, e li quattro piccoli abbozzi dell'istoria del Tasso. Dichiaro che gli altri quadri fatti dal Vanlò ed esistenti in mia casa, cioè la Risurrezione del Signore, la testa del Salvatore, il piccolo Teseo, il voto di Luigi XIII, ed altri piccoli abbozzi sono tutti miei proprii come statimi dallo stesso sig. Vanlò regalati la prima volta che mi portai a Parigi...; ne fo menzione per togliere ogni questione al riguardo... »

Lorenzo aveva fatto detto testamento dell'11 dicembre 1763 in seguito alla recente morte del fratello Giovanni Battista; ma la morte di suo cognato Carlo Van Loo, avvenuta in Parigi il 25 luglio 1765, gli diede occasione di farne un altro, datato del 16 febbraio 1766, aperto poi il giorno stesso del decesso del testatore, che fu il 29 novembre 1775. Gioverà darne qualche estratto:

« .... io Lorenzo Somis virtuoso di violino e primo violino di S. M.... nativo di questa città... Il mio corpo fatto cadavere ordino che sia seppellito alla Cura Regia da cui dipendo... Lego a Madama Cristina Vanlò vedova del sig. Carlo Vanlò primo pittore in suo vivente di S. M. X^ma^, mia dilettissima sorella, L. 4000 di Piemonte... Più lascio alla medesima due disegni l'uno rappresentante la caccia all'orso fatto dal detto fu di lei marito; E siccome mi sono stati lasciati in goldita et uso dal detto fu Monsieur Vanlò mio cognato pendente la mia vita gl'infraespressi quadri rappresentanti il Teseo grande, il Belisario, li due a chiaro ed oscuro o sia grisalia, uno di Tobia e l'altro d'Agar o sia Ismaele, li quattro compagni della Storia del Tasso, questi ordino ai miei eredi di dover separare dagli effetti della mia eredità e restituirli agli eredi di detto fu M. Vanloò, ed a tal effetto dichiaro che per l'identità di tutti li suddetti quadri si trova al tergo d'essi apposta una carta coll'espressione dicente *pour Paris*... In tutti gli altri miei beni nomino eredi universali il sig. priore Saverio, dottore Ignazio, e don Felice fratelli Somis figli del fu mio fratello Giovanni Battista... In Torino, li 16 febbraio 1766 ». (Notaio F. F. Durando).

Non so per qual ragione gli eredi di Lorenzo tardarono quasi tre anni a far la consegna alla loro zia Cristina dei sudetti quadri e denari:

« 1779, 20 gennaio... Per la premorienza del priore Saverio Somis l'eredità essendosi consolidata negli altri due eredi del sig. Lorenzo, da' quali sendosi fatto intendere agli eredi Vanlò che erano pronti a rimetter loro, oltre quanto sovra, li altri due quadri cioè un abbozzo della Vergine con S. Francesco e S. Antonio abbate, menzionati con i sudetti in nota sottoscritta dal medesimo sig. Somis, sonosi da dama Cristina vedova Vanlò, come legataria e come erede per un quarto di Carlo Vanlò suo figlio, questo pur coerede per un quarto

del fu Carlo Vanlò suo padre, come pure li Giovanni Francesco e Giulio Cesare fratelli, pure figli del detto Carlo Vanlò, come coeredi di questo per un quarto, e per un altro quarto coeredi di detto Carlo loro fratello, e Benedetto Bron direttore generale degli ufizii del dipartimento delle poste come tutore delle damigelle Cristina, Genoveffa, Maria Carolina Bron sue figlie, eredi queste per un quarto, mediante la persona della dama Maria Rosalia Vanlò loro madre, di detto fu Carlo Vanlò; pagano le dette Lire 4 mila e restituiscono detti quadri ai detti eredi... »

Tutti i documenti qui sopra prodotti, fuor che la dichiarazione di Lorenzo Somis del 15 ottobre 1753, esistono presso l'Archivio d'insinuazione di Torino, e mi furono comunicati dal dotto storiografo A. D. Perrero.

Il conte Vittorio Somis mi fece conoscere un altro atto di data incerta, ma posteriore al novembre 1775, e steso sopra carta bollata:

« Nota dei quadri avutisi dall'eredità del fu signor zio Lorenzo Somis.

« 1. Quadro del Galeotti fiorentino, rappresentante S. Pietro.

« 2. Quadro grande della Vergine col bambino ed altra Santa, che tiene un cesto di fiori.

« 3. Sbozzo del signor Cav. Daniel [Seyter] del plafone che è all'ospedale della Carità.

« 4. Sbozzo del signor Cav. Daniel, di Maria, S. Teresa e Beato Amedeo.

« 5. Quadro del Guido di Lucrezia.

« 6. Sbozzo piccolo di M. Vanloo della Risurrezione il Signore.

« 7. Due quadri del Crivelli d'animali.

« 8. Quadro del Cav. Vanloo di S. Teobaldo.

« 9. Quadro del Cav. Daniel, S. Giovanni Battista che accarezza il Signore.

« 10. Sbozzo del Cav. Vanloo di Tacco ed Arianna.

« 11. Sbozzo del Cav. Vanloo di Teseo che conduce un toro al sacrificio.

« 12. Sbozzi due piccioli del Cav. Vanloo d'istorie del Tasso.

« 13. Due quadri dell'Alessandrino [Magnasco].

« 14. Ritratto del Sig. Lorenzo Somis, fatto da Luigi Vanloo.

« 15. Quadro fatto da Meitenz del ritratto di M^ma^ Vanloo con li ritratti del suo padre e Lorenzo Somis.

« 16. Ritratto del Sig. Lorenzo Somis, fatto da Meitenz.

« 17. Due quadri del Cav. Vanloò, uno del filosofo Democrito, ed altro d'Eraclio [*sic*].

« 18. Del Cav. Daniel, quadro grande di S. Francesco d'Assisi.

« 19. Del Cav. Daniel, quadro grande di S. Antonio da Padova.

« 20. Del Cav. Vanloò, sbozzo della cena del Signore.

« 21. Del Cav. Vanloò, altro della moltiplicazione del pane del Signore.

« 22. Del Cav. Cignani, quadro d'una Vergine col bambino.

« 23. Del Cav. Daniel, quadro con Vergine, ossia la Pietà.

« 24. Del Cav. Vanloò, quadro grande della Risurrezione del Signore.

« 25. Del Cav. Vanloò, quadro del Redentore.

« 26. Del Cav. Vanloò, quadro del voto fatto da Luigi [XIII] re di Francia.

« 27. Un quadro del Redentore morto.

« 28. Ritratto in miniatura di M. Vanloò fatto da Bacchi Raffaele.

« 29. Ritratto in miniatura della damigella Vanloò.

« 30. Sei piccioli quadri: 1° del re Vittorio; 2° di Pietro il Grande; 3° di Macchiavelli; 4° di un cappuccino; 5° d'un vecchio; 6° d'una vecchia.

« 31. Quadro del Crosati, controfornello ora ridotto a quadro.

« 32. Due piccioli quadri d'architettura con figure.

« 33. Due quadri grandi d'architettura.

« 34. Due quadri piccioli, uno con una figura che lava, e l'altro con una figura che soffia.

« 35. Una vestale, quadretto fatto in caustico.
« 36. Quadro di S. Francesco d'Assisi.
« 37. Quadro di S. Maria Maddalena.
« 38. Sbozzo di picciolo quadro di Gesù Cristo con li discepoli in Emaus.
« 39. Sbozzo di picciolo quadro di S. Pietro che esce coll'angiolo dalla prigione.
« 40. Quadro grande di S. Genovieffa.
« 41. Quadro grande d'architettura che serve di sopraporta.
« 42. Quadro d'un Ecce Homo.
« 43. Quadro a pastello della SS. Annunziata.
« 44. Ritratto a pastello della Peruzzi.
« 45. Sei disegni del Cav. Vanloò della favola di Psique.
« 46. Due disegni di ritratti, uno di Cristina, ed altro di Carolina Bron.
« 47. Due ritratti a disegno, uno di Gio. Battista Somis, ed altro di Luigi Vanloò.
« 48. Un picciolo quadro della Vergine col bambino.
« 49. Un crocifisso in legno imbianchito.
« 50. Due piccioli quadri di paesaggi con architettura ».

Opere dei Van Loo nella R. Pinacoteca di Torino.

Reputo non alieno dall'argomento indicato dal titolo di questa monografia il passare in esame i dipinti della Pinacoteca di Torino, attribuiti, o con fondamento o erroneamente, ai Van Loo.

Il catalogo della Pinacoteca attribuisce a Luigi Abramo Van Loo, padre di Carlo, due ritratti (nn. 11 e 14), uno del duca Vittorio Amedeo II di Savoia e l'altro di sua moglie Anna d'Orleans, ambidue in giovane età. Non ha molto tempo ch'essi erano sotto il nome di Carlo Van Loo, ma essendosi considerato che la cronologia non consentiva che Carlo ritraesse quei due sovrani nella loro gioventù, furono, senz'altra ragione, attribuiti a Luigi Abramo, per il quale non ostavano impedimenti cronologici. Ma sarà più prudente indicarli per ora come opera d'ignoto pennello.

Lo stesso catalogo dice di Carlo Van Loo i nn. 12 e 474.

Il n. 12 fu venduto alla R. Pinacoteca dal pittore Buccinelli, verso l'anno 1866, come ritratto di Vittorio Amedeo II dipinto da Maria Giovanna Battista Clementi, nota sotto il nome di *Clementina,* (nata in Torino il 24 giugno 1690, mortavi il 26 settembre 1761, allieva di Curlando il giovane), ma fu subito esposto sotto il nome di Carlo Van Loo. Dopo parecchi anni si avvertì, con ragione, che questo non era il ritratto di Vittorio Amedeo, ma quello del figlio di lui, Carlo Emanuele III; però fu lasciata, e sussiste tuttora, l'attribuzione a Van Loo. Ora, questa a me pare falsa, e ciò sia per ragioni d'ordine pittorico che per ragioni d'indole storica. Un semplice confronto di questo ritratto con le pitture da Carlo fatte a Stupinigi, al palazzo reale, e a Santa Croce, dimostrerà facilmente che autore di esso fu altri che il pittore nizzardo. Inoltre, da quanto fu esposto più sopra, appare che in quegli anni Carlo si considerava esclusivamente pittore di storia e lasciava le commissioni di ritratti al nipote Luigi Michele, il quale ne eseguì parecchi per la Corte Sarda, e fece persino quello dello suocero di Carlo, Francesco Lorenzo Somis. Ma nemmeno mi pare che il ritratto di Carlo Emanuele III si possa aggiudicare a Luigi Michele. Per tagliar corto, penso che si debba ritornare all'antico e ridare questo dipinto alla Clementina, ed a ciò mi conforta l'aver trovato nei conti della Real Casa un mandato, in data del 2 settembre 1738, di pagamento di L. 356.15 alla pittrice Clementina, « prezzo d'un ritratto di S. M. in grande, con manto reale e battaglia, dalla medesima fatto per essere trasmesso nel regno di Sardegna d'ordine di S. M. ». Difatti, nel quadro che ci occupa il re è in figura intiera e in grandezza naturale ed ha il manto, ed in fondo è figurato un combattimento.

Il n. 474 della Pinacoteca, raffigurante Luigi XV, re di Francia, in età di circa quindici anni, è ancor esso accettato come opera di Carlo Van Loo, ed anch'io lo credeva tale prima che ne vedessi al Grande Trianon nel parco di Versailles, nella stanza detta della Cappella, un altro esemplare identico, che si sa per certo esser stato colorito non da Carlo ma da Giovanni Battista Van Loo. L'Argenville nella sua *Vie des plus fameux peintres,* racconta come Giovanni Battista abbia fatto a memoria un ritratto di Luigi XV giovane, il quale piacque così che « le Roi, qui n'étoit peint dans ce portrait que jusqu'aux genoux, lui en commanda un en pied, » (che è precisamente quello del Trianon), « dont le peintre fit beaucoup de copies pour Sa Majesté ». Fra queste copie, o meglio ripetizioni, una delle meglio riescite sarà stata destinata da Luigi XV al re Vittorio Amedeo di Sardegna, il

TESTA DI CHERUBINO, DI CARLO VAN LOO
NELLA PINACOTECA DI TORINO.

quale era suo avo, come padre della duchessa di Borgogna. Sicchè il n. 474 — che è lavoro di eccellente fattura, piacevole e ben conservato — dovrà quind'innanzi esser considerato come ripetizione del prototipo del Trianon ed ascritto a Giovanni Battista Van Loo.

La Pinacoteca di Torino era dunque priva di dipinti autentici di Carlo Van Loo, quando recentemente ebbe la fortuna di acquistarne uno.

La R. Accademia delle Scienze in Torino era in possesso ab antico di una grande testa di cherubino, dipinta ad olio da Carlo Van Loo, e di due pastelli di Carlo Antonio Coypel, rappresentanti Carlo Van Loo e sua moglie Cristina. Presentemente queste tre pitture si trovano presso la Pinacoteca Torinese, che se ne rese acquisitrice.

La testa di cherubino porta la firma: *Carle Vanloo 1764.* Nel catalogo delle pitture di Carlo, che trovasi in aggiunta alla biografia di lui scritta da Dandré-Bardon (p. 63), è indicata come fatta nell'anno seguente: « 1765; Étude d'une tête d'ange; Chez M. le Moyne sculpteur du Roy ». Ma parmi che non si debba dar importanza a questa differenza di date, poichè probabilmente Van Loo terminò il dipinto nel 1764 e non ne dispose che dopo qualche mese. G. B. Lemoyne, direttore dell'Accademia di pittura e scultura, era, come

dice Carlo Blanc, « un amateur plein de goût; les artistes de son temps se faisaient un plaisir d'orner son cabinet de leurs peintures ». Dopo la sua morte, nel 1778, si fece la vendita agl'incanti delle sue raccolte artistiche; ne fu stampato il catalogo, ma non conoscendone che l'estratto inserto nel *Trésor de la curiosité,* non posso appurare se la *Testa di cherubino* fece parte di quella vendita o se il Lemoyne già l'aveva alienata. Non si conosce con certezza in qual modo essa sia diventata proprietà dell'Accademia delle Scienze. Quest'istituto l'espose, come pure i due pastelli di Coypel, alla Mostra d'arte antica che ebbe luogo in Torino nel 1820, e nel catalogo di quella esposizione, intitolato *Notizia d'opere di pittura e scultura,* ecc. (catalogo redatto da persone serie e competenti, quali Giuseppe Vernazza e Ludovico Costa), si trovano su di essa le seguenti informazioni: « È uno

RITRATTO DI CARLO VAN LOO

Pastello di C. Antonio Coypel, nella Pinacoteca di Torino.

studio pel volto della cappella di San Gregorio che il Van Loo doveva dipingere all'Albergo degli Invalidi a Parigi. Era dipinta a olio sopra un cemento di marmo, arena, mattone pesto e calce. Un privato, che l'ha comperata, la fece trasportare su tela ». È noto come Van Loo, sorpreso dalla morte, non abbia potuto eseguire in grande la decorazione della cupola degl'Invalidi, ma ne lasciò gli abbozzi, descritti in modo particolareggiato da Dandré-Bardon, a p. 36 e segg. Pare che non fosse sua intenzione d'adoperarvi la coloritura a fresco, nella quale, dacchè aveva dipinto la sala di Stupinigi, cioè da oltre trent'anni, non s'era più esercitato; e la *Testa di cherubino* è un esperimento da lui fatto per rendersi conto della tenacità della pittura a olio sulle pareti murali. Ma questa pittura è anche, ed in grado maggiore, preziosa, perchè in una certa rimembranza correggesca attesta come sino agli ultimi anni Carlo sapesse ricorrere all'uopo ai grandi maestri dell'arte, e perchè sembra ch'egli vi abbia voluto esprimere il suo ideale della giovane bellezza maschile.

Circa i quadri di Cesare Van Loo nella Pinacoteca di Torino, basterà quanto si è detto al paragrafo ove si parla di questo artista.

Ritratti di Carlo Van Loo e della sua famiglia.

Come s'è detto, la Pinacoteca di Torino insieme alla *Testa di cherubino* acquistò pure i due ritratti, in busto ed in grandezza naturale, di Van Loo e di sua moglie fatti a pastello da Carlo Antonio Coypel, quegli che precedette Carlo nella carica di primo pittore del re di Francia.

Carlo fu effigiato dall'amico in età di circa 45 anni, dunque, verso il 1750, quando cioè il suo genio e favorevoli circostanze l'avevano spinto a quell'alto grado di voga e d'autorità dal quale più non scese sino alla morte; e la sua aria balda, gioviale e sicura di sè

RITRATTO DELLA MOGLIE DI CARLO VAN LOO

Pastello di C. Antonio Coypel nella Pinacoteca di Torino.

fanno testimonio di quello stato di floridezza. Di questo ritratto si trova una discreta litografia in Paroletti, *Vite e ritratti di 60 Piemontesi illustri,* Torino, 1824.

Nell'altro ritratto, Cristina è rappresentata di faccia, con le mani in un manicotto, coi capelli incipriati e ritenuti da un nodo roseo. Si direbbe che essa ed il pittore hanno gareggiato in destrezza ed in gusto per nascondere gl'incomodi otto lustri dai quali il modello non doveva esser guari lontano, e ne è risultato un non so che di lezioso e di furbesco che alletta e piace.

Le ricerche da me fatte intorno a questi due ritratti mi hanno dato l'occasione di conoscere altri ritratti degli stessi personaggi. Non dispiaccia ch'io ne dia qui un elenco, il quale però non può essere che incompleto, specialmente in materia di ritratti incisi, non essendo stata da me esaminata la raccolta del *Cabinet des estampes* di Parigi.

I. *Ritratti dipinti, disegnati e scolpiti.*

1. La famiglia di Carlo Van Loo, pittura di Luigi Michele Van Loo al Museo di Versailles (Soulié, n. 3850). A destra, Carlo Van Loo seduto è intento a disegnare il ritratto

di sua figlia; più indietro, il primogenito dei figli tiene una cartella. A sinistra siede la figlia di Van Loo, Maria Rosalia. Dietro e vicino a lei stanno i suoi due fratelli più giovani. In fondo, Cristina Van Loo-Somis è rappresentata in piedi con un foglio di musica in mano. A. m. 2.00; l. 1.56. Questo quadro fu esposto al *Salon* del 1757. L'*Ecole des Arts décoratifs* di Parigi ne possiede una ripetizione o piuttosto copia.

2. Ritratto di Carlo Van Loo, dipinto da Luigi Michele Van Loo. Descritto da Soulié, *Musées de Versailles,* n. 3849: « Il est vu de face et tient un porte-crayon de la main droite. Ce portrait est signé: *L. M. Vanloo 1764.* H. m. 0.74; l. 0.58. Forme ovale ». Questo ritratto fu esposto al *Salon* del 1765, in mezzo ai lavori di Carlo, morto pochi giorni prima. Diderot ne parla in questi termini: « Il ressemblait à étonner: la veuve ne put le regarder sans verser de larmes..... »

3. Id., dipinto da Pietro Lesueur nel 1747; si trova a Parigi alla Scuola di belle arti. Il personaggio è seduto, di faccia, tiene sulle ginocchia una cartella a mo' di tavolo, ed ha nella mano destra un lapis.

4. Id., dipinto da sè stesso; al Museo di Nîmes. A mezza persona, di faccia, con un fazzoletto in testa, appoggiato alla mano sinistra. Lo stesso Museo ha pure il ritratto della madre di Carlo Van Loo.

5. Id., dipinto a pastello da C. A. Coypel; alla Pinacoteca di Torino. È quello di cui s'è parlato poc'anzi.

6. Id., fatto da sè stesso. Al Louvre, nella collezione dei disegni. Il catalogo Reiset lo descrive così (n. 1310): « Il est vu de face. Le front est chauve. Le buste est à peine indiqué. Aux crayons noir et blanc sur papier verdâtre. H. m. 0.420; l. 0.305. Collection Mariette ».

7. Id., dipinto in miniatura da Viel, 1774 (*Revue universelle des arts,* XVI, 254).

8. Id., dipinto in miniatura da Raffaele Bacchi o Bachi. Menzionato nelle pitture lasciate morendo da Lorenzo Somis. S'ignora ove si trovi.

9. Id., busto in marmo di Alexis Loir, 1776 (*Archives de l'art français,* II, 378).

10. Ritratto di Cristina Van Loo-Somis, dipinto a pastello da C. A. Coypel; alla Pinacoteca di Torino. Fa riscontro al n. 5.

11. Id., al Louvre, fra i disegni, n. 1311: « Elle est en buste et de face, les épaules couvertes d'un mantelet garni d'une coiffe de dentelles. Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. H. m. 0.51; l. 0.41 ».

12. Id., rappresentata con suo padre e suo fratello Lorenzo, dipinto di M. van Meytens. Lo si trova menzionato nel testamento di Francesco Lorenzo Somis del 22 agosto 1735 e nella lista dei quadri che Lorenzo Somis lasciò ai suoi eredi. Martino van Meytens, buon ritrattista, come lo prova il proprio ritratto alla Galleria di Firenze, nacque a Stocolma nel 1696 e morì nel 1770 a Vienna, dov'era stabilito. Credo di aver trovato traccia di un suo passaggio a Torino nel luglio del 1728, cioè quattro anni prima del matrimonio di Cristina. Di questo quadro, che sarebbe così interessante per più riguardi, s'è perduta ogni traccia.

13. Ritratto della figlia di Carlo Van Loo, dipinto dal padre. Quadro esposto al *Salon* del 1740 (Dandré-Bardon, n. 64).

II. *Ritratti incisi e litografati.*

14. La famiglia di Carlo Van Loo; incisione di Legris in *Galeries de Versailles* di Havard, n. 2684. D'appresso il n. 1.

15. Id., incisione di Gilbert, in *Gazette des beaux-arts,* 2^{e} série, XI. D'appresso il n. 1.

16. Ritratto di Carlo Van Loo, inciso da Klauber nel 1785. D'appresso il n. 3.

17. Id., inciso da Miger nel 1771.

18. Id., inciso da Daullé.

19. Id., inciso da Demarteau l'aîné, a maniera di lapis. A mezza persona, di profilo a destra, con berretto in capo ed un lapis nella mano destra. L'incisore dedicò questa stampa alla signora Van Loo. Firmin-Didot, *Les graveurs de portraits en France,* n. 377, dice che questa incisione è una « imitation d'un dessin aux trois crayons fait par Vanloo et dont je possède l'original ». Quel disegno però non figura nel catalogo di vendita (1877) della collezione Firmin-Didot.

20. Id., inciso a mezzotinto da Carlo Exshaw.

21. Id.; litografia inserta nel libro di Paroletti, *Vite e ritratti di 60 Piemontesi illustri.* D'appresso il n. 5.

22. « Perrin lith.; Turin, lith. Doyen Frères ». Inserto in Toselli, *Biographie Niçoise.* Copia ridotta del n. 20.

23. Id., inciso da Basan.

24. Ritratto di Cristina Somis. « Vanloo fil. Pinx.; C. Dupuis Sculp.; A Paris chez Odieuvre ». Ignoro quale dei tre figli di Carlo e Cristina sia l'autore della pittura.

25. Giacomo, Anna ed Isabella Van Loo. Sono tre incisioni a mezzotinto, eseguite verso il 1757 dallo scozzese Carlo Exshaw d'appresso disegni del suo maestro Carlo Van Loo, e descritte da Smith, *British mezzotinto portraits,* t. I, p. 266, e t. IV, *Add. and corr.* Da nessuno fra i documenti sopra riferiti nè da altro indizio qualsiasi mi risulta che Carlo abbia avuto tra i suoi figli e figlie chi portasse i nomi di Giacomo, d'Andrea o d'Isabella. È dunque probabile che l'incisore se li sia inventati di pianta.

26. La figlia di Carlo Van Loo, incisione di Basan d'appresso il n. 13.

Genealogia dei Van Loo.

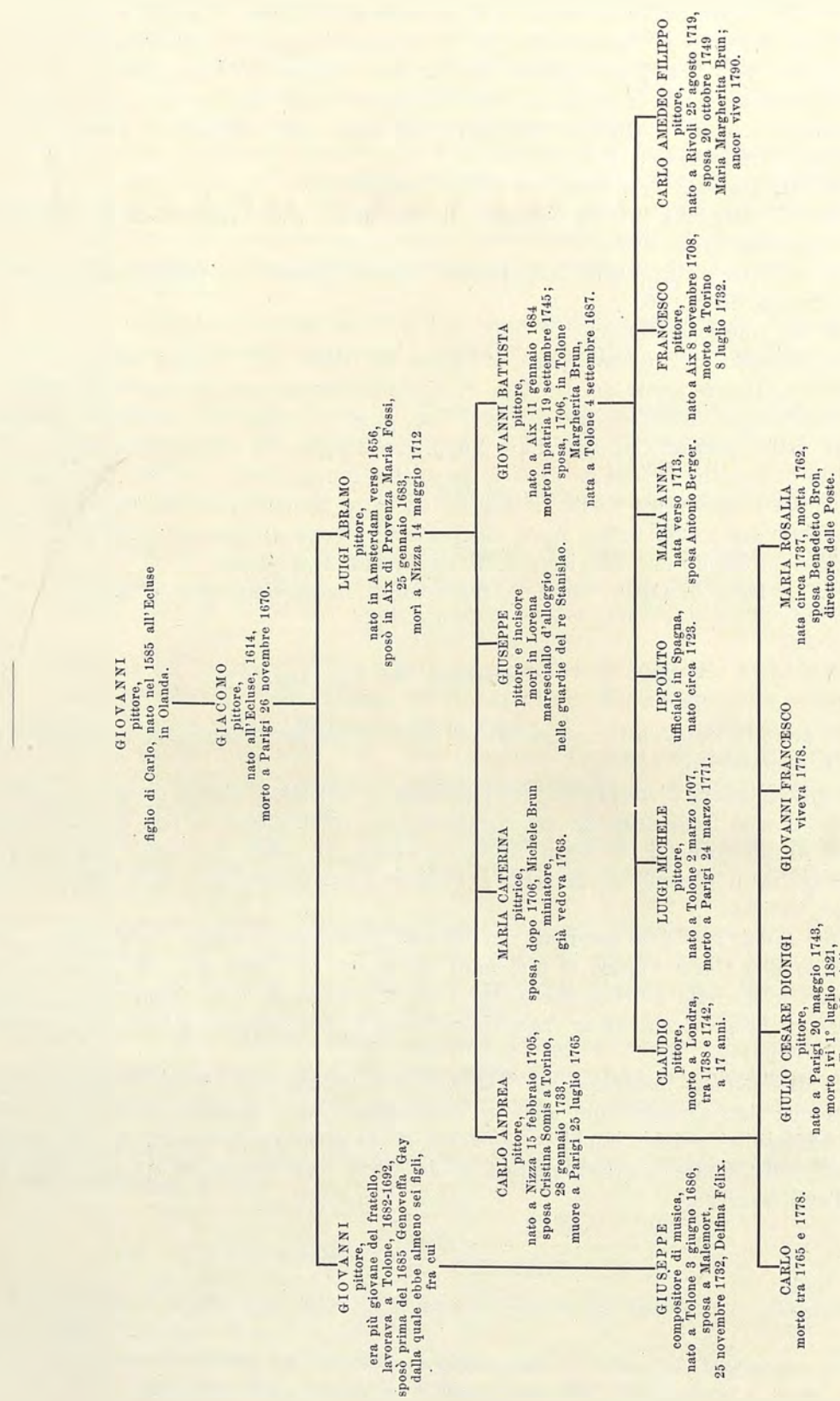
La famiglia dei Van Loo viene ora ad essere abbastanza conosciuta da potersene stendere l'albero genealogico.

Capiterà talora d'incontrare negli scrittori d'arte citati alcuni membri di questa famiglia che non si troveranno da me registrati; ma, quantunque io non abbia la pretesa che l'albero da me formato sia senza errori nè lacune, si vedrà che nella maggior parte dei casi si tratta di persone il cui nome o qualche altra generalità è stata male o insufficientemente indicata.

Così è dei Van Loo nominati da Lejeune, *Guide de l'amateur de tableaux,* I, 260. Così pure di quel « Carle Vanloo le fils, celui qui a esté en Espagne », che secondo una nota attribuita a Mariette avrebbe inciso nel 1731 il ritratto di certo Maupoint, ritratto di cui Baudicour, *Le peintre graveur français continué,* II, 105, suppone a buon dritto autore Luigi Michele Van Loo.

La discendenza mascolina dei Van Loo si è estinta con Cesare, morto nel 1821; ma sembra che sino a pochi anni addietro esistessero e forse esistano tuttora discendenti per linea femminile, poichè Michiels, *Histoire de la peinture flamande,* X, 79, nomina una signora Félix Faure, « arrière-petite-fille de Carle Van Loo », la quale viveva a Parigi quand'egli scriveva.

ALBERETTO GENEALOGICO DEI VAN LOO



ALESSANDRO VESME.

NUOVI DOCUMENTI

Intorno ad una scultura del Canova in Lovere. [1]

Lettere di A. Canova al conte Luigi Tadini. [2]

I.

Pregiatissimo Signor Conte

Pochi giorni dopo alla gentile sua lettera del 29 pp.^to^ mi pervenne il citato pacco, franco di spesa di porto, e contenente appunto le cinque Copie della Opera da Lei dettata sulla poesia e sulla musica, insieme ai salmi. La ringrazio veramente di cuore per questo nuovo attestato di benevolenza, onde le piacque onorarmi, e per la troppo favorevole menzione che si degnava di fare di me nelle sue prudentissime considerazioni sopra quelle due Arti belle; e se nulla io trovo a riprendere, sarebbe appunto questo senso di parziale predilezione verso di me e delle opere mie, la quale congiurava a produrre nell'animo di Lei una fallace illusione. In ogni altra parte loro, mi sembrano giudiziosamente dettate, e figlie legittime del buon senso, il quale dev'essere il capital primiero d'ogni autore che vuol approssimarsi alla perfetta imitazione della natura. Voglio far dono di due copie a due persone intendentissime di musica, e capaci di penetrare ed eseguire lo spirito di queste semplici, e ingenue melodie, le sole proprie per giungere al cuore. Io mi compiaceva meco stesso nel leggere le sue riflessioni, ritrovandole così conformi alla verità, e a ciò che pensava e giudicava io medesimo sul proposito del gusto della musica presente. Io non intendo nè sò leggere una nota di musica scritta, ma intendo quelle note che assalgono il cuore, e credo che queste sole meritino di essere ascoltate.

Venendo alla parte che riguarda all'avere una qualche opera mia, deggio prima renderle grazie dell'onor che vuol farmi, e poi assicurarla che cosa farei sommamente piacevole a me stesso, nel potere eseguire il gentile suo desiderio. Ma per ora sono sì fortemente occupato in lavori di grande impegno, che non sò prevedere il tempo che mi rimarrà da eseguire qualche cosa per Lei. Però non Le faccio, nè potrei mai farle una negativa, anzi terrò sempre dinanzi agli occhi la sua commissione, col desiderio di compirla quando che sia. Intanto mi rallegro con Lei della magnifica Galleria, e delle altre scientifiche collezioni, che possiede, e delle quali dispone fare pubblico e generoso monumento di patria benevolenza. Quanto volentieri le vedrei ancor io, se il Cielo mi donasse agio di fare un giro a codeste parti!

Ella mi conservi il prezioso bene della sua dilezione, e mi creda coi sentimenti della più verace stima e gratissimo attaccamento

Di Lei [1]

Obb. Oss. Fedele
Antonio Canova

[1] Vedi articolo a pag. 330.

[2] Queste lettere inedite del Canova, dirette al conte Luigi Tadini in Crema e riguardanti il monumento di cui tessemmo la storia, si conservano, con le altre citate nel nostro scritto, nella biblioteca, che il Tadini, morendo, lasciò insieme con le sue collezioni artistiche e scientifiche al Comune di Lovere.

[1] La lettera manca della data; ma da una nota del Tadini sull'autografo, in cui è detto che questa lettera è una risposta ad altra sua del 29 agosto 1818, e dalle prime parole della lettera stessa, si rileva chiaramente che fu scritta nel settembre del 1818.

II.

Nobile Signor Conte

Ritorna alla patria l'egregio di Lei amico il Sig.r D.r Giacomo Ferrè, che mi ha favorito la gentil lettera, con cui le piacque di farmene fare la conoscenza. Da esso aver potrà le notizie dell'ottima mia salute, e del progresso del lavoro, dal quale non si toglie mai la mano; sicchè ho fiducia di poterlo finire prima dell'anno corrente, anzi nel prossimo autunno. Spero ch'Ella ne debba rimaner contento, siccome pur io lo sarò di avere assecondate le sue brame.

Mi conservi la sua cortese benevolenza, e mi creda sempre ripieno di vera stima e di considerazione

Di Lei

Roma 22 Aprile 1820

Obbl. Aff. Servitore
Antonio Canova

III.

Nobile Signor Conte

Roma 21 Ottobre 1820

Il Sig.r Antonio D'Este le scrive con qualche dettaglio sul proposito del marmo, che già è finito, mancandovi solo l'opera del lustratore. Per il basamento, io le ripeto che giudicherei necessario il farlo fare costì, a risparmio di spesa: la sua altezza può essere più o meno, secondo la maggior o minore altezza della Camera: basta che il lume sia di fianco, e cada alquanto radente verso la schiena della figura. Desidero ch'Ella trovi il mio lavoro degno della sua approvazione, come io avrò sempre la compiacenza di avere aderito alla gentile di Lei commissione.

Il bravo maestro S.r Stefano Pavesi mi recò la carta sua del 4 andante, alla quale appunto rispondo dopo d'averla data da leggere al Sig.r D'Este, affinchè adempisse alle varie cose che gli appartenevano.

Mi conservi la pregiatissima sua benevolenza, e mi creda con tutta la stima e considerazione

Obbl. Aff.mo S.re ed Amico
Antonio Canova

IV.

Roma 18 Novembre 1820

Nob. Sig.r Conte

Ho l'onor di rispondere alla gentilissima sua lettera del 9 corrente, e di dirle che il S.r Ant.o D'Este le manda un disegnino della forma del basamento, ch'Ella potrà fare eseguire a Milano, di maggior o minore altezza, siccome a lei parerà. Riguardo al sito destinato per collocare il marmo, sembrami doverla ringraziare per la cura amorevole avuta di procurargli un buon lume di fianco; solamente le farei osservare, che per ottenere un tal effetto, converrebbe far scendere una tela scura, sopra la fenestra di faccia, la luce della quale distruggerebbe il buon' effetto di quella di fianco, ogni volta che si volesse far vedere il monumento. E ciò le dico a sua regola, e cognizione, onde possa governare la cosa, a tenore della sua volontà.

Per ciò che ha rapporto alla partita del denaro convenuto Ella può benissimo farne fare il pagamento in Venezia a suo agio, nelle mani del S.r Domenico Selva, al banco del S.r Angelo Pappadopoli; poichè appunto quel S.r Selva è il mio Procuratore per li miei affari a quelle parti.

La prego di sospendere la sua gita a Possagno, per ora, mentre non potrebbe veder nulla, che meritasse la pena del viaggio; e si compiaccia di aspettare un poco più, che la fabbrica sia inoltrata. Mi creda coi sensi della più distinta stima e osservanza.

Suo Obbl. Ser.
Ant.o Canova

V.

Roma 16 X.bre 1820

Nobile Signore

A senso della riverita sua Lettera del 4 corrente mi viene dato l'avviso dà Venezia da quel mio Procuratore Sig. Domenico Selva dell'incasso fatto d'una cambiale di Ital. 6907,67 in moneta fina, valore dei seicento zecchini, per prezzo combinato del Bassorilievo marmoreo, che ho eseguito per di Lei conto, e che rimane nel mio studio a sua disposizione. Le ne partecipo il debito riscontro a sua regola, e a sfogo di tal affare, già consumato. Desidero ch'Ella ritrovi di suo gradimento il mio lavoro, siccome gusto io quello d'aver assecondato il di Lei gentile comando.

Mi creda sempre coi sensi della più distinta stima e considerazione.

Di Lei, Nob. Sig. Conte

Obb. Aff. Servitore e Amico
Antonio Canova

VI.

Possagno 29 Luglio 1821

Nobile S.r Conte

Ricevo qui dove mi ritrovo da qualche giorno, pronto a ripartire per Roma, la gentile sua lettera del 25 pp.° speditami dall'amico S.r Antonio D'Este; e sono lietissimo d'intendere la di Lei soddisfazione pienissima per ciò che riguarda il soggetto, e il merito del lavoro da me fatto nella Tavola marmorea, travagliata per di Lei Commissione. Veramente gli elogi ch'Ella si compiace di farmene, eccedono di troppo il pregio della mia fatica; e gli devo in massima parte alla gentilezza estrema dell'animo suo, tanto favorevolmente disposto ad onorarmi. Quello di che vengo persuaso si è la sua decisa compiacenza per tal lavoro, e questo è il principale scopo, a cui tendeva il mio desiderio. Si accerti che io provo una sensibile contentezza per tutto quel di grazioso ch'Ella si degna di dirmi, e per l'approvazione ch'Ella dona all'opera mia.

Mi continui la pregiata sua grazia, e mi creda sempre con la dovuta stima, e rispetto.

Di Lei Nob. S. C.

Obbl. Aff. Osserv. Servitore
ed Amico
Ant. Canôva [1]

VII.

Roma 31 Ottobre 1821

Nobile Signore

Dall'Egregio Signor Ab. Andrea Andreis ho ricevuto la lettera ch'Ella gentilmente gli diede per me, ripiena di espressioni amorevoli insieme ed onorifiche fuor di modo. Piace sommamente al mio cuore il vedere ch'Ella si ritrovi soddisfatto del mio lavoro, ma non saprò mai persuadermi ch'esso meriti tutti gli elogi, che la di Lei bontà verso dell'autore, generosamente gli accorda. È molto lusinghiera la visita, in sua Casa, degli Augusti Ospiti, [2] e molto similmente viene accarezzato il mio amor proprio dalla considerazione, ch'Ella mi fa, essere stata pur motivata una tal visita dal desiderio di vedere quell'opera mia.

Sempre più arrossisco della infinita bontà e compatimento, con che sono straordinariamente onorato; e sempre più riconosco in me stesso il debito sacro di rispondere, con tutte le forze, alla benigna opinione, che si vuole avere delle opere mie. Ma se io non giungo siccome non è possibile ad eguagliare col fatto il merito, in che, non degnamente, sono tenute, la colpa sarà dell'altrui graziosa benevolenza, la quale esagera le facoltà mie e il mio talento.

Ella mi creda sempre animato dal sentimento della più distinta stima, e rispetto, con cui, unendo i convenevoli del comune amico S.r D'Este, ho l'onore di essere

Di Lei Nob. S.r Conte

Obb. Aff. Serv.re e Amico
Antonio Canôva

VIII.

Nobile Signor Conte

Ricevo qui, nella mia patria, la triste nuova della perdita da lei fatta della sua diletta Consorte. Comprendo che la sola religione può offerire il miglior conforto in simile dolorosa circostanza, ed Ella, che ha la mente e il cuore pieno di sentimenti religiosissimi, troverà in questi la unica consolazione di cui abbisogna in questo momento l'afflitta sua anima. Io pure mi unisco al di lei pianto, e prendo parte alla di lei tristezza con tutto il mio cuore.

Colgo questo incontro per render grazie a Lei, e alla Deputazione Comunale di Lovere, per le amorevoli testimonianze di bontà e di onore, onde hanno voluto fregiarmi all'opportunità che venne pubblicamente celebrato il collocamento della sepolcrale opera mia destinata alla memoria del di Lei figlio estinto così miseramente. Io non meritava, per la verità, d'essere onorato con tanta pompa, e con si splendida solennità di versi, e di stampa; ma l'onore di tal fregio ridonda tutto a gloria del gentile di Lei animo, e di quello dei Membri Illustri di codesta Deputazione Comunale, ai quali mi dichiaro e protesto obbligato dai vincoli della più ben sentita e invariabile riconoscenza.

[1] Ritornato a Roma, il Canova non ricordando forse d'aver già risposto da Possagno alla lettera 25 giugno 1821, del conte, scrisse il 7 settembre di quell'anno un'altra lettera al Tadini, che non riportiamo perchè ripete press'a poco quanto è detto in questa; di nuovo vi è soltanto il timore espresso dallo scultore che il conte avesse potuto far qualche osservazione « sulla qualità del marmo ».

[2] Il vicerè e la viceregina del Lombardo-Veneto, che furono ospiti del Tadini a Lovere nell'agosto del 1821 (Magri, *Elogio del conte Luigi Tadini;* Bergamo, Mazzoleni, 1833, p. 29).

Ho il pregio di essere con tutta la stima e la considerazione

Di Lei Nob. S.r Conte

Possagno 24 7bre 1822

Obb. Aff. Servitore ed A.
Ant. Canova

Giuseppe Malagoli.

Gli Angioli di Giovan Bologna

nel Duomo di Pisa.

I due angioli di bronzo che oggi si ammirano alle sponde del coro, sorreggenti con ambe le mani un candelabro, furono un tempo all'altar maggiore del Duomo, quando nel Duomo era l'altare intagliato in noce del Riminaldi, che posto nel Camposanto, passò poi nel capitolo di San Bonaventura, entro il chiostro della chiesa di San Francesco di Pisa; e questi due angioli, ci dice il Baldinucci, venuto l'anno 1601, Giovan Bologna diede finiti per lo duomo di Pisa, che pesati in atto di spedizione dei medesimi, si trovarono di libbre 120.

Per i documenti che qui per la prima volta pubblichiamo, è dato sapere che il lavoro cominciò il 14 luglio 1599 e durò fino al 28 di giugno del 1602 (stile pisano), e che il 27 ottobre del 1601, il primo angiolo era già gettato e si spesero *per opere e per portatura lire 2. 13. 4.*

Dal conto del nostro artista appare, che nel lavoro fu aiutato, se non fu addirittura completamente condotto, dai fratelli Francesco e Guasparri di Gerolamo della Bella, scultori, i quali erano fra coloro, scrive lo stesso Baldinucci, che verso la fine del passato secolo, nella celebre stanza di Gio. Bologna di Dovai, attesero alla scultura, aiutando al medesimo, e secondo la maggiore o minore abilità di ciascuno (come ne giova il credere) erano anche da lui salariati. Negli angioli di cui parliamo è a credersi che Giovan Bologna abbia avuto poca parte, ed è a supporsi anche non grande la valentìa dei due fratelli scultori per il risultato che ne abbiamo.

Se non mancano le due statue di una certa grazia, il movimento è però poco naturale e tradisce lo sforzo voluto dell'atteggiamento; se le pieghe hanno una modellatura larga e intelligentemente curata, non cessano per questo di essere un poco troppo frascheggianti; le teste, poi, non in proporzione con le figure, sono affatto prive di carattere e di espressione, e le estremità inferiori ordinarie. Basta poggiare l'occhio sull'angiolo del cero pasquale esistente nel coro del nostro Duomo, e modellato da Stoldo Lorenzi, per accorgersi della distanza che passa fra un lavoro e l'altro, e per capire, in pochi anni di differenza, quanto l'arte fosse, nell'indirizzo e nel sentimento degli artisti, variata. È a credersi dunque che Giovan Bologna, più fine modellatore e più elegante esecutore, si sia limitato a fare dei due angioli il disegno e abbia lasciata intiera la cura dell'esecuzione ai due suoi aiuti Francesco e Guasparre Della Bella. Comunque sia, ecco i documenti che a queste due opere d'arte si riferiscono, non senza prima ricordare Fra Domenico Portigiani, celebre fonditore di metalli, cui si deve la bellissima ed accurata esecuzione materiale dell'opera.

(Arch. del Capitolo. Filza *L,* pag. 152-153).

A dì XII di Luglio 1599.

Io Gio: Bologna ho ricevuto dalli Magnifici Signori Deputati di S. A. S. per la restauratione del Domo di Pisa, e per loro dal Magnifico Signor Capitano Gio. Battista Cresci, provveditore delle fortezze di S. A., Scudi 50, tanti sono per dare principio a dua angioli da farsi di brongio per detto Domo, et per fede di ciò io Pietro Tacca, allievo di detto maestro Giovanni, ho fatto la presente a suo nome et una altra simile, le quale sono sotto scrite di propria mano sua questo dì sopra detto in Firenze. Scudi 50

Gio: Bologna

A dì 16 di Giugno 1601.

Io Gio: Bologna ho ricevuto dalli Magnifici Signori Deputati da S. A. S. alla restauracione del duomo di Pisa, ducati cinquanta di monetta di lire sette l'una, e quali ricevo per lor Signorie dal Magnifico Signor Capitano Gio: Battista Cresci, provveditore delle fortezze di S. A., e servono per poter pagare giornalmente all'opere, che lavorano su duoi Angioli che io fò di brongio per il duomo di Pisa, et altre spese che occorrono per tal conto; et in fede ho fatto la presente prima ricevuta questo dì sopraditto: dico ducati 50.

Gio: Bologna

(Arch. del Capitolo. Filza *M,* pag. 115).

Li Magnifici Signori Deputati alla restauratione del Duomo di Pisa deano dare, a dì 25 di ottobre 1601, lire dugento trentasei, soldi 5, sono per havere

gittato di bronzo uno angiolo, quasi di grandezza naturale, del quale haveva fatto la cera et forma il signor cavaliere Gio' Bologna. Pesò, colle bocche et doccioni, libbre novecento quarantacinque, valutato ditta gettatura soldi cinque per libbra, gittato a tutto mia spese, et consegniato al sudetto signor Cavaliere. lire 236 : 5 —

E a dì 31 di detto lire dugentoventisette, soldi 10, sono per havere gittato di bronzo un altro angelo simile al sopradetto del quale la cera et forma haveva fatto ditto Signor Cavaliere; pesò colle bocche et doccioni libbre novecentodieci, valutata ditta gittatura soldi 5 per libbra, gittato a tutto mia spese et consegniato al sudetto signor Cavaliere. lire 227 : 10 —

Et deono dare per riguocitura delle forme de' sopradetti angeli lire ottantaquattro piccioli, ricotti a tutto mia spese di fornace et legne lire 84 —

lire 547. soldi 15 —

Gio: Bologna aferma quanto di sopra[1]

(Arch. del Capitolo. Filza *L,* pag. 154).

A dì 26 di aprile 1602.

Io Gio: Bologna ho ricevuto dalli Magnifici Signori Deputati di S. A. S. alla restauracione del duomo di Pisa, e per loro dal Magnifico Signor Capitano Gio: Battista Cresci, provveditore delle fortezze di S. A. S., scudi venticinque, sono per seguire a pagare le opere e spese per li angioli di brongio per detto Duomo, e per fede, la presente sarà sottoscritta di propria mano scudi 25.

Seconda ricevuta

Gio: Bologna

(Arch. del Capitolo. Filza *M,* pag. 204).

Io Fra Domenico Portigiani ho riceuto, questo dì 9 di Giugno 1602, da' Magnifici Signori Deputati alla restauratione del Duomo di Pisa, lire centodiciotto, soldi 1 : 4 e per detto dal Signor Gio: Battista Cresci, provveditore del castello di Firenze di S. A. S., et in fede ho fatto la presente prima riceuta, questo dì detto, in Firenze

Lire 118 : 1 : 4

et sono per havere gittato quattro alie di bronzo, cavato cera et ricotto le forme, a mia spese, fatte dal Signor Cavaliere Giambologna scultore.

Fra Dom^co^ Portigiani q. sup.

le quali alie debbano servire per e' dua angeli, che il suddetto Signor Cavaliere fa per il Duomo di Pisa.

F. Dom^co^ q. sup.

(Arch. del Capitolo. Filza *L,* pag. 151).

┼ Addì 22 di Giugnio 1602.

Magnifico signor Capitano Gio: Bat: Cresci, provveditore delle fortezze, piaccia a V. S. far' pagare a 'stanzia delli Magnifici signori deputati del duomo di Pisa per l'opere lavorate su l'angioli di bronzo fatti per in su lo altare maggiore:

Addì 8 di giugnio 1602

Francesco di Girolamo della Bella, scultore, per opere 3, a soldi 66. 8.	Lire	10 —
Guasparri di Girolamo della Bella, scultore, per opere 5, a soldi 30	»	7. 10
per 1.° staio di carboni di scopa, a lire 12 staio per anzar ferri	»	— 12
per saldatura di stagnio per saldar pezzi	»	3. 4
addì 15 detto		
Francesco di Girolamo della Bella, per opere 1^a^, a soldi 66. 8.	»	3. 6. 8
Guasparri di Girolamo della Bella, scultore, per opere 3 a soldi 30	»	4. 20 –
addì 22 detto		
Francesco di Girolamo della Bella, scultore, per opere 3, a soldi 66. 8.	»	10 —
Guasparri di Girolamo della Bella, scultore, per opere 6, a soldi 30	»	7 —
	Lire	45. 2

per la seconda

Gio: bologna

A tergo: Per li agnoli.

Igino Benvenuto Supino.

[1] Il conto è scritto di mano del Portigiani.

RECENSIONI

Le Musée National du Louvre, par Georges Lafenestre, membre de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et Eugène Richtenberger. Ouvrage orné de cent reproductions photographiques. — Paris, ancienne Maison Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

È il primo volume di una serie di pubblicazioni dai suindicati autori annunciate sotto il titolo generico: *La peinture en Europe,* catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les Musées, collections, édifices civils et religieux. Prendendo per punto di partenza il Louvre, hanno fatto proprio *ab Jove initium,* dacchè, tutto considerato, quel Museo è certamente il più grandioso, il più splendido e il più rinomato fra quanti esistono.

Il volume concernente il Louvre consta di 379 pagine in-8°, intercalate da ben cento tavole in fotoincisione, per le quali servirono da esemplari le grandi fotografie inalterabili al carbone della ditta Braun, Clément e C.ia di Dornach, in Alsazia, tavole scelte dai fogli corrispondenti ad altrettanti capolavori d'ogni tempo e d'ogni scuola.

« Desiderosi di presentare un volume comodo e di formato limitato », è detto nel manifesto dell'opera, « gli autori trovandosi nell'impossibilità di descrivere partitamente tutti i quadri componenti la Galleria, nel mentre lasciarono da parte le opere che non offrono se non un interesse secondario sia pel loro valore intrinseco, sia a causa della loro autenticità discutibile, riunirono sulla maggior parte delle altre tutti i ragguagli che possono interessare.

« Non contenti di dare una semplice indicazione del soggetto di ogni quadro, si studiarono di porgerne una descrizione possibilmente estesa, indicando la situazione delle figure principali, i loro atteggiamenti, il colore delle loro vesti, i particolari dell'architettura e del paesaggio; vi aggiunsero le dimensioni dei dipinti, l'enumerazione delle stampe che ne furono ricavate, i documenti più recenti sulla loro provenienza, il loro apparire nelle vendite celebri, le controversie sorte intorno ai nomi degli autori, e via dicendo. Per le opere più importanti poi non trascurarono di riportare alcuni estratti di opere speciali tanto francesi quanto straniere, contenenti gli apprezzamenti dei critici più autorevoli, quali Diderot, Gautier, Paul de Saint-Victor, Thiers, Guizot, Castagnary, Charles Blanc, Vasari, Crowe e Cavalcaselle, Waagen, Bode, Bredius, ecc. ».

Quanto al metodo, ossia l'ordine col quale stimarono meglio di disporre la materia, esso è, diremo così, strettamente topografico, cioè procede nella descrizione dei singoli capi tenendo conto della loro collocazione a seconda del modo come si seguono all'occhio del visitatore che percorre il Museo dalla prima all'ultima sala. In fine del volume poi avvi un riassunto (table des matières) nel quale sono registrati tutti i quadri in ordine alfabetico a seconda delle scuole cui appartengono. Basterà ricorrere a questo riassunto per sapere a quale pagina si trova nel volume la descrizione di ogni singolo quadro.

La prefazione al libro contiene in brevi termini la storia dell'insigne Museo nazionale francese. Le origini sue vanno ripetute al regno di Francesco I, il quale, appassionato per le arti belle, chiamò in Francia alcuni dei più celebri pittori italiani, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, il Primaticcio, Nicolò dell'Abate, ecc.; a mezzo di suoi agenti fece acquisto di opere d'arte da or-

narne i suoi appartamenti di Fontainebleau. Al suo nome, infatti, vanno congiunti quelli di capolavori quali il ritratto della Gioconda, la Madonna delle roccie, la Sacra famiglia e il San Michele di Raffaello, la Visitazione di Fra Sebastiano del Piombo, la Carità di Andrea del Sarto, ecc. Si fu nel secolo seguente che il Gabinetto reale si arricchì notevolmente coll'acquisto della raccolta del cardinale Mazzarino (a. 1661), e nel 1671 di quella del banchiere Jabach di Colonia. Per la prima volta la raccolta fu trasportata a Parigi sotto il regno di Luigi XIV nel 1681.

Un giornale del tempo che dà partecipazione dell'inaugurazione, vi conta sedici Raffaelli, sei Correggi, dieci Leonardi, otto Giorgioni, quattro Palma il vecchio, ventitre Tiziani, diciotto Paoli Veronese, quattordici Van Dyck, e via dicendo. Si vede con quale prodigalità ottimista vi sono enumerati i rappresentanti dei sommi maestri! Più tardi la parte più scelta della Galleria fu trasportata nel palazzo del Luxembourg.

Non fu se non durante la grande Rivoluzione che le raccolte tornarono al Louvre, e dal 9 novembre 1793 in poi, il Museo francese fu aperto al pubblico in dati giorni « La storia del Museo del Louvre », è detto nella prefazione, « durante i vent'anni che seguono sotto il Direttorio, il Consolato, l'Impero, ci mostra una successione quasi senza interruzione di lavori affrettati e di mutamenti provvisorî nelle gallerie, motivati dal glorioso agglomeramento dovuto alle vittorie delle armi francesi. Ogni armistizio, ogni trattato di pace è seguìto dall'arrivo a Parigi di un certo numero di quadri preziosi, i quali, giunti sovente in cattivo stato, vengono dapprima restaurati, poscia aggiunti alle antiche collezioni. Le diverse pubblicazioni fatte in allora intorno al *Musée Napoléon,* ci hanno conservato il ricordo di questa collezione unica che si potè ammirare fino al 1815 ».

In seguito, come si sa, una gran parte delle cose arbitrariamente accaparrate dovettero essere restituite. Era riservato alla seconda repubblica, nonostante, di dare al Museo del Louvre l'espansione adeguata all'ampiezza dei fabbricati disponibili. Una somma di due milioni e mezzo, votata nel marzo 1848 dall'Assemblea nazionale, fu destinata ad ordinare i grandi locali nei quali si trova ancora oggidì la maggior parte delle raccolte artistiche. In seguito furono fatti nuovi acquisti importanti. Basti ricordare, fra altri, quello del celebre quadro della Concezione, di mano del Murillo, comperato alla vendita del maresciallo Soult per 615,300 franchi, e quello complessivo di gran parte del Museo Campana di Roma nel 1862. Vi furono inoltre legati cospicui che arricchirono il Museo. Importante fra questi il legato Lacaze nel 1869, cui fu dedicata un'apposita sala, e più tardi quelli del conte Duchâtel, dei signori Gatteaux, His de la Salle, Moreaux, Hauguet, Millet e di parecchi altri patrioti che concentrarono efficacemente sulla grandiosa istituzione quanto avevano raccolto o ereditato dai loro antenati.

Ed ora entrando nell'argomento del libro, passiamo di volo a traverso i capolavori che danno lustro all'insigne Museo e che a sommi capi sono pure graficamente illustrati, come si è detto, con esemplari forniti dalla fotografia Braun.

L'ingresso consueto nella galleria ha luogo dalla parte della sala Lacaze.

Oltre a parecchie opere della scuola francese dei secoli scorsi, piene di grazia e di spirito, vi vediamo far capolino una figurina ridente di zingara del grande olandese Frans Hals, la quale, come ben dice il Bürger, di cui viene addotto l'autorevole giudizio, « è un capolavoro, improvvisato in alcune ore, tutto vita, luce e buon umore ».

Seguono di poi le sale occupate dalle tele più o meno grandi appartenenti ai pittori francesi del principio del nostro secolo, e che portano l'impronta dell'epoca eroica delle gesta di Napoleone I. Vi rispondono i nomi di un Géricault, di un Prud'hon, di un David, di un Gérard e via dicendo. [1]

Viemaggiori le attrattive del celebrato *Salon carré,* dove stanno riuniti tanti tesori, fra i più scelti, di diverse scuole. Per la francese eccoci dinanzi un fine ed elegante ritrattino di Elisabetta d'Austria, moglie di Carlo IX, opera di quel Francesco Clouet, dai Paesi Bassi venuto a stabilirsi in Francia e capostipite di una famiglia d'artisti, dedita tutta alla pittura di ritratti durante gran parte del XVI secolo.

Una maggiore semplicità e bonomia, consona al tempo più remoto e all'indole germanica, regna nella effigie di Anna di Cleve, quarta moglie di Enrico VIII d'Inghilterra, la quale è un'opera di Holbein di autenticità assoluta.

Altri quadri ammalianti che ci vengono posti

[1] È questo il salone nel quale fu celebrato nel 1810 il matrimonio religioso di Napoleone e di Maria Luigia. Ristaurato posteriormente con lusso di ornamenti forse anco eccessivi per la nuova destinazione, fu messo a disposizione della Galleria e aperto nel 1851.

innanzi, sono il mirabile ritratto dell'uomo dal guanto, di Tiziano; lo Sposalizio mistico di Santa Caterina, del Correggio, quello stesso di cui dice il Vasari che ha così belle arie di teste che sembrano fatte in paradiso, e che Gerolamo da Carpi poi ebbe a copiare colla più grande diligenza; il Concerto campestre, di Giorgione, passato successivamente dalla collezione ducale di Mantova in quella di Carlo I d'Inghilterra, indi venduto a Luigi XIV dal banchiere Jabach.

Segue di poi una rarità della pittura francese antica, che porge un misto d'influenze fiamminghe ed italiane, il ritratto, cioè, di un cancelliere dei re Carlo VII e Luigi IX, opere di Jean Fouquet.[1]

Contrasta stranamente al confronto la sfarzosa effigie del vescovo di Meaux, il celebre Bossuet, di mano del Rigaud. È noto, del resto, che nel *Salon carré* si vedono accostati fra loro i generi più diversi, certamente non a reciproco profitto del loro effetto. E in vero, quando pure non tutte le gallerie si prestino, come si prestano, ad esempio, quelle di Berlino e di Londra, per dividere e classificare i quadri per scuole, è sempre stato e rimane tuttora sensibile nello splendido *Salon carré* il desiderio di vedere disposte le opere che contiene in modo più omogeneo, se non altro, in ragione del tempo e delle tendenze diverse cui appartengono.

O come si saprebbe giustificare all'atto pratico accanto ad un Rigaud la presenza di un Van Eyck? Esso è rappresentato da un suo capolavoro, la così detta *Vierge au donateur*. « Rien de plus fier, de plus chaste, de plus délicat, que cette notre Dame, encore un peu gênée par la symétrie gothique, mais déjà d'une finesse et d'une vérité de dessin incroyables. Quant à la couleur, au lieu de se carboniser avec le temps, elle s'est agatisée et a pris l'immuable éclat des pierres dures ». Tale il giudizio calzante di Théophile Gautier riportato dal catalogo.

Fra le opere di Raffaello, nella sala medesima, venne scelta per la riproduzione, oltre alla Madonna di Francesco I, la *Belle Jardinière,* alla quale altre forse sarebbero state da preferire, che furono egualmente fotografate da Braun, mentre essa appartiene a quell'epoca di transizione del Sanzio che non è certamente la più felice della sua carriera artistica. Viene seguìta immediatamente dai Pellegrini d'Emaus, del Rembrandt, una delle opere più serie e più sentite del geniale caposcuola fra gli Olandesi, di mano del quale appare più in là uno dei più attraenti ritratti di donna, quello della sua serva, che gli fu compagna fino alla fine dei suoi giorni, resa da lui, come si vede, veramente con intelletto d'amore.

Retrocedendo, eccoci dinanzi la celebre Madonna dal cuscino verde del nostro Solari, il grande ritratto di Carlo I d'Inghilterra col suo cavallo e il suo scudiero, di Van Dyck, la Gioconda, di Leonardo, poi quel misterioso ritratto eminentemente fiorentino di un giovane pensoso appoggiato ad un parapetto, il quale fu successivamente attribuito a Giorgione, a Sebastiano dal Piombo e a Francesco Francia, e finalmente dai critici moderni considerato per una delle più elette cose uscite dal pennello del fiorentino Franciabigio. Gli fa seguito la Visitazione, di Domenico Ghirlandaio, già ad un altare di Santa Maria Maddalena de' Pazzi di Firenze; un superbo Tiziano (la bella Laura Dianti con Alfonso duca di Ferrara), poi l'effigie mirabilmente ingenua della piccola infante Margherita che divenne più tardi la moglie dell'imperatore Leopoldo di Germania, un Velasquez *intus et in cute.*

Fra gli acquisti di questi ultimi anni vediamo riprodotto poscia come *attribuito* a Raffaello il bel quadretto di Apollo e Marsia, già del signor Morris Moore, il quale lo aveva acquistato in Inghilterra come opera del Mantegna. Allorchè lo comperò da lui l'Amministrazione del Louvre nel 1883 per 200,000 franchi, fu stabilito che sarebbe stato posto nel *Salon carré* sotto la denominazione del *Raffaello di Morris Moore.* Per quanto sia una bellissima cosa, il tempo già ha sfatato la fede nella sua origine prettamente raffaellesca.

« C'est, à n'en point douter, l'œuvre d'un peintre ombrien », conchiude il catalogo dopo avvertito che alcuni critici l'hanno attribuito al Perugino, al Pinturicchio, a Timoteo Vite, al Francia, ecc. Crediamo che il confronto con certe opere di Pietro Perugino, specie con quelle dell'Accademia di belle arti in Firenze, delle Gallerie di villa Albani (ora Torlonia), di Monaco e di Londra, confermino l'opinione già da anni espressa dallo scrivente, che a nessun altro se non al Perugino vada rivendicata definitivamente la tavoletta dell'Apollo e Marsia, la quale sarà stata da lui composta ed eseguita nell'ultimo decennio del XV secolo, quando Raffaello era sempre fanciullo.

[1] Simile accoppiamento di gusto fiammingo ed italiano si ritrova nella mirabile serie di miniature di J. Fouquet, già proprietà Brentano, a Francoforte, ora nel Museo di Chantilly.

Passando oltre, c'imbattiamo in uno dei prodotti dell'arte più raffinata, vale a dire nell'Antiope del Correggio, addormentata profondamente sull'erba, con Amore da un lato e dall'altro Giove trasformato in Satiro che la contempla. Faceva parte della raccolta Mazzarino, avendola il cardinale acquistata dal banchiere Jabach per 25,000 franchi. Oggi non basterebbe quattro volte tanto per comperare un capo di così raro valore, come quello in cui risplendono tutte le qualità di vita e di sensibilità per cui si distingue l'autore sopra ogni altro artista.

In fine la Deposizione di N. S., del Tiziano, eseguita verso il 1520 per Francesco II Gonzaga, più tardi comperata dal Jabach al prezzo di 3210 fr. alla vendita di Carlo I e ceduta per la stessa somma a Luigi XIV. Una *variante,* come soggiunge il Catalogo, si trova a Venezia nella Galleria Manfrin ed uno schizzo a Vienna all'Accademia di Belle Arti.

È peccato che non sia stato scelto nel novero dei quadri da presentare riprodotti il prezioso ritratto del Pisanello recentemente acquistato dal Louvre al prezzo di 30 mila lire e collocato pur esso nel *Salon carré.* Adolfo Venturi lo aveva veduto allorchè si trovava nella raccolta del console Bamberg a Parigi e ne aveva dato un facsimile da una fotografia di Braun in questo stesso periodico, nel 1889 (p. 166), argomentando che la giovinetta rappresentata in profilo fosse da ricercarsi fra i membri della famiglia Estense. Ora è ben assodato che non vi si può ravvisare altri se non Cecilia Gonzaga, poichè lo prova la perfetta corrispondenza col profilo di una delle note medaglie del Pisano stesso colla qualifica: *Cicilia Virgo Filia Johannis Francisci Primi Marchionis Mantue.* Sul rovescio della medaglia vedesi rappresentato un unicorno giacente (simbolo della castità) e a canto una graziosa giovane che gli pone una mano sulla testa; superiormente una lapide dentrovi: *Opus Pisani pictoris MCCCCXLVII.* Questo millesimo c'indica a un dipresso il tempo in cui avrà avuto origine il dipinto, fatto certamente sulle traccie della medaglia. Questo raffronto fra la medaglia e il dipinto fu fatto ultimamente anche dal sig. Ravaisson in una seduta dell'*Accademia delle Iscrizioni* in Parigi e varrà a correggere una asserzione gratuita del nuovo Catalogo del Louvre, il quale ci presenta il citato ritratto come l'effigie della seconda moglie di Lionello d'Este, là dove la storia c'insegna che questa fu Maria, figlia di Alfonso d'Aragona. [1] Intorno a Cecilia Gonzaga invece il Litta nelle sue *Famiglie celebri* ci dà i seguenti ragguagli: Nacque nel 1425. Celebre per avvenenza e per talento, fu figlia di Gianfrancesco (fatto marchese di Mantova da Sigismondo imperatore nel 1432). Promessa dal padre ad Oddo da Montefeltre conte d'Urbino, rifiutò costantemente le nozze volendo consacrarsi a Dio. Superati i contrasti domestici, nel 1444 vestì l'abito di S. Francesco nel monastero di Santa Paola, fondato dalla madre e vi prese il nome di Chiara. Scriveva in versi latini con molta famigliarità ed eleganza. Morì nel 1451, 3 nov., in gran concetto di perfezione, per cui meritò di essere posta nel martirologio francescano col titolo di Beata Chiara. Abbiamo alle stampe una lettera del card. Gregorio Corraro, a lei diretta, col titolo *De fugiendo saeculo.*

Un'altra inesattezza che vorrà essere corretta nel Catalogo sta nella supposizione che il profilo ora al Louvre fosse da considerarsi come un riscontro a quello di Lionello d'Este appartenente alla Galleria Morelli in Bergamo, asserzione che non potrebbe essere sostenuta, visto che le dimensioni rispettive dei due quadri non si corrispondono, quelle della tavola di Parigi essendo sensibilmente superiori a quelle dell'altra. Comunque sia, sta il fatto dell'intimo nesso che corre in entrambi i quadri fra i loro profili e quelli delle medaglie che vi corrispondono, nelle quali il distinto autore suole qualificarsi esplicitamente per pittore, facendo nascere in noi la speranza che altri ritratti dipinti di lui s'abbiano a scoprire presto o tardi.

Riprendendo ora il nostro giro per la Galleria si passa nella sala che porta il nome di Duchâtel, da che fu arricchita dei quadri lasciati dalla contessa dello stesso nome. Per quanto ridotte le proporzioni della riproduzione della tavola di Giovanni Memling, nel quale fanno ala al trono della Vergine e del Bambino due Santi e due schiere di devoti, già vi si conosce l'importanza dell'opera dell'accuratissimo pittore dell'antica scuola fiamminga.

È forte poi il salto quando si viene al nudo della graziosa figura nota col nome di *la Source,* dell'Ingres, (da Charles Blanc considerata come la più bella che sia mai stata dipinta nella Scuola francese), tant'è vero che ci conduce ad epoca così recente qual'è il 1856. E di nuovo un ge-

[1] La prima moglie di Lionello fu Margherita di Gian Francesco Gonzaga.

nere diverso ci si offre negli affreschi del nostro Bernardino Luini, acquistati come si sa sotto il governo di Napoleone III nel pal. Litta di Milano, nei quali ben si constata *la bellezza molle ad un tempo e maestosa che brilla nel sangue lombardo.*

Della sala detta dei *sette metri* e dei tesori che racchiude chi non si rammenterebbe dopo aver visitato il Louvre? Le riproduzioni cominciano dall'offrirci una serie di opere toscane, da Giotto fino a Vincenzo da S. Gemignano. Vi primeggia per importanza la grande tavola di Fra Filippo Lippi (Vergine col Bambino con due santi inginocchiati e schiere d'angeli) eseguita nel 1438 per la chiesa di Santo Spirito di Firenze. Condotta a termine quando il pittore contava 36 anni, vuol essere noverata, come osserva il Cavalcaselle, fra le più squisite sue composizioni. Ci reca meraviglia invece che non sia stata illustrata graficamente la piccola perla dell'Annunciazione, che il Catalogo esita ancora a determinare col nome di Leonardo da Vinci (n.° 1265). Entrata al Louvre col Museo Campana nel 1862, la critica tedesca insieme all'italiana unanimamente ebbe a ravvisarvi una creazione giovanile del grande maestro toscano, che a dir vero pare superi davvero quanto dalle forze del modesto Lorenzo di Credi si poteva aspettarsi, al quale fin qui veniva attribuito. [1]

Gli è in questa sala che si trovano le mirabili opere di Andrea Mantegna, che costituiscono uno dei precipui vanti del nobile Museo. Nitidamente riprodotta fra queste la Madonna della Vittoria, così chiamata per essere stata commessa al pittore in commemorazione della battaglia di Fornovo (a. 1496), nella quale il marchese Francesco Gonzaga si stimava di aver vinto Carlo VIII. Così pure il soggetto mitologico del *Parnasso,* dagli aggraziati motivi, già decorante insieme a quello della *Virtù trionfante dei Vizii* il gabinetto della duchessa Isabella in Mantova.

E in mezzo a questi quadri eccone un altro che ha per noi un valore ed un interesse particolare. È la grande tavola della Vergine col Putto fra i santi Sebastiano e Giov. Batt. e i devoti della famiglia Casio, il lavoro più elaborato e più complesso del pittore gentiluomo milanese Giovanni Antonio Boltraffio, altro fra i più eminenti scolari di Leonardo da Vinci. È quello stesso che si rovò compreso in un cambio fatto nel 1812 dalla Pinacoteca di Brera con quella del Louvre. [2]

[1] Vedasene la fotografia di Braun.

[2] V. i ragguagli in proposito nel nuovo Catalogo della Pinacoteca di Brera del Dott. Giulio Carotti, non meno che nel Catalogo del Louvre.

Passiamo ora nella *Grande Galleria.* Qui ci si affaccia poco stante l'opera più spiritualmente fine e bella fra quante sono mai state eseguite, vogliamo dire *La Madonna delle roccie,* proveniente dalla raccolta di Francesco I. Londra notoriamente da pochi anni in qua ne possiede la replica nella sua Galleria Nazionale, lusingandosi di possedere un altro originale, laddove un opportuno, attento confronto dovrebbe persuadere ogni buon conoscitore che non è se non una riproduzione della Scuola, sensibilmente più grossa e più pesante nelle forme, tanto delle figure quanto degli accessorii, di quel che sia l'esemplare di Parigi.

Felice è la scelta della tela di Paolo Veronese, rappresentante la *Cena in Emaus,* fra i quadri di scuola veneta. Il soggetto serve di pretesto all'ingegnoso artista per raccogliere pittorescamente in un sol tutto una moltitudine di figure robuste e vivaci, fra le quali abbondano i ritratti.

Quindi due ritratti insigni: quello di Baldassare Castiglione del 1515 circa, concepito da Rafaello in modo analogo a quello di Bartolo e Baldo della Galleria Doria di Roma e quello presunto di Lucrezia Crivelli, sempre dato a Lionardo da Vinci. È questo un soggetto che vuole essere raccomandato ad uno studio ulteriore dei critici, dal quale crediamo risulterà che il vero autore sia uno scolaro lombardo di Leonardo (forse il già nominato Boltraffio), serio, distinto, accurato bensì, ma mancante di quella sovrana grazia, di quella disinvoltura e leggerezza di tocco che costituisce il magistero misterioso ed incommensurabile dell'autore della *Gioconda* e della *Madonna delle roccie.*

O chi è poi quel Giovanni da Calcar, tedesco, di cui ci si presenta una effigie d'uomo a mezza figura, la destra appoggiata sul piedestallo di una colonna, la sinistra al fianco? Il rappresentato vuolsi uno della famiglia Bon di Venezia; il suo stemma vedesi appeso al fusto della colonna. Lo scrivente confessa che gli mancano i termini di confronto da addurre a conferma dell'attribuzione, che dev'essere di antica data. [1] Pare uno che abbia imparato da Tiziano, dal Licinio, un precursore starei per dire del Moroni, essendo il quadro datato del 1540, quando questi doveva essere in età di tre lustri o poco più.

[1] Nella r. Galleria di Berlino viene indicato per opera di Giov. da Calcar un altro ritratto d'uomo; non per altro criterio tuttavia che quello dell'affinità con quello del Louvre.

Viene di seguito altra fra le celebrate opere dipinte per Francesco I, la *Carità* di Andrea del Sarto, un gruppo magistrale d'una madre con tre figliuoli, eseguito nell'a. 1518. Pur troppo il dipinto ha sofferto assai. Fu trasportato dal legno sulla tela nel 1750 e quest'operazione, nuova in allora, eccitò molta curiosità, ma non impedì che più tardi il dipinto dovesse essere di nuovo rintelato.

Troppo ci dilungheremmo se ci si disponesse a rammentare tutto quello che viene presentato pel rimanente del lunghissimo ambiente della *Grande Galleria,* dove, si può dire, ogni scuola è rappresentata. Rammenteremo bensì la grande tela del Murillo, rappresentante la Nascita della Madonna, ben improntata dell'ingenua grazia e dolcezza dell'amabile pittore, una Deposizione dalla croce, di scuola francese, della fine del XV secolo, curiosa non già pel suo valore artistico, ma al contrario per l'estrema debolezza che vi si manifesta, ove si paragoni coi prodotti dell'arte fiamminga contemporanea, dalla quale pare sia in buona parte derivata quell'arte; indi un ritratto di Holbein, di una esecuzione meravigliosamente accurata e coscienziosa, quello cioè dell'astronomo di Enrico VIII d'Inghilterra, Nicolò Kratzer, eseguito nel 1528.

Fra i Fiamminghi e gli Olandesi del seicento, vuolsi citare in primo un esemplare del raro e ricercato Jan van der Meer di Delft, una mezza figura di donna, intenta al suo lavoro di trine (*la Dentellière*) acquistata per la modica somma di 1200 franchi nel 1870, mentre simili quadri vengono disputati generalmente dai buongustai alle aste ad altissimi prezzi. Sono dei problemi di effetti coloristici e di chiaroscuro, sciolti colla massima acutezza e raffinatezza di percezione, come li seppe risolvere alla sua volta magistralmente l'altro distinto olandese Pieter de Hooch, massime per quanto concerne le relazioni di chiaro scuro fra le sue figure e l'interno degli ambienti dove sono collocati. Anche di lui il Louvre ci offre un notevole esempio, acquistato nel 1801 per 1350 fr. Vi fanno seguito altri bocconi ghiotti del genere, un Terburg, un Metsu esemplari, poi un Rubens, da noverarsi davvero fra le cose più graziose e simpatiche del maestro, qual è quello del ritratto della seconda sua giovane moglie con due de' teneri e ben pasciuti figliuoli.

In fine non vanno dimenticate le due importanti tele di quel Frans Hals, il quale insieme al Rembrandt va tenuto in conto di uno dei capo-rioni della pittura di ritratto in Olanda. Furono acquistate nel 1884 a Haarlem pel complessivo prezzo di 100 mila fr. Nell'uno stanno raccolti tutti i membri di una famiglia improntata della più pretta giovialità borghese; nell'altro, illustrato da una tavola nel Catalogo, l'effigie del capo della stessa Nicola van Beresteyn: pittura dell'età fresca dell'autore (a. 1629) condotta con quel vigore e con quella sicurezza che lo distingue fra tutti.

Sono riservate alle ultime sale la maggior parte delle opere di Scuola francese.

Vi troviamo illustrata fra altre cose la scena memorabile dell'apostolo San Paolo che predica ad Efeso, nella quale il Le Sueur senza mai essere stato a Roma si mostra impressionato dal modo dignitoso di comporre usato da Rafaello nelle Stanze Vaticane e massime nella Scuola d'Atene, poi un tondo da soffitto, non che una scena arcadica eminentemente classica del nobile Nicolò Poussin. Dei moderni è rappresentato il Couture nella sua vasta composizione dalle avvenenti figure intese a rappresentare un lussureggiante consesso di Romani della decadenza, il Troyon con una delle sue pregiate tele dai soggetti campestri, il Delacroix, il David, la Le Brun, il Millet e via dicendo.

E come *dulcis in fundo* gli spiritosi artisti del XVIII secolo: Boucher, Greuze che rimarrebbe indimenticabile quando non vi fosse altro di lui che la graziosissima « cruche cassée », Van Loo, Watteau, del quale il Louvre possiede pure un tesoro in fatto di disegni, e ben parecchi altri.

L'ultima parola definitiva poi è data di nuovo all'arte italiana, cioè ad alcuni affreschi del Botticelli e di Fra Angelico da Fiesole, trasportati da Firenze pochi anni or sono e presentemente collocati sopra il ripiano di uno degli scaloni. Sono del primo i soggetti allegorici, tolti dalla villa Lemmi e del secondo un Cristo in croce, colla Vergine, S. Giovanni e S. Domenico, già nel refettorio dei frati domenicani di Fiesole.

Quanto al modo col quale è redatto il nuovo catalogo del Louvre, è da notare che i dati cronologici e biografici concernenti gli artisti sono rimandati alla parte riassuntiva in fondo al libro. Per quanto sommarii, essi rispondono a quello che essenzialmente si ha a richiedere da un catalogo, il quale, come quello che vuol essere distinto da un libro di Storia dell'Arte, deve mirare in precipuo modo a descrivere con esattezza i soggetti delle opere esposte e di dare in breve la storia delle vicende successive, corse dalle medesime,

come è stato inteso in quello che abbiamo sotto gli occhi.

Nè si avrebbe a muovere rimprovero ai compilatori del Catalogo del Louvre di avere interamente relegato nella stessa *Tavola delle materie* l'enumerazione dei quadri di valore subordinato, come non si può negare che le raccolte artistiche d'importanza non potrebbero che guadagnare in genere ove venissero depurate di quel che vi è meno degno di starvi. Se non che i criterî coi quali si procede in sifatta opera di selezione possono essere diversi e nel caso concreto potrebbero far nascere il sospetto che quelli usati non siano stati in tutto i più irreprensibili. Per limitarci alle scuole nostre, ci basti rammentare che troviamo esclusi dal novero dei quadri descritti dal Catalogo ragionato alcuni, che spettano ad artisti interessanti, quali il Crivelli, il Lotto, il Savoldo, il Bramantino, il Tura, il Zampieri, intorno ai quali sarebbe pur gradito conoscere l'opinione della Direzione della Pinacoteca, qualunque sia il valore reale dei dipinti stessi.

In altri termini i signori Lafenestre e Richtenberger nella loro bella opera, destinata ad un pubblico esteso, si sono preoccupati e si sono presi cura delle considerazioni storiche ed estetiche più che delle critiche. Tuttavia non sono state interamente trascurate neppure quest'ultime, nè avvi a dubitare in fine, che lo splendore del soggetto quanto la bontà e il valore del suo commento renderanno benvenuto un libro, al quale, anche pel tenue prezzo commerciale, arride fin d'ora certamente un successo dei più lusinghieri.

Gustavo Frizzoni.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Fra i restauri di dipinti compiuti in questi ultimi mesi è importantissimo quello de la cappella frescata da Baldassare Peruzzi, in Santa Maria della Pace, eseguito da Luigi Bartolucci con grande attenzione, con vero intendimento dell'opera, con effetto bellissimo e fortunato. La cappella del Peruzzi, la prima a sinistra di chi entra, rimpetto al celebre fresco di Raffaello, *Le Sibille,* fu ornata per commissione del cardinale Ponzetti, di cui si vede lì accanto il sepolcro, ed era talmente annerita e insudiciata, che solo se ne poteva ammirare con discreta soddisfazione il quadro principale. Ora si gode questo assai meglio, e sono per così dire risuscitate le pitture dei dieci scompartimentini della vôlta, i quali, nell'insieme, hanno maggior valore del quadro stesso. La loro disposizione nella vôlta che ha forma di mezza mandorla, è questa:

Fascia inferiore, scompartimenti lunghi bassi, in mezzo: « Diluvio universale »; a sinistra: « David che abbatte Golia »; a destra: « Giuditta che decapita Oloferne ».

Fascia media, scompartimenti ampî, al centro: « Adorazione dei Magi »; a manca: « Nascita di Gesù »; a dritta: « Fuga in Egitto ». I fondi sono dorati.

Fascia superiore, scompartimenti meno grandi, al mezzo: « Creazione della donna »; a sinistra: « Sacrificio d'Isacco »; « Mosè sul Sinai ».

Coronamento: « Lo Spirito Santo in forma di colomba ».

Il quadro dell'altare, che sta sotto il « Diluvio universale », rappresenta la « Vergine con in braccio il Bambino, da un lato Santa Brigida, dall'altro Santa Caterina, e a' piedi genuflesso il cardinal Ponzetti ». A destra e a sinistra le pareti sottoposte alle due composizioni di « David e Golia » e di « Giuditta e Oloferne », sono occupate da due brutti sportelli di legno dorato che speriamo non tarderanno a sparire, affinchè la preziosa cappella si possa dire veramente rinata.

Della produzione piuttosto scarsa di Ercole Rosa resta ancora da mentovare il frontone decorativo sul prospetto del palazzo delle Finanze e qualche altro lavoro in Lombardia e nelle Marche.

Veniamo ora all'ultima e maggiore opera.

Alla morte di re Vittorio Emanuele, dopo aperto il concorso per il monumento in Torino, prima di quelli per Genova, Venezia, Roma, Bologna, si bandì quello per il monumento in Milano. Il Rosa vinse nella gara. Il bozzetto è, secondo il carattere e le tendenze artistiche dell'autore, semplice e grandioso. Su pochi gradini si alza un dado rettangolare, e su questo la statua equestre del re. Due leoni stanno accosciati sui gradini, l'uno avanti, l'altro dietro al piedistallo, sul quale si svolge un altorilievo, di cui le quattro facce sono occupate da unica meravigliosa composizione, come si vede in alcuni sarcofagi della migliore epoca greca; valga ad esempio il sarcofago del museo di Girgenti. Sul lato sinistro vedonsi il re d'Italia e Napoleone III acclamati dal popolo nel loro ingresso in Milano; sulla faccia anteriore si schierano i granatieri e sul lato destro i turcos; sulla faccia posteriore incedono i bersaglieri. Come si è detto, la composizione è unica. Stupendo è l'effetto dei quattro angoli; guardato da qualunque punto, il dado rettangolare offre nella gran fascia una vicenda di scena armonizzate con mirabile unità.

Non si può giudicare ancora del valore dell'intero monumento, poichè lo scultore mancò prima di metterne insieme le parti; ma esse sono già tutte eseguite, e probabilmente non volgerà un anno senza che il capolavoro del Rosa sia eretto in Milano. Appunto egli ritoccava le cere per la fusione dell'altorilievo, dopo avere lungamente penato per quelle della statua equestre, che già una prima volta si era sciupata in fonderia.

Ultimamente, ammonito dagli amici che, perdurando nella vita sregolata, non sarebbe sfuggito a una pronta fine, Ercole si era moderato, consacrando i giorni al lavoro. Forse era tardi. Ai primi dello scorso mese fu colto dal male che lo minacciava e che più volte aveva tentato di abbatterlo; trovandosi in Milano, volle correre qui in Roma, dov'è la sua famiglia. I parenti e gli amici rimasero sbigottiti dal suo aspetto. Non valsero cure. Nello spazio d'una settimana il grande scultore moriva.

U. F.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

QUADRI ITALIANI NELLE GALLERIE PRIVATE

DI GERMANIA

Fra le fermate più piacevoli a segnarsi nell'itinerario d'un viaggiatore, amico delle arti, quella potrebbe contarsi alla corte del principe di Hohenzollern, sulle rive incantate del Danubio, là, nella piccola ma idillica città di Sigmaringen, con quel suo castello, che vi sta a cavaliere. Il meglio sarebbe mettere in relazione la visita a Sigmaringen con una a Doniscinga per Ulma. E se dopo essersi stancati a visitar le Gallerie di Monaco e le curiosità di Augusta e di Ulma, si desidera godere d'alcuni giorni di tranquillità in amena contrada ed in mezzo a splendidi tesori d'arte, nulla di più indicato di cotesta gita a Sigmaringen. Si tratta d'una collezione principesca, che voglio ora annoverare tra le altre da me già descritte; ma tale che serba nel senso più alto il carattere di collezione privata, messa su con tutta la più affettuosa premura del privato, il quale si vale per ciò soltanto del suo talento artistico e della sua propria inclinazione; di collezione dedicata solo al più squisito diletto dell'arte, e ordinata in cotesto senso, e non per servire a scopo d'arido insegnamento.

Nel caso che i nostri amici italiani volessero essere informati, d'un tratto, di tutto il carattere della collezione Sigmaringen, e del modo ond'è composta e ordinata, direi loro: La collezione Sigmaringen è circa un museo Poldi-Pezzoli, tedesco. Qui come là, la collezione si estende a tutto il dominio dell'arte e dell'industria artistica; qui come là, il bello e il diletto formano la meta del collezionista. In Sigmaringen si può avere il concetto di quel che sia stato, in altri tempi, il « gabinetto di curiosità » d'un gran principe. Ma se la moderna decorazione delle sale, malgrado tutto il suo valore, costituisce a volte, nel Museo Poldi Pezzoli, una troppo viva dissonanza con le opere d'arte contenutevi, tale cosa è evitata, felicemente, in Sigmaringen. La parte principale di essa collezione si trova in una Galleria di stile gotico, costruita da parecchi anni e illuminata da un'ottima luce, che vi cade d'ogni parte. Vi aderiscono due sale, più anguste. Cotesta Galleria, come in generale tutta quanta la collezione, nel suo ordine odierno, è dovuta al defunto principe Carlo Antonio di Hohenzollern. La prima pietra ne fu posta nel 1862; la disposizione della collezione ebbe luogo nel 1867, ed il 5 ottobre dell'anno stesso venne aperta al pubblico. Oltre cotesto Museo, in varie altre sale del vecchio castello si trovano l'Armeria, la Biblioteca, le collezioni di medaglie e d'incisioni in rame e la casamatta del Danubio, che con la sua ricca collezione di vasi in argilla verniciata o in metallo, serve di stanza

Tav. 1ª. N. 225. - MADONNA CON SANTI, DI JACOPO DA VALENZIA

(Galleria di Sigmaringen).

TAV. 2ª. N. 219. - INCORONAZIONE DELLA MADONNA, DI TIBERIO D' ASSISI

(Galleria di Sigmaringen).

da bere. Vi si gode pure d'una veduta meravigliosa della valle del Danubio. Nella esposizione si è lasciato da parte ogni punto di vista storico o pratico, per seguire soltanto il concetto di un tutto armonico. Quanto fa bene ciò, dopo tutt' i Musei istituiti a scopo didattico ed in ordine cronologico! E quando si è sazi, per un momento, della vista dei tesori d'arte ivi ammucchiati, correndo ad uno dei finestroni, si guarda, al di sopra della città e della campagna, a quella meravigliosa e tranquilla natura, per indi con gioia rivolgere lo sguardo all'arte. Arte e natura sono lì riuniti, in un modo ben raro.

La ricchezza del Museo di Sigmaringen viene provata, più che da ogni altro, dai 7248 numeri dell'inventario artistico; i quali numeri si dividono nella maniera seguente: 235 quadri, 416 oggetti d'arte plastica, 715 lavori in creta, 662 in metallo, 382 bicchieri, 82 cristalli, 105 lavori in tessitura, 172 mobili, 93 oggetti in ismalto, 382 gemme e più di 2500 armi. Cataloghi esattissimi che danno ragione delle diverse parti della collezione, sono stati fatti sotto la direzione dell'esimio cultore d'arte signor dottor F. A. von Lehner, consigliere di corte e direttore del Museo; il quale, oltre allo accompagnare nel modo più gentile per quelle sale il dilettante d'arte, gli porge ogni schiarimento od informazione.

Non può interessare ai lettori dell'*Archivio storico* ogni cosa, che abbia rapporto con codeste opere d'arte; ma basterà loro un'informazione generale dei vari gruppi della collezione. E però anche per quello che concerne i quadri, mi limiterò, come ho fatto altre volte, a descrivere le opere importanti per la storia d'arte di maestri italiani. Non v'ha bisogno di dire come i dipinti tedeschi ed olandesi formino e per numero e per valore il nucleo della collezione; che vale particolarmente per lo studio dei maestri dell'alta Germania e dei maestri svevi. Questi in modo particolare, come anche una parte degli altri quadri sono da lunghissimi anni in possesso della Casa principesca; un'altra parte fu comprata nel 1862, alla subasta Weyer, in Colonia. La collezione ha esclusivamente opere del secolo XIV, del XV e del XVI. Quelle segnate nell'ultimo catalogo, che rimonta al 1883, sono in numero di 226, fra cui circa 20 d'origine italiana. Ma da quel tempo fin oggi si son fatti novelli acquisti, e fra questi si trovano i dipinti di maggior valore, per noi. Essi, come pure in generale le maggiori opere di mano italiana, sono nel Museo, grazie all'amore professato per l'arte dal principe regnante, Leopoldo di Hohenzollern.

Circa dodici quadri appartengono al Trecento; ma di essi non è facile stabilire con certezza gli autori. Tra loro, degni di nota un trittico d'un valente seguace del Giotto (N. 188) ed un paio di opere della scuola di Siena. Di queste ultime fa parte anche una bellissima serie di 9 rappresentazioni della vita di Santa Caterina da Siena, attribuite nel catalogo a Giovanni di Paolo (N. 186), non che un Trittico (N. 184), circa del 1450.

Il n. 215: Nostra Donna sedente col figlio in un giardino avanti un arancio, dipinto attribuito parimenti alla scuola di Siena, mi pare piuttosto derivante dall'Italia settentrionale, ricordando la maniera di Stefano da Zevio. Un quadretto (n. 213), indicato come appartenente alla scuola fiorentina del secolo XV, è appeso disgraziatamente sì in alto, che riesce impossibile giudicare non solo se debba dirsi tale, ma nemmeno se sia di pennello italiano o transalpino. Esso porta un pronunziato doppio aspetto; ma mi pare si debba concludere, per la Madonna e particolarmente pel donatore, dato in più piccole proporzioni, che il dipinto sia opera di un artista del settentrione.

Il quadro più rilevante del trecento, in codesto Museo, è senza dubbio un'Incoronazione di Maria del raro Paolo Veneziano, dipinto pregevolissimo per il brillante ed armonico colorito. Ad una panca in stile gotico, sulla cui spalliera stanno angeli musicanti, siedono il Cristo e sua Madre, da lui incoronata, mentre ai due lati del banco sono degli angeli, ognuno con un organo. Il fondo è in oro. Il quadro porta questo contrassegno:

MCCCLVIII JOHANNINVS EIV
PAVLUS CUM FILIU PISERVNT HOC OP.

Esso pare sia proveniente da una cappella delle vicinanze di Ravenna, ed abbia poi appartenuto a un conte Baccinetti, e sia stato comprato in Monaco di Baviera nel 1873.

Un altro dipinto dello stesso maestro e della stessa data si trova pure in Germania, nel museo di Stoccarda. Secondo la nota scrittavi, anch'esso fu lavorato dall'artista insieme a suo figlio.

Il n. 187 è quadro di grandissima bellezza, approssimantesi per colorito e disegno a Fra Angelico, ma deviante un po' da lui nei tipi, quantunque venga proprio indicato come un Fra Angelico. Contiene tre parti. Nel mezzo, la flagellazione del Cristo; a destra, il martirio di Santa Caterina; a sinistra, San Girolamo in un paesaggio. Non oso decidere se esso appartenga davvero al pennello di Fra Angelico. Fra i quadri acquistati più tardi e non annoverati nel catalogo del 1883, mi pare che la collezione Sigmaringen possieda un'opera di un eccellente fiorentino che meriterebbe proprio un esame attentissimo. Trovasi in un gabinetto annesso alla gran sala e porta il n. 230. In un atrio ad archi in tre parti, che dà sopra un paesaggio a solchi verdi, chiuso da montagne azzurre, siede nel mezzo la Madonna con sopra i ginocchi il Bambino in atto di benedire. Due scalini al disotto è un santo, coperto solo da un pezzo di pelle e con in mano una mazza. A destra un santo vescovo in nera tonaca e mantello verdechiaro foderato di rosso. Peccato che la Madonna sia interamente dipinta di nuovo, sicchè da essa non è possibile trarre argomento sulla persona dell'artista. Al contrario, il Bambino mostra chiaramente le forme carnose della scuola del Verrocchio. Le figure corte e tarchiate d'ambi i santi, le loro forme robuste ed ossute, le mani forti e grandi, ma sopratutto lo straordinario tono bruno e forte dello incarnato e la maniera di modellare, m'inducono subito a pensare a Piero di Cosimo. Dopo i confronti fatti immediatamente coi due gran quadri in Dresda (n. 20) ed in Berlino (n. 204), mi credo convinto dell'aggiustatezza del mio giudizio, e stimo quel dipinto quale un'opera sicura di Piero di Cosimo. Esso non è ricordato fra i quadri che parecchie volte vengono detti spariti. Nello stesso gabinetto pende alla parete una copia eccellente dello stupendo quadro di Mariotto Albertinelli, dell'anno 1503, negli Uffizi (n. 1259), rappresentante l'incontro di Maria con Elisabetta. Da segnarsi pure in cotesta stanza un quadro (n. 229), una forte opera del Guercino: la mezza figura d'una Maddalena penitente.

Dei Veneziani si osserva dapprima un'opera di Jacopo da Valenzia (n. 225), che porta in fronte l'origine dalla scuola del Vivarini e che merita certamente il nome datole dal Morelli. È la solita Santa Conversazione a mezze figure: nel mezzo Maria col Bambino: a destra San Pietro, a sinistra un guerriero vecchio, dai capelli grigi, in piena armatura e con una croce rossa sul petto (San Giorgio, dice il catalogo, ma ciò non può essere). Il tono smorto della carnagione, modellata fortemente in ombre grigie, ed altri contrassegni ne fanno un esempio caratteristico della maniera di dipingere di Jacopo, come si può dedurre dalla riproduzione aggiunta (tav. 1).

Appartiene alla scuola di Giovanni Bellini un altro dipinto a mezza figura, le cui spiccate proprietà di stile permettono con una quasi sicurezza di stabilire quale sia il maestro. È un dipinto dell' epoca giovanile di Andrea Previtali. Innanzi a un drappo pendente dall'alto, siede la Madonna col Bambino in grembo. A sinistra, Santa Caterina e San Pietro; a destra, San Francesco. Non intendo occuparmi più estesamente delle caratteristiche del quadro: esse indicano con certezza il Previtali. Ma Sigmaringen possiede, da pochi anni, un quadretto del maestro stesso, di Giovanni Bellini, dipinto non troppo ben conservato; ma che fa assolutamente l'impressione di essere vero di lui, e che per la chiarezza del colorito appartiene alla prima maniera del maestro. È la mezza figura d'una Madonna col Bambino sulle ginocchia, ed appartiene, se ben mi rammento, presso a poco alla stessa epoca che la Madonna col Bambino, presso il dott. Gustavo Frizzoni di Milano. Tre anni fa, vidi quel quadro ancora in vendita, in Italia. Esso non è incorporato alla galleria di Sigmaringen, ma trovasi nelle sale private dell'attuale principe, amatore di belle arti, nel suo palazzo che sorge nella città.

Dei Ferraresi abbiamo una piccola Madonna col Bambino e due santi adoranti, in bel paesaggio, del Garofalo (n. 209), quadro finissimo dell'epoca ultima del maestro, alla quale appartiene. Trovasi nella così detta sala germanica del castello. La quale contiene anche un altro dipinto, di pregevole pennello italiano (n. 207): un San Gerolamo, che contempla il Crocifisso e siede innanzi ad una grotta rocciosa, con la mano destra poggiata ad un libro. Dietro a lui giace il leone; a destra l'occhio scorre sovra un lontano paesaggio montagnoso. Circa l'autore non si può essere in dubbio neppure un solo istante: è certamente opera caratteristica di Marco Palmezzano, ma d'una finezza e d'un'attrattiva straordinarie in cotesto artista, sì di frequente vuoto e noioso. All'Umbria ci conduce un quadro (n. 219) di Tiberio d'Assisi, il quale, quasi privo di proprio carattere, si mostra generalmente peruginesco. È un'Incoronazione di Maria. Siedono sull'alto il Cristo e Maria, in una « mandorla », circondata da teste d'angeli. Di sotto, a sinistra, San Giovanni Battista; a destra, Santa Caterina da Siena. È quadro finamente dipinto sopra sottotinte verdi, e nei cui tipi e nei drappeggiamenti mi pare che Tiberio accenni piuttosto al Pinturicchio. Sull'orlo di dietro la tavola, si può vedere l'antica iscrizione in maiuscole romane: « La facto fari sora vetoria da montefalco. Tiberio de Asisi pinxit. A. D. MDXII. » (tav. 2).

Dobbiamo guardare in ultimo l'opera d'uno fra i grandi eroi dell'arte italiana, un dipinto piccolo ed alquanto lavato, ma pur sempre bellissimo e vero del Correggio. Esso trovasi ricordato già varie volte, come ad esempio nel Morelli (*Le Gallerie di Monaco e Dresda,* pag. 200), che gli ha pur dato il posto adeguato nell'ordine cronologico delle opere del Maestro. Secondo le mie cognizioni, nessuna copia di cotesto dipinto è stata fatta finora. Possa la aggiunta riproduzione colmare cotesta lacuna, e dispensar me, nel tempo stesso, da una descrizione del quadro (tav. 3). In tempo antico fu esso probabilmente una volta lavato di troppo, sicchè le ombre nere si spingono un po' all'infuori, in modo sconvenevole. La fodera del mantello azzurro oscuro della Madonna, porta il colore caratteristico dei primi dipinti del Correggio, il giallo-paglia-chiaro, accettato dai Ferraresi; e nella Santa Elisabetta si può riconoscere facilmente la sua derivazione dal Mantegna.

FRITZ HARCK.

Tav. 8ª. - MADONNA CON BAMBINO E SANTA ELISABETTA, DEL CORREGGIO

(Galleria di Sigmaringen).

SULLE ORIGINI DELL'INCISIONE IN RAME

IN ITALIA

OLTO scarse e molto incerte sono le fonti per la storia dei primordi dell'incisione in Italia: le poche notizie che ci porgono le opere di scrittori contemporanei sono per lo meno poco chiare, piene di errori evidenti e di contraddizioni; i documenti ci mancano quasi del tutto, e mai sulle incisioni del '400 si trovano delle segnature d'artisti o delle date. Sono pochissimi i casi nei quali con prove materiali possiamo stabilire la data o la patria d'una incisione.

Mi pare che non ci sia tanto da lamentarsi di questa mancanza di documenti materiali, che dovrebbe stimolarci piuttosto a studiare con tanta maggior cura e senza preconcetti i monumenti stessi, che ci sono rimasti, i pochi avanzi preziosi, che hanno sopravissuto alle vicissitudini dei secoli, e che si trovano dispersi ed in parte nascosti nelle collezioni e biblioteche di Europa e purtroppo ora anche d'America.

Il compito di chi studia la storia dell'incisione italiana mi pare quindi ben determinato: ristretti allo studio dei monumenti, abbiamo da raggrupparli secondo la loro correlazione stilistica, da determinare i rapporti fra loro di questi gruppi, formati con criterii artistici e tecnici, la loro continuità cronologica e i rapporti di essi coll'arte in generale.

C'è un gruppo di incisioni d'un interesse speciale, sul quale intendo di richiamare l'attenzione degli studiosi, cercando di dimostrarne l'importanza per la storia dell'incisione italiana.

Incomincio dall'enumerare le singole incisioni da attribuirsi al gruppo sovraccennato:

1. *Busto di donna in profilo.*

   Berlino. Kgl. Kupferstich Kabinet.

   Descritto dal Lippmann nel « Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen I (1880) », p. 11, con riproduzione.

2. *La risurrezione di Cristo.*

   Londra. British Museum. (Alta 275, larga 201 millimetri). Descritta dal Passavant (V. p. 69, n. 66), e vedi R. Fisher « Introduction to a catalogue of the early italian prints in the British Museum » p. 89. Riproduzione in « Humphrey, Masterpieces of the early printers and engravers ». London, 1870, pl. XX. Vedi la riproduzione in iscala ridotta.

Dalla iscrizione, che si trova nell'orlo superiore, non si può desumere alcun senso; e perciò non si può sapere se la data 1470 o 1476 abbia o no alcuna relazione colla stampa. Mi pare del tutto erronea l'opinione del Fisher, che l'ornamentazione mostri l'influsso dell'arte tedesca.

3. *La morte di S. Pietro Martire.*

Londra. British Museum (296 a 201 millim.). Descritta dal Bartsch, XIII, p. 88, n. 6. (Le martyre de deux religieux), Passavant, V, p. 7. Vedi la riproduzione in iscala ridotta. È da notarsi che l'assassino alza il pugnale colla sinistra e che il Santo scrive la parola « credo » a rovescio. Ma ciò non può indurci a credere che l'incisione non fosse stata destinata alla stampa: errori di tal genere spesso si vedono sulle stampe antiche italiane.

4. *La storia di Virgilio incantatore.*

Dresda. Kgl. Kupferstich-Kabinet (210 a 295 millim.). Descritta dal Passavant, V, p. 22, n. 42. Vedi la riproduzione in iscala ridotta.

Molto simile di stile a questa incisione è:

5. *La fontana d'amore.*

Conservata nel Cab. des estampes in Parigi, descritta dal Passavant, V, p. 23, n. 45 e riprodotta dal Delaborde « Histoire de la Gravure avant Marcantoine », p. 53. Essa mostra un carattere puramente ornamentale, anche nella particolarità che i movimenti sono eseguiti dalle mani destra o sinistra, senza riguardo alla realtà, soltanto secondo la corrispondenza ornamentale, in modo che dei due selvaggi l'uno tiene lo scudo sul braccio sinistro, l'altro sul destro.

6. *Davide uccide Golia.*

A destra si vede « GHOLIAS » armato, in piedi, appoggiante la sinistra sullo scudo, colpito nella fronte dalla pietra gettata dal giovane « DAVIT », che si volge verso la sinistra per mettere mano alla spada. In fondo, a sinistra, una città sulle cui mura si vedono un re ed una regina e tre altre persone.

Parigi. Collezione del signor Barone Edm. Rothschild. Non descritto (187 a 132 millim.).

7. *La morte e l'assunzione della Vergine con 9 rappresentazioni della sua vita.*

Parigi. Cabinet des estampes (271-79 a 204 millim). Descritta dal Passavant, V, p. 42, n. 99 B, Kolloff, Meyers Künstlerlexicon, II, p. 585, n. 40. Vedi la riproduzione in iscala ridotta.

8. *Sei istorie desunte dalla sacra rappresentazione dei tre pellegrini che andarono a San Iacopo di Galizia* e riferentisi alla sola seconda parte.

1) Il pellegrino e la sua moglie inginocchiati davanti il podestà seduto a tavola. Sulla mensa risuscita il gallo cotto.

2) Il giovane figlio dei pellegrini impiccato e conservato vivo è messo giù dal patibolo.

3) I due pellegrini col figlio liberato tornano a casa.

4) L'oste e la sua moglie impiccati.

5) La figlia, che aveva tentato invano di sedurre il giovane, è bruciata.

6) La casa dell'oste bruciata.

Vedi la Rappresentazione antichissima riprodotta dal D' Ancona (Sacre rappresentazioni, III, p. 465). — Nella collezione di S. Ecc. il Principe Trivulzio (201 a 250 millimetri).

9. *La coronazione della Vergine con sette rappresentazioni della sua vita.*

In mezzo al foglio è rappresentata in una cornice formata da due colonne rette sur un piedestallo, e sulle quali si stende un architrave con festoni, la « Coronazione della Vergine ». Nei sei piccoli compartimenti, ai lati della coronazione, sono rappresentati: la Nascita, lo Sposalizio della Vergine, la Nascita di Cristo

a sinistra, Maria che va al tempio, l'Annunziazione e l'Adorazione dei tre re a destra. Disotto, occupante tutta la larghezza del foglio, è figurata la morte di Maria, che è stesa sul feretro in un paesaggio e circondata da undici apostoli e da quattro angioli con candele. Si vede Cristo coll'anima della madre in una mandorla. Disopra Maria, che porge la cintola a San Tommaso, è portata al cielo da due angioli e ricevuta da Dio Padre e da sei angioli suonanti.

Questa incisione è passata dalla Collezione Durazzo a quella del Drugulin, colla quale nel 1879 in Lipsia è stata venduta (come Niello). (250 a 195 millim.).

Il catalogo di vendita (C. G. Boerner, XXIX, n. 1382) ne porge una riproduzione in eliotipia.

È importante la stampa specialmente perchè riproduce nella parte di mezzo, in senso inverso, la celebre Pace del Museo Nazionale in Firenze, attribuita al Finiguerra.

A giudicare dalla eliotipia essa pare d'un lavoro più trascurato che le altre incisioni sopraindicate e posteriore ad esse per l'esecuzione tecnica.

Lasciamo da parte alcune incisioni che paiono affini alle nostre, ma le quali a causa dello stato esaurito o ritoccato della lastra nel tempo in cui ne fu presa l'impressione, non permettono più di portare un giudizio sul genere del lavoro originale. Per esempio, la incisione con Cristo nel sarcofago sostenuto da Maria e San Giovanni (Passavant, V, p. 16, n. 14) e un'altra con Santa Caterina da Siena (Bartsch, XIII, p. 87, n. 5, British Museum). [1]

Gli autori, che hanno trattato di queste incisioni, le lasciavano indistinte fra il cumulo delle stampe anonime od attribuite a Baccio Baldini, e non si accorsero della loro affinità e della differenza loro con tutte le altre stampe. Soltanto la bella incisione del busto di donna è stata riconosciuta dal Lippmann [2] secondo il suo vero valore artistico e storico, senza essere messa però in relazione colle altre incisioni eseguite con la stessa tecnica. Eppure questo ritratto di donna, benchè per il suo valore artistico, la sua semplicità e finezza, superi le altre stampe di questo gruppo, molto diseguali anche esse fra loro, nondimeno, specialmente nella esecuzione tecnica e negli ornamenti, mostra la più stretta affinità con loro.

Le forme del disegno, che si osservano in tutte queste incisioni, evidentemente sono quelle dell'arte fiorentina della prima metà del secolo XV. Le composizioni ed i movimenti, le faccie larghe col naso fino, quasi nello stesso piano con la fronte, o formante con essa in profilo quasi una linea obliqua diritta, coi capelli scarsi sul cranio e abbondanti verso le spalle, con espressione (dove ce n'è una) di entusiasmo o devozione mista ad un certo orgoglio, fanno sentire fortemente il carattere dell'arte fiorentina di quel periodo. Evidente anzitutto è l'analogia nel modo di disegnare le pieghe abbondanti, tonde tonde, colle curve che si riuniscono in punte, con larghezza e morbidezza caratteristiche. Fiorentini del tutto sono il disegno delle roccie, degli alberi e delle altre piante e specialmente il costume, che ci mostra fra le altre particolarità caratteristiche anche il cappuccio, genere di cappa tutto speciale di Firenze; e infine anche le poche forme architettoniche che vi si trovano.

[1] Tutte le incisioni in questione si trovano fuori d'Italia. Perciò solo è stato possibile di fare gli studi e le fotografie necessarie e di dare ai lettori delle riproduzioni. I regolamenti riguardanti la riproduzione di oggetti d'arte, da poco tempo in vigore in Italia, creano tante difficoltà e tante spese allo studioso (il quale con fatica e con sacrifizi di ogni genere deve procurarsi le riproduzioni indispensabili ora per tutti gli studi) da costringerlo a far senza di questo aiuto importantissimo. Non è possibile di comprendere la ragione di queste misure dannose tanto per lo studio ed il commercio, quanto anche per le collezioni stesse. Se non si vuol soffocare del tutto gli studi scientifici, non si facciano dei regolamenti burocratici, impossibili ed inutili, che non servono che a creare fatiche e difficoltà ai conservatori delle Biblioteche e Gallerie, e spese esagerate e perdita di tempo, prezioso per il lavoro, agli studiosi.

[2] *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen* I, (1880), pag. 11.

Non è necessario trattenerci su questo punto assai chiaro: ci basta, lasciando da parte tante altre particolarità, richiamare l'attenzione sulla impresa dei Medici, l'anello con tre penne, che si vede sullo scudo sul quale giace il cavaliere a destra nell'incisione della risurrezione di Cristo. [1]

LA RISURREZIONE DI CRISTO - N. 2.
(Incisione su rame. Londra. British Museum).

Queste incisioni riflettono lo stile delle pitture di Masaccio, di Fra Angelico, di Benozzo Gozzoli e di altri: esse tengono delle forme identiche ad alcune miniature fiorentine

[1] L'impresa Medicea dell'anello colle tre penne, attribuita dagli scrittori sull'autorità del Giovio a Lorenzo de'Medici, senza alcun dubbio è anteriore di molto. Si vede dipinta già in due quadri eseguiti dal giovane Fra Filippo Lippi, che si trovavano nel palazzo Riccardi in Firenze. I due quadri rappresentanti l'uno l'Annunziazione, l'altro San Giovanni Battista con sei altri santi si conservano ora nella Galleria Nazionale di Londra (n. 666 e 667.) Vedi Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia*, vol. V, p. 147.

del tempo eseguite da maestri, che nella valentia e nello sviluppo sono alla pari delle altre arti, e ci mostrano delle analogie strettissime coi dipinti graziosi dei cassoni fiorentini. Non occorre citarne gli esempi, che le Biblioteche e le collezioni pubbliche e private ci sommi-

LA MORTE DI SAN PIETRO MARTIRE - N. 3.
(Incisione su rame. Londra. British Museum).

nistrerebbero in abbondanza. Non si potrebbe imaginare proprio eseguita come quadro di cassone la incisione colla storia di Virgilio incantatore?

Come le forme del corpo, le pieghe ed il costume sono caratteristiche per l'arte fiorentina della prima metà del '400; così anche le forme ornamentali forniscono un argomento stringente per questa determinazione cronologica. Sono forme gotiche, che vi si vedono, con fogliame grosso, con cauli e fiori grandi, sproporzionati all'oggetto che adornano, e a mo'di

ovali incurvati ed appuntati. Queste forme dell'arte italiana spariscono nella prima parte del '400 e vi si sostituiscono le forme fine, sottili, eleganti del Rinascimento. Soltanto nelle miniature di quegli artefici, che restano lontani ai progressi dell'arte e che si contentano di ripetere le forme antiche, si mantengono fino alla seconda metà del '400 le forme di quel tipo.

Abbiamo da tenere conto di questo sospetto, che le forme non siano che ripetizioni delle antiche in un tempo posteriore, anche per il nostro gruppo di incisioni? Non credo che si debbano osservare alla stessa stregua la specie di mestieranti della miniatura e gli orefici, che hanno dato origine all'incisione in rame, e tanto più che l'oreficeria nel '400 aveva dei rapporti molto intimi colla grande arte e coi suoi progressi.

Vediamo l'arte dell'incisione in Italia andare sempre di pari passo collo sviluppo dell'arte grande, vediamo quasi nascere nelle botteghe dei più grandi maestri le differenti maniere stilistiche dell'incisione. Basti citare Pollaiolo, Botticelli o Mantegna, Marcantonio, che fu l'incisore della bottega del Francia.

Mi pare che non vi sia ragione di non considerare questo nostro gruppo di incisioni, le quali (eccetto le ultime) mostrano tanta freschezza e tanto carattere nel disegno e nell'esecuzione, e niuna traccia di debolezza senile, come contemporaneo al periodo, del quale porta l'impronta artistica. Tanto più che le incisioni, di cui è parola, non mostrano una materiale continuità di forme, ma una varietà e una vivacità di caratteri e di tecnica proprie dell'arte progressiva.

Un esame della tecnica, indipendentemente dalle considerazioni desunte dallo stile del disegno, dei costumi, degli ornamenti, non può che confermare quelle nostre conclusioni.

Le linee di contorno sono di grossezza quasi eguale, intagliate con grande sicurezza, i tratteggiamenti sono corti e pochissimo o niente incurvati, attenuati un po' alla fine; tutte le linee sono intagliate poco profondamente e mostrano gli orli ruvidi, paiono piuttosto graffiate che incise. Una particolarità, che si ritrova anche qua e là in incisioni di data posteriore, è il modo di indicare il colore nero di certe vestimenta (ad esempio quelle dei monaci nella incisione della morte di San Pietro martire), coprendo tutto con linee lunghe incrociantisi. Si vede la mano sicura che maneggia un ferro appuntato, un ciappolino d'orefice, non un bulino fatto apposta per l'intaglio da imprimersi.

Questa maniera dell'intaglio è proprio dello stesso carattere dei disegni incisi in metallo col quale gli orefici usavano di ornare oggetti di metallo, del qual genere ci sono rimasti esempi nelle chiese od in musei. [1] Si riconosce la tecnica appena uscita dalla bottega dell'orefice e l'artista pratico nel disegnare ed intagliare ornamenti: chi adopera abbondantemente delle forme decorative in ogni luogo; chi trasforma in forme puramente ornamentali anche gli alberi e le piante. Chi altro fuori d'un orefice vorrebbe mai figurare una pianta nel modo in cui si vede quella disopra la gamba destra dell'assassino sull'incisione della morte di San Pietro Martire?

Per potere meglio giudicare del carattere particolare di questa tecnica sarà utile di confrontarla con quella, che, nel suo studio sopra Baldini, il Kolloff [2] determinò bene come « la maniera fine ». Di questo genere sono, per esempio, le incisioni del « Monte Santo di Dio » del Bettini, stampato nel 1477, le serie dei Profeti e delle Sibille, le stampe già della collezione Otto, ed altri. [3]

Queste incisioni, generalmente, ma senza fondamento, attribuite a Baccio Baldini, come ne fanno vedere nel disegno chiaramente lo stile di Botticelli, tanto differente dalle nostre

[1] Cito, ad esempio, la porticina di bronzo dorato ed ornato d'intaglio in un ciborio di marmo nel South Kensington Museum in Londra. Robinson, Catalogue n. 6743, attrib. ad Andrea Ferruccio.

[2] Meyer, *Künstlerlexicon*, II p. 574. Il Kolloff però in questo gruppo del suo catalogo ha mescolato gran numero di stampe del tutto diverse.

[3] Molte di queste incisioni si trovano riprodotte nella pubblicazione della *Società calcografica*, nel Delaborde, *Gravure avant Marcantoine*, ed in altri libri. Un bell'esempio di questo genere, probabilmente d'origine anteriore al *Monte Santo di Dio* si trova riprodotto nell'*Archivio storico dell'Arte*, V (1892), p. 365.

incisioni, così anche nella tecnica mostrano un genere di lavoro caratteristicamente diverso di quello che abbiamo determinato disopra. Sono cambiate del tutto le forme delle linee, lunghe e dritte ed egualmente fine, ed il modo di adoperarle nel dare, per via di tratteggiamenti stretti stretti un effetto coloristico, delle tinte diverse alle incisioni. C'è un sistema tanto differente, tanto più avanzato nella previsione dell'effetto delle linee sulla carta, che non si può esitare, parmi, di assegnare le incisioni del nostro gruppo ad un periodo di alcuni decenni anteriore a queste stampe attribuite al Baldini.

La data del libro del Bettini, del quale molte incisioni della stessa maniera certamente

LA STORIA DI VIRGILIO INCANTATORE - N. 4.
(Incisione su rame. Dresda. Kupferstich Kabinet).

sono anteriori di parecchi anni, ci porta dunque a fissare la data del nostro gruppo allo stesso tempo, verso il periodo 1440 al 1450, che già ci risultava dallo studio delle forme del disegno, del costume e degli ornamenti.

E non c'è un vuoto fra questi due gruppi; ve ne sono altri che stanno in mezzo a loro e ci mostrano la transizione dell'una all'altra maniera. Di queste incisioni importanti e pure poco studiate ne parleremo un'altra volta; per ora basterà il confronto di questi due più importanti gruppi dell'incisione fiorentina nel '400.

Non è d'uopo di dire che la data assegnata a queste nostre stampe non è che approssimativa per le singole incisioni del nostro gruppo, che comprende uno sviluppo di decenni. Come, nel disegno, le differenze fra le singole incisioni sono assai considerevoli; così lo sono anche nella tecnica, tanto che si distinguono bene diversi gradi del suo sviluppo. Il numero dei pezzi conservati è troppo ristretto per potere determinare bene il loro progresso, ma parmi che con certezza si possano designare come più vecchie le due incisioni della Risur-

rezione e del Martirio di San Pietro Martire, ed anzitutto il busto di Donna. Forse un poco più recenti di queste tre sono le incisioni rappresentanti la storia di Virgilio incantatore, del Davide che uccide Golia, mentre quella della Morte della Vergine e l'altra del Pellegrinaggio a San Giacomo di Galizia e più ancora quella rappresentante la Coronazione della Vergine, ci mostrano già una morbidezza nella tecnica, un tondeggiamento delle linee poco regolari, che accennano certamente ad un grado molto avanzato nello sviluppo di questa tecnica: anzi — specialmente l'ultima — mostra la decadenza, poco prima della sua trasformazione in una maniera nuova.

Il modo dell'impressione delle lastre sulla carta mostra dell'abilità grande ed una pratica assai lunga, specialmente attese le dimensioni considerevoli di quasi tutte queste incisioni. Avevano potuto imparare gli orefici la tecnica dell'impressione su carta dagli incisori in legno, che già da tempo anche in Italia erano capaci di prendere impressioni su carta anche da grandi lastre intagliate.

Il carattere delle stampe mette fuor di dubbio, che esse non siano impressioni fatte occasionalmente da lastre non destinate per la stampa, ma che le incisioni siano state intagliate coll'intenzione di prenderne impressioni su carta in un numero più grande, per esser divulgate nel pubblico, che ne prendeva interesse per i soggetti rappresentati o per le forme artistiche.

Non si dimentichi che ci troviamo in un periodo, nel quale ogni tecnica stava per arrivare al colmo della sua perfezione artistica, così che vi erano addestrati anche i meno valenti, e artisti divenivano gli artigiani. Si pensi come la tecnica dell'impressione di libri appena messa in pratica in Italia, ad un tratto produsse dei capilavori dell'arte, di una bellezza, d'un gusto mai visti dipoi.

Mi par utile di ricordare qui che un documento importante pubblicato anni fa [1] ci prova che già prima del 1478 [2] non soltanto Mantegna era in piena attività anche come incisore, ma che l'arte dell'incisione in rame come tale era già tecnicamente sviluppata. Simone di Ardizoni si chiama « pictore e taliatore de bolino », Zoan Andrea aveva già copiato le incisioni del Mantegna.

La grande rozzezza non è nemmeno nella tecnica un segno di grande antichità; piuttosto invece quello della decadenza d'una maniera. Quando la forza è grande, e già sono bell'e fatti tutti i preparativi, nell'adoperare una nuova tecnica, si arriva subito di primo acchito quasi all'apice della perfezione; e dalla decadenza, che in quei tempi di uno sviluppo rapido si fa sentire presto: appena abbandonata la tecnica agli artigiani, nasce un altra nuova maniera più potente sotto l'influsso di qualche ingegno forte.

Se sono riuscito a mettere in evidenza che il nostro gruppo di incisioni sia da attribuirsi a quel periodo e che esso sia anteriore alla pretesa scoperta di Maso Finiguerra (1452 a 1460), dalla quale, secondo l'asserzione del Vasari, prese origine l'arte dell'incisione in Italia, tutto il racconto del Vasari, tanto celebre e tanto commentato, si mostra come una mera invenzione, come una tradizione senza fondamento storico.

Già da un confronto dei diversi passi nei quali Vasari e Benvenuto Cellini parlano dell'origine dell'incisione si capisce bene che nè l'uno nè l'altro avevano idee chiare, che ognuno di loro contraddice più volte l'uno all'altro ed anche a sè stesso. Non si hanno da inferire dai racconti dei due scrittori che le considerazioni puramente artistiche; chè, per la parte materiale, non provano se non che le origini dell'incisione, già remote all'epoca loro, si perdono nell'oscurità, e la gente era mossa ad inventare qualche storiella a quel riguardo.

In un trattato, che sarà pubblicato fra poco, ho cercato di illustrare, pur facendo astrazione dalla tradizione letteraria, le conclusioni che mi risultano da uno studio intimo dei nielli, delle impronte in zolfo, delle impressioni su carta fatte da lastre incise per essere

[1] Da Carl Brun nella *Zeitschrift für bildende Kunst*, XI (1876), p. 54.

[2] La data della morte di Lodovico III Gonzaga, al quale è indirizzata la supplica dell'Ardizoni.

niellate dopo e delle stampe affini e delle relazioni dei nielli colle altre incisioni; e spero di aver dimostrato che l'incisione in rame non possa aver preso origine dalla tecnica del niello o da una invenzione del Finiguerra, ma che invece i niellatori siano ricorsi alla tecnica, conosciuta già da tempo, di fare delle impressioni su carta da lastre incise per tirare delle prove su carta dalle loro lastre intagliate per essere niellate dopo o dalle impronte in zolfo. Ho tentato di definire la tecnica dell'incisione speciale ed indispensabile per i lavori di niello, la quale colle sue linee finissime, intagliate molto profondamente e con orli acuti, è del tutto e caratteristicamente opposta, come a tutte le altre incisioni fatte per la stampa, così anche alle nostre incisioni, che non possono avere di certo alcuna relazione colla tecnica del niello.

Non ho da ripetere qui i ragionamenti esposti in altro luogo e mi accontento di ricordare soltanto, che la celebre Pace colla « Coronazione della Vergine » nel Bargello di Firenze, sulla quale lo Zani, dopo aver trovato una impressione su carta ed una impronta in zolfo dello stesso disegno, ha fondato le sue conclusioni, non può essere quella fatta dal Finiguerra nel 1452 per San Giovanni in Firenze, prima perchè non rappresenta la crocifissione coi due ladri, la quale era il soggetto della Pace del Finiguerra, e poi perchè evidentemente mostra lo stile di Fra Filippo Lippi e non quello del Pollaiolo il quale secondo il Cellini, [1] ne forniva il disegno. Del resto neanche l'altra Pace, colla crocifissione, attribuita a Matteo Dei e creduta dal Milanesi [2] quale lavoro fatto dal Finiguerra nel 1452 per San Giovanni, non può esser considerata come opera del Finiguerra, perchè questa Pace bellissima, la più antica che ci sia conservata, mostra chiaramente lo stile della scuola fiorentina dei primi decenni del '400, ma assolutamente non la maniera del Pollaiolo. E non c'è altra Pace che per la provenienza, per il soggetto e per il carattere del disegno giustificherebbe tale attribuzione.

La Morte e l'Assunzione della Vergine – N. 7.
(Parte d'incisione su rame. Parigi. Cabinet des Estampes.

Dunque niente ci rimane di certo e nemmeno di probabile in tutto ciò che si è concluso sull'esistenza d'una Pace niellata, di impronte in zolfo e di impressioni su carta [3] dello stesso disegno, attribuite al Finiguerra anche dal racconto del Vasari.

Nell'incisione che offre la Coronazione della Vergine, con sette rappresentazioni della sua vita (descritta disopra N. 9), vediamo riprodotta la Pace del Bargello attribuita al Finiguerra, la quale, a giudicare da tante sue ripetizioni, deve aver goduto d'una grande fama. Vediamo dunque una Pace niellata fra le più antiche, da attribuirsi al tempo intorno al 1450, copiata contemporaneamente in una incisione fatta per la stampa ed eseguita con una tecnica del tutto diversa da quella del niello.

Il confronto di questa incisione con le altre stampe del gruppo ci ha fatto riconoscerla come la più avanzata nello sviluppo e nella decadenza di questa maniera, come posteriore a tutte le altre incisioni affini. Il disegno della Pace, quantunque sia alterato ed avvici-

[1] Benvenuto Cellini, *Trattati dell'oreficeria* (Ed. Milanesi), p. 12 e 13.

[2] *L'Art*, 1884, I.

[3] Non si può nemmeno dire con sicurezza che una delle cinque prove in zolfo e su carta provenga davvero dalla lastra niellata del Bargello, o che non siano invece tutte e cinque prese da ripetizioni molto fedeli della celebre Pace, come si può provare per tre di esse.

nato allo stile dell'incisore, mostra però un certo contrasto colle sette rappresentazioni, molto più deboli e d'un tipo più antico, che la circondano.

Mi pare che non si possa imaginare una prova più stringente per l'indipendenza dell'arte dell'incisione in rame, eseguita per l'impressione, dalla tecnica del niello, ed anzi per la sua anteriorità, di quello che dobbiamo desumere dal fatto, che quando era il caso di copiare un niello per la stampa, non si adoperò la tecnica stessa della lastra niellata, ma tutt'un'altra differente, più antica, più semplice e d'un lavoro meno difficile e penoso.

Mi pare che con ciò si schiarisca di molto la storia dell'origine e dello sviluppo dell'incisione in rame italiana.

Il bisogno di moltiplicare delle rappresentazioni in un modo semplice e poco costoso induce gli orefici ad adoperare la tecnica dell'impressione su carta, insegnata loro dalla antichissima arte dell'incisione in legno e da tante altre operazioni analoghe, per prendere impressioni su carta dalle lastre di rame intagliate nel modo usato da essi per secoli nell'ornamentazione di oggetti di metallo. Davvero non avevano che sentire questo bisogno e aprire gli occhi e guardare intorno per trovare i modi di quest'arte semplicissima e antichissima; e non occorreva per ciò una invenzione ingegnosa d'un niellatore.

I niellatori, che usavano di prendere qualche volta delle impressioni in zolfo dalle loro lastre incise per essere niellate, si valsero poi essi pure di questo metodo, diventando ricercatissime le riproduzioni dei loro lavori splendidi e non bastando più le impronte in zolfo, tanto più belle sì, ma meno pratiche ed economiche delle impressioni su carta. In tutto lo svolgimento dell'arte dell'incisione non possiamo scorgervi alcun influsso della tecnica dei nielli su quella dell'incisione per la stampa — fuor che su questi intagliatori, che si misero a copiare i nielli per la stampa come modelli di orefici, ecc.

La incisione per l'impressione si sviluppa in modo indipendente, sempre seguendo i cambiamenti stilistici dell'arte. Possiamo distinguere un gruppo di incisioni poco posteriore al nostro che ci conduce alle altre maniere, derivanti direttamente dai grandi maestri capiscuola, i quali, nel disegno ed anche nella tecnica, danno un'impronta al carattere dell'arte dell'incisione.

Non abbiamo che da ricordare Mantegna, Antonio Pollaiolo, Botticelli e tanti altri, di cui l'influsso non è ancora ben determinato nella storia dell'incisione.

In confronto a queste potenze artistiche, l'imitazione sporadica di stampe tedesche, che è stata del resto provata soltanto in pochissimi casi, non produce alcuna conseguenza pratica.

Uscita dalle botteghe degli orefici ed adoperata dai grandi maestri dell'arte per la diffusione delle loro idee artistiche, più nel circolo degli artisti stessi che nel grande pubblico, l'arte dell'incisione in Italia subisce un cambiamento decisivo per l'imitazione dei disegni a penna imposta dagli artisti.

Benvenuto Cellini capì bene questo influsso del disegno a penna sullo stile dell'incisione, quando dice nel suo trattato dell'oreficeria: [1] « E questo disegno così fatto (di penna) è stato causa al fare gli intagli col bulino in sul rame, sì come oggi si vede per tante stampe che vanno per el mondo; in fra le quali le meglio fatte che si sieno mai viste, cioè le meglio intagliate, sono state quelle di Alberto Duro in Germania ».

Sono motivi artistici che danno origine a tutti i cambiamenti di stile e di tecnica.

Verso il principio del '500 l'arte dell'incisione perde il suo carattere di emanazione diretta d'una maniera artistica. Quanto più si perfezionano i tecnici, studiando le incisioni tedesche d'una maniera molto più sviluppata, quanto più l'arte si trasforma in mera tecnica, tanto più diventa opera di interpretazione, importante sì, ma meno caratteristica e più monotona. Sparisce la varietà delle scuole dell'incisione in quella conformità di forme, nella meccanica de' traduttori.

PAUL KRISTELLER.

[1] Ed. Milanesi, p. 215.

STUDI E MEMORIE RIGUARDANTI L'ARTE ITALIANA

PUBBLICATI NEL 1892

NELLE PRINCIPALI RIVISTE DI STORIA DELL'ARTE IN GERMANIA

Il *Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen* (Annuario dei Musei prussiani) edito a Berlino da R. Dohme, nel suo volume XIII, oltre l'importantissima memoria del *Justi* sulle *Sculture lombarde in Spagna* di cui abbiamo dato un resoconto nell'ultimo volume di questo Archivio (vol. V, pp. 350-353), reca parecchi contributi alla storia dell'arte italiana di minor mole ed importanza, è vero, di quello testè rammentato, ma che pure meritano di esser segnalati ai nostri lettori. — Il *Sidney Colvin,* direttore del Gabinetto delle Stampe e dei Disegni nel Museo britannico, sotto il titolo: *Gentile Bellinis Skizze für ein Gemälde im Dogenpalast zu Venedig* comunica lo schizzo, conservato in quella raccolta, di uno degli affreschi raffiguranti scene della lotta fra papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa, eseguiti dai fratelli Bellini sulle pareti della Sala grande nel Palazzo ducale di Venezia, e distrutti nell'incendio del 1577. Si riconosce in esso il disegno di quella fra le pitture in discorso che, secondo l'indicazione del Vasari (III, 156-162), rappresentava « il papa ritto in pontificale, e benedicente il doge che armato, e con molti soldati dietro, pare che vada all'impresa ». Il professor Wickhoff in un suo lavoro sugli affreschi in discorso (pubblicato nel *Repert. für Kunstw.* vol. VI, pag. 1 seg.) aveva già prima accennato a un disegno nell'Albertina a Vienna, di mano del Rembrandt, e aveva creduto potervi riconoscere, col mezzo della descrizione del Vasari, una copia dello schizzo originale del Bellini, allora d'altronde sconosciuto. Ora il nostro disegno (su pergamena, a penna, lavato di bistro, 35 su 23.5 centimetri) acquistato nel 1891 dalla raccolta del marchese di Normanby, conferma pienamente la sua supposizione. Non si sa nulla della sua provenienza. Dalla bellissima riproduzione datane dal Colvin, spicca il carattere schiettamente veneziano dell'opera. Ogni dubbio su questo, del resto, viene scemato dall'inscrizione tracciata in caratteri della prima metà del Cinquecento sul rovescio del foglio, e indicante in dialetto veneziano il soggetto del disegno, e, come suo autore, Giovanni Bellini. Il Colvin, però, inclina ad attribuirlo piuttosto a Gentile, fidandosi, più che all'attribuzione posteriore, al carattere del disegno stesso, e al testo del Vasari che dice espressamente opera di Gentile l'affresco eseguito sul nostro schizzo, come anche tutto il gruppo delle rappresentazioni di cui esso faceva parte. Del resto è una prova stringente della somma ammirazione che il grande mago olandese ebbe per le creazioni del Quattrocento italiano, l'aver egli copiato esattamente una delle sue produzioni.

Il *Justi,* in un'appendice al sopraccennato suo studio, intitolata: *Marmorbüste des Genuesen Acellino Salvago von Antonio della Porta Tamagnini,* pubblica in una magnifica fototipia il busto del Salvago, segnato col suo e col nome dello scultore, e colla data 1500; opera che oggi si trova in possesso dell' imperatrice vedova di Federigo III. Egli l'accompagna di ragguagli biografici sul personaggio raffigurato, e aggiunge una breve notizia su d'un altro ritratto del medesimo, dov'egli è effigiato in basso rilievo in un medaglione di marmo, ora conservato nella raccolta Hainauer di Berlino, e proveniente da quella dello scultore Santo Varni di Genova, che lo riteneva un lavoro di Matteo Civitali. Ed infatti, sappiamo essere questi e il Salvago stati in relazione fra loro.

Il signor *Lionel Cust* in una memoria dal titolo: *Jacopo de' Barbari und Lukas Cranach d. j.* addita una incisione in legno di Luca Cranach il giovine, fatta sul quadro del Barbari nel Museo di Dresda, rappresentante la mezza figura del Salvatore in atto di benedire, quadro che fino agli ultimi tempi passò per un'opera di Luca di Leyda. L' incisione in discorso esiste in due diverse edizioni che differiscono nelle leggende aggiunte. L' una di esse, di cui una copia si trova nel Gabinetto delle Stampe del Museo di Londra, porta l' iscrizione: *Effigies Salvatoris Nostri Jesu Christi ante L annos picta a prestantissimo artifice Jacobo de Barbaris Italo,* et *recens de exemplo illo feliciter expressa Vuiteberge. Anno 1553*, per la quale non solo il Barbari viene confermato come autore del quadro di Dresda, ma viene pure stabilita la data precisa di quest' ultimo, come anche l'origine italiana del maestro, d'altronde universalmente riconosciuta.

Paolo Kristeller in uno studio particolareggiato e corredato di fototipie, che s'intitola: *Beitrag zur Geschichte des aeltesten Holzschnittes*, fa conoscere parecchie incisioni in legno di origine italiana, appartenenti ai primi tempi di quest'arte. Esse furono scoperte, qualche anno fa, nell'Archivio di Stato a Roma, incollate nelle coperte di due volumi di registri degli anni 1466 e 1469, la cui legatura, senza alcun dubbio, risale al tempo stesso dei registri; sicchè per conseguenza la data d'origine delle incisioni anch'essa è anteriore ai citati anni. Sull'uno dei fogli, conservato solo in parte, si trovano quattro incisioni in tondi, dei quali uno solo resta incolume, essendo gli altri tre in massima parte stati tagliati quando il foglio fu accomodato all'uso sopraccennato. In esso si vede raffigurato un asino seduto su una seggiola in atto di sonare il liuto. Attorno è scritta in lettere gotiche la leggenda: *laseno sona eliuto e deveria portare el basto ma non ve..... chel mundo eg*[norante.] È dunque una delle rappresentazioni satiriche così frequenti e tanto in voga a quell'epoca. Gli altri tondi recano frammenti di una figura di giovine con un cane, di un cervo in riposo, e di una mezza figura di donna che tiene nella mano un fiore. — Il resto dei fogli in numero di ventidue reca incisioni di carte da giuoco. Finora non si è riuscito a decifrare le leggende che si trovano su tre di esse, e che forse darebbero schiarimenti sul luogo e tempo della loro origine. L'esecuzione tecnica ne mostra molta rozzezza nelle linee del disegno, ma non poca destrezza nel maneggiar il coltello. Ella tradisce il fare d'un artefice assai pratico, che produsse mercanzia di buon mercato per la vendita all'ingrosso. Le nostre carte sono il primo esempio conservatoci di carte di tarocco popolari incise in legno, essendo le altre finora conosciute o incise in rame, o disegnate e dipinte a mano. Sul carattere italiano delle carte in discorso l'autore non crede dover dubitare; invece ritiene cosa difficile il determinare precisamente l'epoca della loro origine, poichè, a quanto egli sappia, finora non si conoscono opere la cui analogia di stile colle nostre carte possa guidarci nello stabilirne il tempo preciso. Il loro fare tecnico accenna già a una pratica di lunga durata nell'arte dell'incidere; la rozzezza dell'esecuzione pare aver la sua cagione, piuttosto che nella mancanza di abilità tecnica, nell' intenzione di produrre colla minima spesa di tempo e di lavoro una stampa adatta a fornire il maggior numero di copie. Dalla differenza enormemente grande tra il fare tecnico delle carte in discorso e del foglio sopra descritto, il quale mostra delle forme affatto differenti, e tradisce un disegno infinitamente più fino, vivo e pieno di movimento, l'autore inferisce dover quel foglio essere posteriore almeno di tre

decenni alle carte; e siccome esso nella maniera del disegno e nel fare tecnico rassomiglia moltissimo alle più antiche incisioni di libri veneziani e veronesi stampati circa al 1470, egli ne deduce come data d'origine delle nostre carte l'anno 1440 incirca. E difatti, che a quel tempo l'incisione in legno fosse praticata come mestiere, ne possediamo da lungo tempo una testimonianza stringente nella nota risoluzione del senato veneziano dell'anno 1441; ma nessuna delle incisioni finora conosciute del Quattrocento si poteva con sicurezza, o almeno con verosimiglianza attribuire a quell'epoca. In quanto, finalmente, all'uso a cui erano destinate le incisioni di forma tonda del primo nostro foglio, l'autore emette l'ipotesi che servissero per ornamento di scatole, astucci e custodie, traendone la ragione da alcune scatole conservateci, impiastricciate con incisioni a legno, e la cui origine risale alla fine del secolo decimoquinto.

Per ultimo il prof. *Wölfflin* in un suo contributo dal titolo: *Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke* comunica uno schizzo di Michelangelo per la volta della Sistina, esistente nel Museo britannico, nel quale schizzo egli riconobbe un disegno raffigurante quella prima idea del maestro, a cui questi nella lettera n. CCCLXXXIII accenna colle seguenti parole: « E 'l disegno primo di detta opera furono dodici apostoli nelle lunette, e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti come si usa ». In vero, lo schizzo del Museo di Londra, che non abbraccia se non una piccola parte della volta, mostra al posto ove ora stanno i profeti e le sibille, la figura di un apostolo seduto in una nicchia, mentre il rimanente dello spazio è compartito in campi di forma quadrata e romboidale, quali i pittori del Quattrocento usavano di adoperare per l'appunto nella decorazione dei palchi e delle volte (p. e. in quella della Camera della Segnatura). Si capisce che tale sistema non potè più essere messo in opera dal momento che si era deciso di ornare la volta di grandi quadri di soggetto storico, dacchè questi richiedevano una serie di piani di forma e misura eguale. Da un saggio di ricostruzione della volta secondo l'idea primitiva di Michelangelo, comunicato in disegno dal Wölfflin, apparisce, del resto, che questa, se fosse stata eseguita, non avrebbe fatto cattiva impressione, benchè non avrebbe raggiunto la ricca varietà, ed insieme la grandiosa monumentalità, dell'attuale decorazione pittorica della volta in questione.

***

L'annata del 1892 della *Zeitschrift für bildende Kunst* (Rivista delle arti figurative) edita a Lipsia dal prof. v. Lützow, non contiene nulla d'importante che abbia relazione alla storia dell'arte italiana.

Troviamo, invece, parecchie contribuzioni riguardanti quest'ultima nel vol. XV del *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Repertorio per la storia dell'arte), l'ultimo che sia stato edito dal compianto prof. Janitschek di Lipsia, rapito così improvvisamente alla scienza ed agli amici! Il primo di questi contributi è un saggio di *C. Mayer* sulla rappresentazione dei miti greci nell'arte del Quattrocento. (*Die Darstellung der griechischen Mythen in der mittelalterlichen Kunst*), continuazione della sua memoria stampata in uno dei precedenti volumi della medesima rivista, e che tratta dei miti greci nell'arte medioevale. L'autore stabilisce che come il medioevo così anche il Quattrocento d'ordinario riveste gli Dei ed Eroi greci coll'abito della propria epoca, e che soltanto il Cinquecento ricerca poi una maggior fedeltà storica. Nell'arte italiana le rappresentazioni di scene attinte al mito antico cominciano già prima della metà del secolo xv. Le più antiche si trovano dipinte dai più rinomati maestri sui cassoni destinati a ricevere il corredo delle nobildonne fiorentine. L'autore dà la descrizione di quanti se ne siano conservati fin ai nostri dì, cioè le tre tavole di Piero di Cosimo negli Uffizi con scene della storia di Perseo; il quadretto del Museo Buonarroti rappresentante Narciso, e attribuito a Paolo Uccello; il ratto di Elena del Gozzoli nella Galleria nazionale di Londra; le diverse tavole di simili

soggetti nella collezione Campana straordinariamente ricca di composizioni di questo genere; e due quadri poco conosciuti che colla collezione del Dott. Franellich di Trieste nel 1888 furono venduti a Basilea. Attribuiti al Carpaccio, essi raffigurano l'uno Perseo e Andromeda, l'altro Bellerofonte e la Chimera, e si distinguono pel concetto ancora più fantastico del solito, usato in simili rappresentazioni. Un posto eminente spetta nell'arte del Quattrocento alle divinità pagane come rappresentanti dei pianeti. Rare erano nel medioevo le loro imagini in qualche miniatura dei manoscritti, in qualche dittico, più tardi anche nei rosoni delle cattedrali. Un solo esempio esiste di quell'epoca (seconda metà del trecento) che dimostra essere state adoperate per ornamento delle pareti di una chiesa, ed è il noto ciclo di affreschi nel coro degli Eremitani di Padova, opera di Guariento da Arpo. Il concetto di essa tradisce affatto il carattere medioevale, giacchè il pittore segue fedelmente i tipi abituali del suo tempo. E da questi ultimi non si è potuto staccare neppure l'autore degli affreschi di soggetto analogo nel grande salone del Palazzo della Ragione a Padova, eseguiti sul principio del Quattrocento. (Secondo ogni verosimiglianza essi, però, furono dipinti ad imitazione di affreschi ivi esistenti anteriormente, e che vennero distrutti nell'incendio dell'antico palazzo. Di un terzo ciclo dello stesso genere e tempo non fa cenno il nostro autore, vale a dire delle rappresentazioni dei pianeti dipinte col medesimo concetto e carattere da Taddeo di Bartolo nel 1414 nel vestibolo della cappella interna del Palazzo pubblico a Siena). Nel campo della scultura, poi, ci si offre un esempio di simili composizioni nei bassorilievi dei pianeti di Agostino di Duccio nella terza cappella del lato destro in San Francesco a Rimini, eseguiti fra il 1447 e il 1456. Altre rappresentazioni dei pianeti occorrono frequentemente in stampe ed in incisioni in legno del secolo XV, e il nostro autore enumera e descrive quelle ben note che si attribuiscono a Baccio Baldini, e si credono eseguite su disegni di Sandro Botticelli; egli trova la loro influenza nelle incisioni di due libri a stampa veneziani, l'*Introductorium in astronomiam Albumasaris Abalachi*, e l'*Albumasaris flores astrologie* 1506, in quelle dell'edizione parigina del 1517 delle fiabe di Igino, e perfino nel ciclo dei pianeti inciso nel 1531 da Hans Sebald Beham di Norimberga. Descrive poi la serie di simili composizioni conosciuta sotto la denominazione di « carte da giuoco del Mantegna », e quella che si trova nelle edizioni veneziane del 1491 e 1493 della Divina Commedia commentata da Cristoforo Landino. Chiude egli la sua enumerazione coll'accennare alle composizioni analoghe negli affreschi del Palazzo Schifanoja a Ferrara (1469-71), e a quelle del Perugino nella volta del Cambio a Perugia (1500), le quali ambedue nel caratterizzare le divinità greche seguono, esse pure, affatto le orme dell'arte medioevale. Infine l'autore accenna alla maniera in cui vengono raffigurate le figure dell'inferno, come p. e. Plutone, Caronte, Cerbero, Gerione, ecc.; nelle composizioni figurative dell'edizione fiorentina del 1491 della Divina Commedia, e in quelle veneziane citate più sopra, maniera che rivela l'impronta dell'immaginazione medioevale molto più che dell'antica. Rammenta pure alcune delle rappresentazioni non cicliche ma singole, staccate, di scene mitologiche, p. e. quella di Teseo ed Arianna della stampa attribuita a Baccio Baldini, quella di Febo con le Muse, quella della Morte di Orfeo, esistente in una copia unica nel Museo di Hamburgo, le diverse composizioni del Giudizio di Paride, quelle dei Lavori di Ercole nell'edizione di Esopo stampata dal Tuppo a Napoli nel 1485, e via dicendo. Segnano, in fine, la transizione al modo di vedere e di sentire del Cinquecento le incisioni dell'edizione veneziana del 1497 delle Metamorfosi di Ovidio, e quella della Hypnerotomachia di Poliphilo (Venezia 1499), analoghe a questo riguardo alle note tavole di soggetto mitologico-allegorico del Botticelli, le quali, pur esse, stanno sul limite di due periodi ben distinti della storia dell'arte.

Due altre memorie del medesimo volume prendono il loro soggetto da Lionardo da Vinci. Nella prima, dal titolo: *Lionardos Ansichten über das Verhältniss der bildenden Künste*, il prof. *C. Brunn*, nel discorso con cui prese possesso della cattedra di storia dell'arte nell'Università di Zurigo alli 25 d'ottobre 1891, riassume le opinioni di Lionardo

sulla relazione delle diverse arti fra loro — così di quelle figurative come della poesia e della musica — giovandosi principalmente dei detti, degli argomenti, delle sentenze, dei giudizi che il maestro stesso ci lasciò raccolti nel cosidetto Paragone, vale a dire in quella parte del Trattato della Pittura che tratta della gara di quest'ultima colla natura, colla scultura, la poesia e la musica. Per l'indole stessa del suo soggetto il discorso del Brun si sottrae all'esser compendiato in questo luogo; raccomandiamo, invece, la sua lettura a chiunque piglia interesse all'arte. Un tema molto più ristretto prende a discutere *Th. v. Frimmel* nel suo articolo intitolato: *Das Auge Lionardos da Vinci* (L'occhio di L. da V.) Da indicazioni attinte agli scritti del sommo artista egli prova essere stato miope. Queste indicazioni sono le seguenti: Parecchie volte Leonardo accenna all'apparirgli più grandi gli oggetti visti colla pupilla dilatata che con quella contratta; dice egli di vedere le stelle più piccole osservandole per una apertura angusta, p. e. un foro praticato colla punta di un ago in un foglio di carta, che quando le guarda coll'occhio solo; e similmente nota di poter discernere a grande distanza due fiamme vicine una all'altra, se le osserva per un'apertura stretta, mentre esse gli si confondono in una sola viste coll'occhio aperto. Ora, questi fenomeni, come dimostra il nostro autore, sono appunto quelli che si verificano nelle persone di vista corta. E non gli pare strano, se uno degli uomini più geniali, degli artisti più universali dovette accomodarsi allo stesso difetto a cui sono sottoposti milioni di mortali di ben minore levatura. L'indole del grande maestro lo traeva a investigare tutto da vicino. Certo egli ha molto letto, ha disegnato molte cose di piccole misure, e ha scritto moltissimo e con piccolissimi caratteri. Così egli pure, come tanti altri, per mezzo dell'abitudine contrasse una specie di miopia che era conforme al modo stesso della sua occupazione ordinaria, ma che, piuttosto che essergli d'impedimento, lo aiutava nei suoi lavori, nelle sue investigazioni.

*
* *

Il *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses* (Annuario delle raccolte imperiali austriache) edito a Vienna, nel suo vol. XIII contiene le seguenti contribuzioni spettanti all'arte italiana. Il dott. *Federico Kenner*, conservatore dell'imp. Gabinetto numismatico in una memoria intitolata: *Leone Leonis Medaillen für den Kaiserlichen Hof* tratta minutamente delle medaglie del Leoni eseguite per la famiglia imperiale. Non solo le descrive, una per una, servendosi dei modelli, che se ne custodiscono nel gabinetto imperiale, ma egli rischiara pure la storia di ciascuna di esse investigando per qual occasione, in che tempo, in quale luogo ciascuna fosse lavorata. Così egli da una parte riesce a provare che la medaglia di Maria regina d'Ungheria e sorella di Carlo V attribuita dall'Armand (t. I, p. 168, 26 e t. III, p. 69, *r*) e dal Plon (pag. 262, tav. XXXI, 7) al Leoni non può essere opera sua, e che questi, invece, molto probabilmente non eseguì nessuna medaglia raffigurante la regina. D'altra parte riesce a restituire al maestro con argomenti validissimi parecchie medaglie che fin ora furono poste fra le opere di maestri anonimi. E sono due medaglie di Ferdinando I (Armand t. II, p. 236, 1), due di suo figlio Massimiliano (l. c. pag. 237, 2), ed una di Filippina Welser, moglie dell'arciduca Ferdinando del Tirolo (l. c. pag. 238, 13 e t. III, pag. 68, *k*). Chiude l'autore la sua interessante memoria con una analisi particolareggiata dello stile e del fare tecnico del Leoni e coll'enumerare i suoi allievi e seguaci fra i quali erano di certo ammaestrati da lui suo figlio Pompeo e Giacomo Trezzo (1520-1589), molto probabilmente anche Annibale Fontana (1540-1587), mentre, quanto a parecchi altri medaglisti che fiorivano circa il 1550, come il Signoretti e il Ruspagiari di Reggio, il Bombarda di Cremona, e A. Abbondio il giovane (1538–1591), appare chiaramente l'influenza ch'ebbe sul loro fare la maniera del Leoni. E questa influenza il nostro autore è propenso a vederla fino nelle medaglie di Aless. Vittoria (1525–1608), e in quelle dell'Anonimo che ha segnato le sue opere colle iniziali F. V.

Dai documenti e regesti dell'imp. e r. Archivio di Stato a Vienna, il cui spoglio, in quanto spetta a cose dell'arte, viene continuato anche nel presente volume dal dott. *Voltellini*, rileviamo le seguenti notizie che hanno relazione ad artefici italiani o loro opere. Riguardano *Salustio Peruzzi*, figlio di Baldassare i n. 8757, 8767, 8773, 8791, 8792 e 8843 dei presenti spogli. Sotto la data del 31 maggio 1567 l'ambasciatore imperiale a Roma propone a Massimiliano II come architetto militare « un capitano Salustio, il quale è stimato assai buono et ha servito i pontefici passati per longho tempo ». Lo stesso, in data del 4 ottobre 1567, scrive all'imperatore che Salustio chiede 35 scudi di paga per mese, aggiungendo che « è ben nato, ha buoni costumi, ha moglie et figliuoli et ha servito la chiesa sempre honoratamente ». E alli 29 nov. 1567 annunzia all'imperatore che « Salustio partirà questa settimana, che viene per venire alla Maestà Vostra » che gli ha avanzato 40 scudi, aggiungendo di credere « che si mostrerà tale che la V. M. giudicherà che meriti che gli siano donati. » Sotto il 5 giugno 1568, poi, il cardinale Morone ringrazia l'imperatore della buona accoglienza fatta da lui al Peruzzi (qui il suo nome si trova notato per intiero), della quale egli, il cardinale, ha avuto notizia da lui stesso. E infine, ai 29 giugno 1568 l'imperatore ordina all'ambasciatore di aiutare il suo architetto « Salustius Perutius » di riscuotere la somma di 497 scudi dovutagli ancora dai tempi di Paolo IV, e ch'egli vorrebbe impiegare per trasferire in Austria la moglie e la famiglia. [1]

Spettano a *Tiziano* gli spogli n. 8804, 8806 e 8808. Alli 28 di novembre 1568 l'ambasciatore imperiale a Venezia comunica a Massimiliano II essergli stati da Tiziano offerti per l'imperatore parecchi quadri di soggetto mitologico, e ne aggiunge il seguente elenco: « La fabula de Endimione et Diana; de Ateon (*sic*) a la fonte, del'isteso tramutato in cervo et lacerato da suoi cani; de Calisto scoperta gravida alla fonte; de Adone andato alla caza contra il voler de Venere fu dal cingiale uciso, de Andromeda ligada al saso et liberata da Perseo; de la Keuropa (*sic*) portata da Jove converso in tauro. Et tutti detti quadri sono a buonissimo termine et sono un palmo più largi (*sic*) che quello della religion, che già si mandò a sua maestà cesarea per esser quelli più pieni di figure rispeto alle fabule ». L'imperatore nella sua risposta degli 8 dicembre ordina all'ambasciatore d'informarsi dal pittore circa il prezzo dei quadri, e di convincersi « num artificio respondeant iis picturis, quas ille fecit antehac, dum esset junior et visu magis vigeret ». L'ambasciatore sotto il 26 decembre promette d'informarsi più precisamente su quanto gli fu ingiunto; mancano però ulteriori notizie riguardo all'affare in discorso.

Con lettera degli 18 decembre 1568 (n. 8807) l'imperatore chiede dal suo ambasciatore in Venezia informazioni su *Aless. Vittoria* e un certo *Jacomettus Tagliapietra;* architetto ingegnoso come gli venne riferito; e l'ambasciatore rispondendo (n. 8812 dalli 22 genajo 1569) afferma non essere molto pregiato il nominato, benchè abbia costruito un palazzo alla famiglia Cucina (?), e di essere piuttosto in fama di scarpellino pratico che di architetto. Raccomanda all'imperatore, invece, un certo *G. A. Rusconi*, come quello che avea condotto molte egregie fabbriche in Ancona, Pesaro, Ravenna, ed altri luoghi (è questo il noto autore del libro: *Della architettura secondo i precetti di Vitruvio,* Venezia 1590, illustrato pure da disegni di sua mano); e ricorda pure *Andrea Palladio*, enumerando le sue opere a Venezia, ma dubita ch'egli non sarebbe disposto a lasciare Venezia, dove col suo lavoro ricava gran profitto, per entrare ai servigi di qualsisia principe. Dice essergli da Daniele Barbaro patriarca di Acquileia stato caldamente raccomandato *Giovanni da Bologna* dimorante ora a Bologna, e che non avendo nè moglie, nè figli, si presterebbe ben

[1] Da uno spoglio pubblicato nel volume VII del *Jahrbuch* (pag. CXLVII n. 5268) sappiamo che il Peruzzi stava ancora ai servigi imperiali nel 1571, perchè il 17 ottobre di quest'anno gli si assegna la sua paga mensile di 52 fiorini e mezzo fino a tutto il 15 di agosto 1571. E un altro spoglio (*Jahrbuch*, vol. V, pag. CVII n. 4419) ce lo dimostra nel giugno 1568 intento a lavori di disseccamento in Ungheria (v. *Ephemeris epigraphica*, vol. VIII, pag. 343).

volentieri al servizio dell'imperatore. Come intagliatori in legno rammenta *Gallum unum Patavii, qui s. Iustinæ templi chorum elegantissime confecit, et alium etiam, qui apud rev. patriarcham Aquilegiensem operam suam mediocriter impendit*, e come musaicista un certo *Valerio*, stimato eccellentissimo nella sua arte. [1] In una seconda lett ra (n. 8814 delli 19 febraio 1569) ritorna di nuovo su *Giov. da Bologna* che gli « viene comendato per rarissimo », e con cui « sarebbe bene trattar prima che si obligasse a un' opera di gran tempo ch' egli è hora per pigliar sopra di sè in Bologna ». Quale fosse quest' opera, non sapremmo dire; di certo non era la celebre fontana di Nettuno, giacchè essa era stata compiuta fino dal 1566. Mancano altri documenti per rischiararci sull'andamento ulteriore di questo affare; si sa però che il Bologna non entrò ai servigi dell' imperatore.

I nn. 8872 e 8878 dei nostri registri si riferiscono a *Paolo Veronese*. Con lettera del 31 marzo 1571 l'ambasciatore informa l'imperatore di una visita fatta nello studio del pittore per vedere, come gli fu ordinato, un suo quadro il quale « in tutto non gli dispiacque, si per la invenzione come per la vaghezza che si scopre in esso. » Ricorda anche un altro quadro da lui veduto « nel quale vi è una Venere che scherza con uno satiro, et da un canto vi è un dio d'amore che dorme, il qual quadro vien lodato assai dall' universale ». L'imperatore, nella sua risposta delli 2 maggio 1571, prima di prendere una risoluzione desidera di sapere quanto il pittore domanda per la sua opera. Altre notizie, purtroppo, non ci sono conservate su questo affare. In una sua lettera de' 14 gennaio 1572 (n. 8908) Massimiliano II raccomanda al « Commendator maior » di Castiglia il suo architetto *Pietro Ferabosco* come quello che lo ha fedelmente servito per molti anni; lo raccomanda pure in un'altra, de' 15 genajo 1572 (n. 8909), al governatore di Como, essendochè egli desidera di ottenere insieme coi figliuoli la cittadinanza di quella città. I n. 9409, 9514, 9526, 9583, 9590 e 9592 c' istruiscono di un carteggio continuato dal 4 genajo 1586 fino al 7 genajo 1589 fra l'imperatore Rodolfo II e il barone di Khevenhüller suo ambasciatore in Spagna. Trattasi in esso di un quadro che l'imperatore vorrebbe aver dipinto per sè da *Federigo Zuccaro*, come questi, dimorando ancora a Roma, gli aveva promesso. Essendo ora occupato nel grande lavoro di ornare d'affreschi l'Escuriale, il pittore tiene a bada l'imperatore, finchè avendo compiuto il suo impegno e stando sul punto di ritornare a Roma, chiede per mezzo dell'ambasciatore istruzioni precise sul soggetto, sulla forma ecc., del quadro da dipingere. In questa occasione l'ambasciatore avvisa l'imperatore che il Zuccaro coi suoi affreschi non ha ottenuto gran successo, ma che nonostante ci ha guadagnato sette mila ducati, oltre ducento ducati di pensione annua per sè, e quattrocento per due suoi amici. Non sappiamo se in seguito di questo giudizio poco favorevole l'imperatore insistesse nel compimento del suo desiderio; i documenti non ne dicono più nulla.

È anche condotto a termine nel presente volume il catalogo dei disegni italiani dell'Albertina a Vienna, composto dal prof. *Fr. Wickhoff*, e che fu principiato già a pubblicare nel tomo precedente (*Verzeichniss der Handzeichnungen italienischer Meister in der Albertina*). Mentre in esso vennero descritti i disegni delle scuole veneziana, lombarda e bolognese, il tomo presente contiene il catalogo di quelli della scuola romana. Queste denominazioni che corrispondono alle quattro sezioni in cui tutta la raccolta fu ripartita fino dal tempo stesso della sua formazione, non sono però conformi a quanto noi oggidì siamo avvezzi a comprendere sotto di esse. Così fra i disegni veneziani entrano pure alcuni delle scuole di Verona, Ferrara, Cremona e Brescia; fra quelli lombardi si trova la maggior parte dei disegni di pittori veronesi, parmegiani, ferraresi, padovani e cremonesi; e fra i maestri della scuola romana sono pure schierati quelli delle scuole fiorentina, senese, umbra, napoletana e marchigiana. Noi in questo luogo non possiamo entrare in particolari seguendo

[1] Il primo è Riccardo Taurino da Rouen in Francia, che negli anni 1556-1560 intagliò il detto coro; del secondo non ci è dato di rintracciare il nome; il terzo è uno dei fratelli Zuccati o Zucchelli che dal 1530 a 1563 lavoravano ai musaici di San Marco (Zanetti, *Della pittura Veneziana*, Venezia, 1692, p. 746).

l'autore nell'arduo suo lavoro, compito con altrettanta cura e diligenza quanto intendimento e competenza. Non possiamo nemmeno accennare a tante attribuzioni per cui molti maestri — e tra loro sono anche i sommi — vengono spogliati dagli onori assegnati loro da antiche tradizioni riconosciute e dimostrate false dall'autore, che per arrivare ai suoi risultati ha tenuto conto di tutto quanto le ricerche e indagini degli ultimi tempi hanno chiarito precisamente in questo campo. E se riguardo alla sua opera ci fosse permesso di emettere un desiderio, sarebbe che gli piaccia di ristamparla separatamente in forma ed in condizioni adatte alla grande schiera degli studiosi e dilettanti. Inchiusa in una pubblicazione che per la sua indole e costo si sottrae alla divulgazione universale fra gli studiosi, e che questi cercheranno pure indarno in cospicue biblioteche pubbliche, l'uso del catalogo in discorso rimarrà necessariamente limitatissimo; tacendo pure dell'incomodo che s'incontra nel maneggiare, dirimpetto ai disegni o alle loro riproduzioni, volumi del formato e della mole di quelli degli *Jahrbücher*.

C. DE FABRICZY.

NELLE PINACOTECHE MINORI D'ITALIA

I.

Appunti e ricerche.

Pittori faentini nella Galleria di Faenza — Gian Battista Utili nell'Acc. di BB. AA. di Ravenna — La collezione Manfredini nel *Seminario* a Venezia — Quadri di Filippino Lippi, del Beccafumi, del Boltraffio, di Bartolomeo di San Marco, del Bacchiacca, dell'Allori, del Giorgione — Cassoni del Giorgione nel Museo di Padova — Il Giorgione della Galleria Loschi a Vicenza e gli altri simili presso il pittore Marius De Maria a Venezia e nella Galleria di Rovigo — Sculture nel *Seminario* di Venezia: una Madonna di Pietro Lombardi e un busto di Alessandro Vittoria — Quadri attribuiti a Fra Carnevale — Due suoi proprii nella Galleria Barberini e « l'Annunciazione » del Botticelli nella stessa.

Le Pinacoteche minori d'Italia meritano di essere studiate con più diligenza di quello che si sia fatto sin qui, perchè di frequente contengono le opere d'arte del proprio luogo, prossime quindi alle fonti degli archivi e a tradizioni sincere. Avviene che nelle Pinacoteche minori s'incontrino opere d'arte che danno subito modo di riconoscerne altre, le quali, giunte lontane dal luogo di origine, perdettero il loro vero nome e la loro fede di nascita. Così fu che « l'Adorazione dei Magi » del Bertuzzi prese a Berlino il nome del Pinturicchio, e che lo abbandonò solo quando il Bode ritrovò a Faenza, nella Galleria municipale, le parti complementari del quadro e le traccie sicure dell'artista faentino seguace degli Umbri.

Nelle Pinacoteche minori si segue il movimento dell'arte di città in città meglio che in molte ecclettiche Gallerie maggiori, e meglio si può imparare a conoscere la ricca varietà dei caratteri e delle forme delle scuole italiane. A Faenza, nella Galleria municipale, si distinguono, ad esempio, le tre vie che verso la fine del Rinascimento tennero gli artisti del luogo: sono veramente le tre strade, che condussero nell'Umbria il Bertuzzi, lo Scaletti a Bologna o a Ferrara, Gian Battista Utili in Toscana, le quali formano crocicchio nella città romagnola: Bertuzzi guardò al Pinturicchio, lo Scaletti a Francesco del Cossa, G. B. Utili a Lorenzo di Credi. Ora quei tre artisti, sconosciuti al di là di Faenza, e nella

Nota. - Il frontone costituisce la tav. V: Apollo e Dafne di Giorgione, Venezia, Pinacoteca del *Seminario*.

Romagna stessa (ove mi accadde di ritrovare, e particolarmente nella Pinacoteca dell'Istituto di BB. AA. a Ravenna, una Madonna dell'Utili non come tale designata), [1] sono costretti a mutar nome con quello di lontani parenti, di condiscepoli e di maestri, e col nome anche la patria. La miglior sorte che può capitar loro si è di portare il cartellino col nome di Ignoto! E tale rea sorte non è propria soltanto di artisti di scuole secondarie o terziarie, ma anche di altri che furono educati dai più grandi maestri, e talora de' maestri stessi. Tali idee volgevo nella mente, visitando parecchie Gallerie minori italiane, e le richiamo ora nell'accingermi ad esporre alcuni risultati delle mie ricerche.

A Venezia, nel Seminario patriarcale di Santa Maria della Salute, trovasi la collezione che il marchese Federigo Manfredini raccolse principalmente a Firenze, e lasciò a quel luogo morendo nel settembre del 1829. Sono noti il grazioso dittico di Filippino Lippi (tav. I) e il Beccafumi da Siena, rappresentante Penelope, con le carni rosate e il manto iridescente, ancora attribuito senza ragione al Peruzzi (tav. II), benchè il Morelli abbia corretto l'errore. [2] Ma niuno ha ricordato un quadro di Giovanni Antonio Boltraffio, assegnato sin qui a Leonardo da Vinci (tav. III), una «Sacra Famiglia» con un angiolo che suona la chitarra, purtroppo guasta grandemente da restauri. Il nome di Boltraffio corre alla mente subito di chi osservi la mancanza di rilievo nel braccio della Vergine coperto da velluto rosso, trinciato così che lascia trasparire la sottoposta camicia bianca: mancanza di rilievo che si nota in altri quadri dell'autore, smagliante coloritore senza profondità. Notisi anche un particolare proprio del Boltraffio; la mano aperta della Vergine, col dito medio specialmente disgiunto dall'anulare, le braccia lunghe del Bambino, la mano enorme di esso. La Madonna ha il tipo della Vergine delle Roccie. Dietro alla tavola sta uno stemma con un elmo soprapposto da una figura muliebre, che brandisce con la destra una spada e tiene un libro nella sinistra: le maniche della donna sono bianche, rosse e verdi, colori che ritornano nella fascia che gira intorno alle veste di essa. Lo scudo è diviso nella parte superiore da sei bande ora bianche ora verdi, nella parte inferiore è colorato di rosso. E questo è lo stemma, secondo il canonico Giannantonio Moschini canonico della Marciana, della famiglia Sforza Pallavicini.

Di fiorentino vi è ancora una Madonna col Bambino di Fra Bartolomeo di San Marco, purtroppo ritoccata (tav. IV), simile per fattura all'anconetta della Galleria Poldi Pezzoli in Milano, con fine lumeggiature d'oro, con un'orlatura d'oro sul manto calligrafica, ingrossantesi nella parte in luce. Nei pennacchi dell'arco sotto cui siede la Vergine, si vede l'arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata a monocromato su fondo a tratteggini dorati. È scevro da restauri il piccolo tratto di paese, con piccole pianticelle nel dinanzi e prati freschi, e un monte azzurro nel fondo e roccie che spiccano sulla tinta rosata del cielo.

Accanto a questo quadro sta una «Deposizione della Croce» del Bacchiacca con curiose gradazioni di rosso, ora pallido, ora vivo, ora violaceo, e di verde ora tendente all'azzurro, ora al viola. Le forme delle figure sono alquanto rotondeggianti, i loro occhi infossati; e tuttavia la composizione non manca di vivacità, specialmente nella rappresentazione dei cadaveri dei ladroni, portato l'uno sulle spalle da due uomini, l'altro steso a terra e visto in iscorcio.

Appresso sta un ritratto di una fanciulletta di Alessandro Allori, segnato LVCRETIÆ | MINERBETTÆ | OBIT A. III | E. S. 1580. Essa tiene nella destra una serpe, simbolo del male che la condusse alla tomba in tenera età. Il colore della figurina è freddo, il disegno un

[1] A Faenza, nella Galleria, passa pure col nome di autore ignoto un quadro di G. B. Utili, una lunetta rappresentante l'*Annunziazione* della Vergine, con due angioli assistenti, che sono ispirati a quelli del quadro del «Battesimo» di Verrocchio e Leonardo nell'Accademia di BB. AA. di Firenze. Le due figure in tavole separate dei SS. Gio. e Sebastiano si connettono evidentemente allo stile della lunetta.

[2] La tavola fu acquistata dallo spedale di Siena (V. *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia* descritti da Giannantonio Moschini. Venezia, 1842).

Tav. I. - DITTICO, DI FILIPPINO LIPPI

(Venezia, Pinacoteca del *Seminario*).

po' duro; ma il pittore seppe ottenere abilmente un grazioso effetto col rosso del corallo degli ornamenti del collo, dei polsi, dei capelli, e con la sopravveste, rossa come il corallo, chiusa da rossi bottoncini.

La piccola Galleria vanta un Giorgione « Apollo e Dafne » (tav. V). Benchè guasto e alterato, noi ci troviamo innanzi ad uno dei cassoni dipinti dal maestro, a cui accennò il Vasari come ornati da Giorgione con istorie « per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti ».

Crowe e Cavalcaselle ascrissero il dipinto a Andrea Schiavone, mentre il Morelli lo aggiudicò al Giorgione. Noi siamo del tutto di quest'avviso, specialmente per avere osservato quelle due macchiette del fondo, un lanzo e una donna che camminano tenendo sulla loro spalla destra la lunga lancia distesa. La testa ovale della donna con gli occhi pensosi, il caldo colorito delle carni dell'armigero, certi tratti bianchi e dorati della manica gialla di questo, nell'acconciatura del capo e intorno al collo della donna, nel bel verde della veste di essa sono propri di Giorgione, sono le note fresche e rapide della sua fantasia, sono i riverberi della sua luce. Anche il fondo, con edifici allineati: una chiesa, una casa con portici, una torre, alcune cupole e alberi che spiccano sulla luce bionda del cielo, ricorda il maestro; e parimenti lo richiamano alla mente le ondine incalzantisi dell'acqua di un torrentello, che scende da una cateratta, e s'innalza in bianca spuma, poi s'acqueta, e nel suo seno divenuto men chiaro rispecchia gli alberi e le rive. Come non pensare al torrente che divide il piano, nel quadro della collezione Giovanelli, detto « la famiglia di Giorgione », e scorre tra due ripe, contro cui si frange, segnandole di bianche striscie di spuma! Andrea Schiavone non ebbe mai di queste finezze nè ebbe mai il rigore di questo dipinto, nel tracciare volti muliebri, qui d'un bell'ovale, dell'ovale di Giorgione. Questo cassone ne ricorda altri due, in condizioni non meno infelici, del Museo di Padova, rappresentanti pure scene tolte da Ovidio (n. 407). Essi sono di una maniera più sviluppata, più libera, men tenera dell'ancona di Giorgione che sta nella chiesa di Castelfranco. Ma il paesaggio ha una evidente affinità con l'*Apollo* e *Dafne* della raccolta del Seminario; e in quella fattura, in apparenza libera e sciolta, si rivela una mano fine, pura e delicata, la mano di Giorgione ne' momenti della sua maggiore e purtroppo ultima energia. I due cassoni misurano metri 1.62 per 0.35. L'uno raffigura la Nascita di Adone: in uno splendido paese, limitato da una catena di monti azzurri, sono assise a sinistra, sovra un altipiano, tra conigli e daini, due figure in amoroso colloquio, i genitori incestuosi di Adone; nel mezzo, tre donne ed un uomo attorniano il neonato Adone; a destra, la ninfa incestuosa giace in atto di dolore. Fa riscontro a questo cassone, bello per il colore festoso, un altro il cui soggetto non è tanto chiaro. Qui pure colline e monti chiudono il paese illuminato da luce di tramonto. A sinistra vi è una brutta femmina ignuda presa da terrore, che si muove goffamente per apportare soccorso a donne moribonde a' piedi di un albero; nel mezzo, nel lontano, si vede una casa di villici incendiata, e più nel fondo, una città; a destra, un boschetto con varie figure di guerrieri, uno dei quali è steso a terra col capo tronco, un altro ripone nel fodero la spada, un terzo colpisce con la scure un tronco d'albero, che termina in vetta a mo' di testa umana. Due altri cavalieri assistono alla scena immoti.

E qui discorrendo di Giorgione, ci permettiamo di ricordare il Cristo che porta la croce di casa Loschi a Vicenza (tav. VI), attribuito al maestro da Crowe-Cavalcaselle e dal Morelli. L'ombra della testa si proietta sulla croce piallata, mentre la luce si riflette sulla candida clamide, che si tinge in leggiero azzurro nella parte meno illuminata: essa è adorna di una banda color verde e oro sulla spalla sinistra. Le carni del volto sono scure, le labbra d'un rosso vivo; la barba ha piccoli peli e la chioma ricciolini in luce; gli occhi iniettati di sangue sono immersi nell'ombra, e solo gli orli delle palpebre sono lumeggiati; una piccola goccia di pianto cade come una perla dal ciglio sinistro, e getta la sua ombra sulla guancia. Il dipinto ha molto sofferto da restauri, che ne corrosero i colori de' capelli, co-

Tav. VI. - IL « REDENTORE », DI GIORGIONE

(Venezia, presso Marius de Maria).

IL « REDENTORE », ATTRIBUITO AL GIORGIONE

(Vicenza, quadreria Loschi).

prirono parecchie parti e allargarono la superficie del quadro. Ma certamente esso è migliore dell'altro identico della Galleria di Rovigo. Ne abbiamo però trovato un terzo presso il pittore Marius De Maria a Venezia, di gran lunga superiore ad entrambi, anzi il prototipo da cui questi derivano (tav. sudd.), con poca traccia di splendore sul capo del Cristo, tutto dipinto con una grande semplicità, con la croce senza il disegno delle fibre del legno,

Tav. II. - PENELOPE, DI BECCAFUMI

(Venezia, Pinacoteca del *Seminario*).

con finissimi tratteggini ne' capelli, la clamide argentina grigia nelle parti non illuminate, le labbra scolorite violacee, le ombre del collo eseguite con una velatura, piccoli raggi al lato dei capelli che attorniano l'occhio destro. Il sangue che inietta le orbite degli occhi è in quella tenuità di colori, in quella scura zingaresca tinta di carni, in quelle penombre, l'unico colore che spicchi, e che contorni di dolore l'occhio pensoso della testa umanissima del Dio martire. La copia, che si vede nella Galleria di Rovigo, sembra tenere un posto di mezzo tra i due dipinti di casa Loschi e di Marius De Maria. Come questo ha le labbra scolorite; come quello ha la manica ornata da una striscia verde e con ghirigori imitanti

caratteri cufici, e non gli ornati nell'orlo della candida veste: il taglio della bocca è più largo che non nel Cristo del De Maria, gli occhi sono di una generale tinta sanguigna, i riccioli de' capelli recano larghi segni paralleli, il manto ombre scure e taglienti; e grossi sono i raggi, che partono dalla testa del Redentore.

Tutto induce a pensare che i due Redentori di Vicenza e di Rovigo sieno copia di quello conservato dall'amico nostro, il chiaro pittore Marius De Maria; e non possiamo supporre che a questo si volesse alludere da Crowe e Cavalcaselle, nell'accennare ad un terzo esemplare senza importanza del Redentore presso un collettore di Padova (cfr. *Geschichte der Malerei,* VI, 198, n. 59). [1] Lo sguardo pensoso profondo del Cristo è simile a quello della donna ignuda nella « Famiglia di Giorgione » della Galleria Giovanelli a Venezia, che sembra spiare l'avvenire, mentre un fanciullo le sugge il latte. Vi è per tutto lo spirito di Bellini, ma scaldato da un'anima di fuoco. Tale era l'anima di Giorgione, che passò come una meteora luminosa sui campi dell'arte, lasciando dietro a sè traccie di luce sui quadri di Tiziano e di tutti i gloriosi maestri veneziani del cinquecento. Il dipinto di casa Loschi è ammanierato, con contorni rotondeggianti, con ricerche minuziose del particolare, proprie di un imitatore, che guardava ad aggiungere diligenti materialità, più che a rendere lo spirito dell'originale. Il confronto delle fotografie qui riprodotte basterà di per sè a renderne persuaso il lettore.

Ritornando ora alla Chiesa della Salute e al Seminario patriarcale, ricchissimi di oggetti d'arte, di cui parleremo altra volta, e tosto che ci sia dato di sottoporre al lettore buone riproduzioni fotografiche, a riscontro e per controllo delle nostre conchiusioni, non possiamo a meno di notare la grandissima importanza di quel luogo e degli oggetti in esso raccolti per la storia dell'arte e specialmente della scultura veneziana. Giannantonio Moschini, canonico della Marciana, morto nel 1840, autore della *Guida per l'isola di Murano* e delle Guide di Venezia e di Padova, fu un fervente amatore dell'arte, che raccolse dalle chiese atterrate, salvò dalla dispersione monumenti preziosi. Egli fece il nobile tentativo di fornire Venezia di un Museo della scultura del Rinascimento, quantunque le malferme cognizioni non gli lasciassero conoscere l'importanza e il valore delle opere cui dava ospitalità. Ricordiamo ad esempio, che il grandioso lavatoio, che il Moschini dice sullo *stile de' Lombardi* e dell'anno MDXXXII, reca una lastra di marmo nell'alto, rappresentante la Vergine ed il Bambino, assai precedente a questa data, e che con tutto il resto non ha a che fare, certo di Pietro Lombardi, similissima ad altra che si vede nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di quell'artista. Ricordiamo anche che nella Biblioteca del Seminario vi è un busto in terracotta di grande finezza, rappresentante Pietro Zeno, opera di Alessandro Vittoria, che meglio non poteva rappresentare il sagace veneziano, pratico uomo, pensoso ed astuto. Il Moschini discute se la scritta A. Æ. LXV. ci dia la data dell'età dello scultore o di Pietro Zeno, mentre Alessandro Vittoria staccava nettamente la sua firma dal testo, segnando: ALEX. VICTOR. F. Il Moschini si divertiva a seguire più queste materialità che a guardare l'arte; e lasciava quindi che certo Neu-Mayr, commissario della testamentaria disposizione del Manfredini, scrivesse a sproposito delle cose da lui conservate. Eppure alcune delle opinioni del Neu-Mayr, autore di dissertazioni dette ragionate, e di memorie dette storico-critiche, sono ancora ripetute oggidì, solo perchè furono esposte una volta.

La storia dell'arte ha d'uopo che sieno segnati con rigore i punti di partenza per il giudizio, e si ricostruiscano le scuole italiane su fondamenta meno incerte o indeterminate, con ricerche dirette delle fonti delle tradizioni, con una critica severa delle conchiusioni affrettate, delle impressioni fuggevoli, delle municipali e regionali vanterie, della erudizione che ha sconfinato dal campo suo. Quanti artisti nascondono l'opera loro entro quella di

[1] Forse il quadro accennato da Crowe e Cavalcaselle è quello stesso, assai scadente, che si trova ora in vendita presso un antiquario di Venezia. Quegli autori non avranno neppure accennato certamente a un quinto esemplare, attribuito al Mansueti esistente nella collezione Pourtalès a Berlino.

capiscuola! Dura ancora, nonostante i lunghi sforzi dei contemporanei, dura sempre la riduzione avvenuta nei tempi della Decadenza dei termini della storia: ancora nell'omogeneo sta l'eterogeneo, nell'unità s'asconde la complessa varietà dei fatti. Ma per procedere avanti conviene diffidare di tutto e di tutti, perchè purtroppo i documenti tratti dagli archivi sono frequentemente male trascritti e ingannevoli, le tradizioni alterate in gran parte

Tav. III. - LA SACRA FAMIGLIA, DEL BOLTRAFFIO
(Venezia, Pinacoteca del *Seminario*).

e rinnovate, le impressioni soggettive hanno avuto spesso un valore nell'opinione pubblica, un posto nelle guide degli Istituti e dei paesi, un'eco nella cultura generale.

A queste considerazioni si addiviene anche osservando, ad esempio, come l'ancona meravigliosa di Pier della Francesca nella Galleria di Brera in Milano, la Madonna con tre Angeli nel *Christ Church College* di Oxford, il San Domenico dello stesso nella fondazione artistica Poldi Pezzoli, il corrispondente San Michele della Galleria Nazionale di Londra, il quadro votivo, pure di lui, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, presso Senigallia, coi ritratti di Giovanni della Rovere e di Giovanna di Montefeltro sua consorte, sieno asse-

gnati a Fra Bartolomeo Corradini, detto Fra Carnevale. Quest'artista è ricordato in libri parecchi, ed anche da Andrea Lazzari nel libro « Delle chiese di Urbino » (1801, pag. 73, 74) con queste parole: « I sindaci della Fraternita e dei Disciplinati di Santa Maria della Bella, Antonio Alessandri e Andrea di Nicola Ciarli da Urbino, per l'antica Chiesa avevano fatta lavorare una bella tavola da F. Corradino Bartolomeo Carnovali, frate dell'Ordine de'Padri Predicatori, che nel rappresentare al vivo le figure, e da profane ridurle a sagre, è stato assai valente. Nel 1467, 31 ottobre, allorchè stava per compirla gli fu sborsata la somma di 144 fiorini, moneta ducale, dovendo Fra Carnevale impiegarla nella compra d'una casa, posta nella contrada di Pozzo nuovo del Borgo dell'Evagine, come si ha da Istromento di un certo Stefano d'Antonio notaro, stipulato nel detto giorno, ed anno, da me riportato verbalmente alla pag. 21 del dizionario storico degl' illustri professori delle Belle Arti, parlando di Fra Carnevale. Di questa Tavola, come una delle pregievoli d' Urbino, se ne invaghì il cardinale Antonio Barberini, primo nostro Legato, e sostituendo, come a tant'altre, una copia di Claudio Veronese, portò via l'originale, lasciando a noi la gloria di averlo posseduto. Certamente nella Tavola presente furono ben'espresse le figure, e la Bambina Vergine di fresco nata, che viene appresso al catino per esser lavata, non è se non che ammirabile agli occhi dello spettatore ». La Tavola si trova ancora negli appartamenti del principe Barberini, insieme con un'altra che le fa perfetto riscontro: l'una e l'altra nel catalogo fidecommissario indicate per opera del Botticelli. La descrizione, che dell'una ne dà il Lazzari, ne assicura che essa è quella stessa tolta da Urbino dal cardinale Legato Antonio Barberini, e quindi che l'altra avente gli stessi caratteri e le stesse dimensioni è della mano medesima. Gli errori sull'attribuzione dei quadri di Brera e di Santa Maria delle Grazie, presso Senigallia, che con questi sono grandemente dissimili per fattura, forse provennero dallo scrittore della lettera al marchese Antaldo Antaldi, riportata nell'*Elogio storico di Giovanni Santi* del Pungileoni (Urbino, Guerrini, 1822), che a Fra Carnevale addirittura attribuisce quei quadri. L'erudito scrittore ci dà tuttavia notizie preziose per la vita del nostro artista, che sono state ordinatamente raccolte dallo Schmarzow (*Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886, p. 361), e che qui riassumiamo. Fra Carnevale o Bartolomeo, figlio di Giovanni di Bartolo Coradini e di Michelina N., è nominato per la prima volta nel 1451, come intermediario fra Luca della Robbia e l'ordinatore delle figure che dovevano ornare il sommo della porta di San Domenico in Urbino; nel 1456 si obbliga di dipingere una tavola per la Compagnia del Corpo di Cristo nella stessa città; nel 1461 è pievano di San Cassiano di Cavallino, e in quella Pieve morì intorno al 1484. Ricorda l'Antaldi la Tavola di Santa Maria della Bella, ma, non avendone esatta cognizione, non si trattiene su di essa, poichè egli dice « il cardinal Legato Barberini bramò d'averla e l'ottenne, cui sostituì una copia di Claudio Ridolfi, che poi ancor essa è stata portata via ».

I due quadri, nel catalogo fidecommissario Barberini, recano il nome di Sandro Botticelli, e furono aggiudicati da Crowe e Cavalcaselle a Marco Zoppo. L'erronea aggiudicazione di questi scrittori fu dal Morelli ritenuta come riferentesi alla finissima tavoletta del Botticelli, rappresentante « l'Annunciazione », che esiste nella Galleria aperta al pubblico; opera sottile, accurata, espressiva e del Botticelli proprio. Così l'errore si faceva per equivoco di quegli autori e per quello di altri sempre più grave. Nulla ricorda nelle due tavolette (fig. n. VII) l'arte di Marco Zoppo: basti riscontrare le pieghe diritte, a cannoncini, delle figure di questi quadri con quelle del preteso autore, che accartoccia le vesti, e ne mette in rilievo le costole, che sembrano radici di alberi, per comprendere che ci siamo abbattuti in artista tutto differente. E il sentimento dell'antichità, che traluce specialmente nell'architettura, e nelle figure e negli ornati, è di gran lunga superiore a quello che mostrava lo scolaro di Squarcione; e mai questi riescì a rendere con le sue contorte figure la vita sociale sopra il fondo dell'antichità come fece Fra Carnevale. Marco Zoppo non dimostra mai quel retto intendimento della natura che a questo dovette ispirare Pier della Francesca.

Fra Carnevale nelle Marche fa riscontro in qualche modo ai seguaci di Piero in Fer-

Tav. VII. - LA NASCITA DI MARIA E LA PRESENTAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPIO, OP. DI FRA CARNEVALE DA URBINO

(Roma, Collezione Barberini negli appartamenti privati).

rara; ma qui con Francesco del Cossa le figure del maestro prendono una gagliardìa strana, là conservano il naturale senso di nobiltà e di garbo. Per questo riteniamo pure erronea l'attribuzione che il Burckhardt fa dei due dipinti all'antica scuola ferrarese: le affinità non sono identità!

L'un quadro rappresenta la « Natività della Vergine », ma il soggetto manca di chiarezza

Tav. IV. - MADONNA COL BAMBINO, FRA BARTOLOMEO DI S. MARCO

(Venezia, Pinacoteca del *Seminario*).

ne' particolari; l'altro raffigura la « Presentazione della Vergine al Tempio »; e solo l'Annunciazione dipinta sul cornicione dell'arco trionfale, e la Visitazione a monocromato, sull'apertura ad arco rispondente alla navata minore della chiesa, danno un carattere sacro al dipinto. Se quelle scene non fossero disegnate, e non ci facessero supporre che il resto abbia ad esse riferimento, potremmo chiederci se non ci trovassimo innanzi ad una prospettiva di un tempio cristiano, all'interno di una basilica simile a San Lorenzo fuori le Mura. E la prospettiva accurata, con un minuzioso studio d'ogni particolare architettonico, con una finezza stra-

grande nelle cornici e nella riproduzione dei marmi e di classiche sculture, potrebbe far credere Fra Carnevale architetto. Che il pievano di San Cassiano di Cavallino abbia avuto alcuna parte nelle meraviglie dell'architettura urbinate? Questo dubbio potrebbe correre alla mente, se non si vedesse in tutta quell'architettura, benchè accuratamente disegnata, il pittore che trae pro di tutti i suoi ricordi di studio: are bacchiche, vasi ansati, romani, bucrani, basiliche cristiane, ecc., ecc. Vi è il pittore che associa con diligenza motivi architettonici antichi, più che l'architetto che ha vagheggiata e determinata una forma propria. Eppure è bastato allo Schmarzow di vedere i due quadri con quella ricchezza architettonica dei fondi per attribuirli al Laurana architetto!

ADOLFO VENTURI.

I PITTORI E GLI SCULTORI DEL RINASCIMENTO

NELLA PRIMAZIALE DI PISA

L'INCENDIO funesto che nel 1596 tanti danni recò al Duomo di Pisa, e pel quale ci è tolto oggidì di poterne ammirare nella loro compiuta bellezza i lavori d'intaglio e di tarsia, ha forse risparmiato un po' più le opere di scultura e di pittura, sebbene questo veramente ha danneggiato alquanto il desiderio del nuovo, non sempre bello, degli uomini, i quali in un modo o nell'altro han contribuito a mutazioni non sempre ragionevoli, e talvolta anche a deplorevoli dispersioni; ma di esse resta pur sempre tanta parte, perchè se ne possa equamente valutare l'importanza artistica.

Noi, quasi per rivivere nelle glorie del passato, verremo in questo studio man mano intrattenendoci sulle opere che alcuni dei migliori pittori e scultori han lavorate per la chiesa maggiore di Pisa, illustreremo sulla scorta di nuovi documenti, alcune che tuttora decorano le interne pareti e gli altari del Tempio, avanzo pur sempre incompleto di quel periodo glorioso, in cui tutta la chiesa si rinnovava e si abbelliva per gli artisti del Rinascimento.

Dei quali il numero è ben limitato, e i nomi abbiam già dati in principio dello studio sui maestri d'intaglio: d'altronde non è una storia vera e propria che noi vogliamo fare: sono ricerche sopra alcuni dei più importanti lavori di cui si arricchì la nostra cattedrale: sono illustrazioni e correzioni, ove sia il caso, a quanto sino ad ora è stato detto intorno a queste opere dagli storici: sono nuove notizie, non però senza importanza per la storia dell'arte nostra.

I.

Cominciamo dunque dal Baldovinetti, il quale, levato grido di sè con il musaico, venne nel 1461 a Pisa, per lavorarvi di quest'arte alla facciata della chiesa maggiore. Il Da Morrona ci dice che i musaici nelle lunette sulle porte laterali vengono attribuite dalla tradizione a certo Filippo di Lorenzo Paladini. « Nel soffitto dell'arco della porta destra, scrive egli, per chi osserva, sono scompartiti tre ritratti parimente a mosaico. Non volendosi interpetrare a caso quello sottoposto agli altri con un berretto nero avente nelle pieghe una striscia di carta bianca, senza che alcuna lettera vi sia segnata, convien dire col Vasari, che alcuni pittori di quel tempo costumarono di ritrarsi in quella guisa. Negli altri due vestiti di rosso compariscono effigiati due Signori di Pisa, e forse col figlio Gherardo, Iacopo

d'Appiano, che con gran solennità prese possesso del suo governo in questa Primaziale. La cronologia può combinare col Mosaicista, il quale probabilmente della scuola di Vicino pisano non avea molto dirozzata la maniera ».[1]

Ma il Da Morrona questa volta ha lavorato troppo di fantasia, facendo insieme una strana confusione di nomi e di epoche; prima perchè Filippo Paladini, pittore, non è punto della scuola di Vicino, chè lo troviamo a lavorare ai musaici per l'Opera nell'anno 1605, e si hanno vari conti di colori dati a lui per quella restaurazione;[2] poi perchè proprio dell'autore di questo mosaico, che sta sulla porta destra di chi osserva, nei libri di amministrazione dell'Opera si ricorda il nome; ed è Alessio Baldovinetti, che, come ci narra il Vasari, si affaticò molto per trovare il vero modo di quell'arte e fu maestro in essa a Domenico Ghirlandaio.

Conosciuto certo il suo buon modo di operare, fu chiamato a Pisa, e, per carta rogata da ser Carlo da Vecchiano, il 3 marzo 1461 gli fu affidato il lavoro sopra la porta reale del duomo verso l'ospedale, nella quale, per 112 fiorini larghi, doveva effigiare un San Giovanni Battista. Nel giorno successivo ebbe dall'Operaio il primo pagamento in conto di questo lavoro, stando mallevadore per lui Bartolommeo d'Andrea da Firenze, maestro delle finestre, e il 19 gennaio 1467 gli venne pagata, in saldo del prezzo convenuto, la somma di 408 lire e 13 soldi.[3] E quel San Giovanni Battista, si legge nel libro dei Creditori e Debitori, doveva esser lavorato, « com'è lavorato sopra la porta verso Champosanto quello San Giovanni Vangelista »,[4] che, stando alla iscrizione, la quale si leggeva un tempo sul pilastro della porta reale, dalla parte sinistra « Vicinus pictor fecit ad opus muzaticum, Anni Domini MCCCXXVIII, de mense Aprilis, tempore Domini Johannis Rossi, Operaij istius ecclesie ».[5]

Ora nel posto dell'opera di Vicino e del San Giovanni Evangelista è la figura di Santa Reparata, non dubbio lavoro di quel Paladini, pittore, di cui abbiamo parlato sopra; e l'opera del Baldovinetti, per i restauri fatti nel 500 da maestro Vincenzo e maestro Giovanni da Venezia, mosaicisti, e il quasi completo rifacimento dopo l'incendio del 1596, ha perduto, oltre che ogni carattere di originalità, anche non poco del suo artistico valore. Di un altro artista piuttosto è a deplorarsi, che, non causa gli avvenimenti, ma la propria incontentabilità, non ci sia dato ammirare nella nostra chiesa maggiore il lavoro: di Sandro Botticelli, il quale, narra il Vasari, nel Duomo di Pisa, alla Cappella dell'Impagliata, cominciò una Assunta con un coro d'Angeli; ma poi non piacendogli, la lasciò imperfetta.

Venne infatti il Botticelli a Pisa nel 1474, chiamato per dipingere in Camposanto; ed anzi nei libri di amministrazione dell'Opera si legge, che ebbe un fiorino largo « si li diè perchè venne di Firenza a vedere *dove* aveva a dipignere in Camposanto ».[6] Pare che su tal lavoro si accordasse con l'Operaio, il quale però avanti di affidarglielo volle avere un saggio della sua abilità, e gli dette a fare in duomo nella Cappella dell'Incoronata la storia dell'assunzione di Nostra Donna, la quale, scrive l'Operaio stesso, « fa per uno paragone, che, piacendo, à poi a dipingniere in Camposanto ».[7] Questa storia fu cominciata nel luglio del 1475 (stile pisano), e Jacopo di Giovanni detto Soppetta, legnaiuolo, ebbe incarico di fare il ponte per il dipintore « che dipinge in duomo nella Incoronata ».[8] Il lavoro, stando almeno a quello che appare dai registri dell'Opera, seguitò fino al settembre dello stesso anno: e si trovan varie partite a uscita per grano e per denari dati a Sandro *detto Botticiello,* o talvolta *Botticella,* per l'azzurro oltremarino fatto venire da Firenze.[9] Poi

[1] Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno.* Vol. I, pag. 171, 172.

[2] Arch. del Capitolo, Filza L., pag. 619 e seguito.

[3] Tanfani, *Notizie inedite d'artisti,* « Provincia di Pisa, » 1881. N. 21.

[4] Arch. dell'Opera. Cred. e Deb. Rosso *A*, pag. 43[t].

[5] Archivio Roncioni. Orlandi, *Memorie storiche,* ecc. Manoscritto.

[6] Arch. dell'Opera. Ricordanze 2, pag. 130[t] e 136[t].

[7] Arch. dell'Opera. Ent. e Uscita 67, pag. 70[t].

[8] Arch. del Capitolo. Filza *D.* Ent. e Uscita, pag. 14[t].

[9] Arch. del Capitolo. Filza *D.* Ricordanze, pag. 8[t].

non si hanno più notizie di lui, ed è quindi a credersi che l'opera incominciata lasciasse incompiuta, non gli piacendo il lavoro, come ci dice il Vasari: e ci conforterebbe in questa opinione il carattere del nostro artista, che, come tutti gli storici dell'arte affermano, era incontentabile nelle cose sue e quanto mai bizzarro.

Avanti di lui si ha memoria di un altro pittore, che aveva preso a dipingere sopra il coro, sotto il palco di duomo: Cosimo di Lorenzo, da Firenze, il quale l'8 ottobre del 1466, cominciò a lavorare a una storia della Natività di Cristo, « la quale piacendo a messer Antonio farà fare il pregio: non piacendoli, non siamo obbligati a darli più altro ». [1] Condizione di contratto eccellente; ma l'8 gennaio dello stesso anno (stile pisano), s'ebbe Cosimo lire 214, « e sono per dipinture et oro et colori ». [2] Di questa storia non si ha nessun ricordo, ed è difficile dire come, e, forse anche, dove si fosse, dal momento che nel 1461 per opera di Leonardo di Checco da Marti di Lucca s'incominciò il sopracielo sopra il coro, sotto il palco di duomo, terminato poi, come si è visto, da maestro Francesco di Giovanni, nel 1466, tutto a rosoni intagliati: salvo non vogliasi supporre, che nel centro, lasciato il posto vuoto, Cosimo di Lorenzo avesse dipinto la sua storia della natività, oppure anche sulla fronte dell'arco della tribuna. Ma veniamo, piuttosto che perderci in troppo fantastiche argomentazioni, a Domenico Ghirlandaio, il quale per la chiesa maggiore fece sopra all'arco della Tribuna e nella faccia del coro una Nunziata con l'angelo e altri ornamenti, e un quadro « da lato dov'è San Giovanni evangelista, grande ». [3] Ma di tutti questi lavori è a lamentarsi non rimanga pur troppo che il ricordo nei libri di amministrazione, chè anche quelli angeli, che tuttora si ammirano sotto l'arco della tribuna, perchè tutti restaurati e ritoccati, dell'artista non serbano più altro che il pensiero: caduto in molta parte l'intonaco, pochi frammenti rimanevano di sì pregevoli figure, quando, pensatosi al restauro, si fece saviamente ricorso a persona di tale cosa peritissima, come afferma il Grassi nella sua descrizione storico artistica di Pisa.

Quest'artista dipinse anche per il duomo gli sportelli dell'organo, non però quando era a Pisa, dacchè si hanno i conti delle vetture « delle tele delle portte dell'orghano ci mandò da Firenze » e di altre spese occorse per tal lavoro, pagate nel 1494 dall'Opera agli eredi di Domenico Ghirlandaio. [4] Non è vero dunque che a Pisa, come vorrebbe il Vasari, insieme con Bastiano Mainardi, suo discepolo, cominciasse a mettere d'oro il palco della chiesa, perchè il palco era già dorato quando Domenico dipinse l'arco della tribuna: e per non parlar d'altri, che a quel lavoro presero parte, ricorderemo il fratello di Benozzo, Bernardo di Lese, pittore « che dipigne i sopracieli di duomo », il quale ebbe a dì 5 di gennaio 1479, pezzi 2000 d'oro fine per mettere ai palchi di duomo; e più a Cristofano di Ranieri, dipintore, pezzi milletrecento « per li detti sopracieli ». [5] Nel libro Rosso dei Debitori e Creditori di lettera *B* si legge, è vero, intestata agli eredi di Domenico, una partita di lire 54 « per pezzi 1600 d'oro fine misso in sullo istamgniolo »; ma questo servì per dorare i rilievi della dipintura fatta in duomo, come più sotto la partita stessa ci insegna. [6] Oggi i portelli dell'organo sono perduti; gli angeli si possono attribuire piuttosto al Marini che li restaurò, e sebbene il Da Morrona scriva, che sotto le pitture presenti esistono tuttavia alcune reliquie del lavoro del Ghirlandaio, invano si cercherebbero dagli studiosi. I freschi compresi nelle pareti del presbiterio, dagli archi fino al soffitto, dove son divisati in più spartimenti i principali misteri della Madonna, nonchè i fregi con fogliami ed i putti, il Da Morrona li attribuisce a Bernardino Poccetti; ma più nel vero il Martini, questa volta, scrive: « omnes presbysterii imagines in parietibus appictas Cinganellus et Dominicus Ghirlandarus, florentini, una cum variis ornamentis auro intextis elaborarunt ». [7]

[1] Arch. dell'Opera. Ricordanze 1, pag. 76.

[2] Arch. dell'Opera. Libro Rosso *A*.

[3] Arch. dell'Opera, Deb. e Cred. Rosso *B*, pag. 82, 149.

[4] Arch. dell'Opera. Deb. e Cred. Rosso *B*, pag. 82.

[5] Arch. del Capitolo. Filza *D*, Ricordanze, pag. 124

[6] Arch. dell'Opera. Deb. e Cred. Rosso *B*., pag. 82.

[7] Martini, *Theatrum Basilicae Pisanae*. Roma 1705.

« E poichè, aggiunge il Da Morrona, in questa parte si scorge eseguita la grande idea, che fece Perino del Vaga per abbellire tutte le mura del Tempio, come appunto fu poco innanzi da me descritta, sia molto verosimile il congetturare, che sul disegno lasciato da Perino, operassero i suddetti maestri (il Poccetti e il Cinganelli) ». [1] Ma disgraziatamente si tratta proprio, nè più nè meno, che di una congettura, cui i documenti non danno la più lontana apparenza di verità; e che il Cinganelli solo avesse mano in queste pitture, lo dimostra chiaramente il documento, che pubblichiamo. [2] Si ha memoria del resto, di due artisti che dopo il Ghirlandaio dipinsero in duomo, alla tribuna: il primo Giovan Maria di ser Giovanni Tolexani, da Colle, che ebbe, il 21 di marzo del 1518, lire 42 « per fatigo e magisterio » d'aver dipinto in duomo, alla tribuna dell'altare maggiore, una Sibilla con quattro bambocci; e un'altra se ne obbliga di fare *a tutte sue spese e fatica,* Giovan Batista di Gherardo di Paolo del Ninna, nel 1522, con questo patto: « Inteso a suo piacimento di ditto magnifico Operaio e di quattro o sei omini da bene, a chi parrà a lui, parà che stando bene fatto e piacendo a loro secondo si richiede al detto sachro tempio di Duomo, io abi ad avere per mio merito e fatica quello tanto che parrà al sopraditto magnifico messer Francesco Agliata, Operaio, che io merito; e quando none stessi bene a suo piacimento, come di sopra è detto che si richiedi in tale luogo, io non abi ad avere cosa nessuna, anzi scancelarla e guastarla a spesa mia ». [3]

II.

Appunto nell'epoca nella quale tutto l'interno della chiesa si rinnovava, l'Operaio messer Antonio d'Iacopo delle Mura, avendo deliberato di sostituire agli ornamenti di stucco, d'attorno alle cappelle de' ventidue altari, altrettanti fregi di marmo, chiamò da Lucca Matteo Civitali, e gli allogò il lavoro, il quale doveva essere « con istipiti et base e parapetto, chome appare per una scritta con testimoni, et poi s'è chonfermata per contratto di ser Andrea di Jacopo del Champo ». [4] Il 25 aprile del 1486 furono pagati fiorini venti larghi d'oro in oro a Matteo, a conto del lavoro, [5] il quale, giacchè possiamo saperlo per il documento che abbiamo avuto la fortuna di ritrovare in una filza di carte sciolte, nell'Archivio del Capitolo, doveva essere « chon due stipiti quadri da acchanalati, chon bazi e chapitelli intagliati bene e diligientemente, e sopra essi stipiti posto uno architrave schorniciato e intagliato, e sopra esso architrave uno fregio intagliato, e sopra esso fregio uno chornicione all'antica, intagliato bene e diligientemente, d'un modo che essi stipiti, chon loro fornimenti e esso architrave e fregio e chornicione, esso m.° Matteo se obriga fare e proporzionare bene e diligientemente, alle larghesse, altesse e grossesse chonrespondente l'uno all'altro, della proporsione sichondo che ssi vede per uno modello di lemgname chon ciera, fatto di mano d'esso m.° Matteo, il quale è apresso del ditto messer Antonio Operaio ». « E perchè », seguita poi la scritta, « nel ditto modello non si mostra un cierto ricingimento di chornice dove nasce il peduccio dell'archo, il quale ricingimento esso maestro Matteo è obrighato doverlo fare schorniciato chome a esso lavoro si richiede. E dentro a detto ricingimento esso maestro Matteo è obrighato dovervi fare uno mezo tondo di marmo, dentrovi intagliare due o tre figurine di mezo rilievo, chome parrà a esso maestro Matteo e all'Operaio ». [6]

Sino al 1488 lavorò il Civitali a questi altari, e nel frattempo l'Operaio pagò per lui lire 16 e soldi 16 a uno di Carrara per sacca otto di grano, e lire 6 e soldi 4 a Tommaso d'Urbano per un paio di calze date al nostro artista. [7] Ma il lavoro o non proseguì, o sino

[1] Da Morrona, loc. cit., vol. 1, pag. 237.

[2] Vedi Documento N. 1.

[3] Vedi Documento N. 2.

[4] Ridolfi, *L'arte a Lucca studiata nella sua Cattedrale,* pag. 345.

[5] Ridolfi, loc. cit., pag. 345.

[6] Vedi Documento N. 3.

[7] Ridolfi, loc. cit., pag. 345-346.

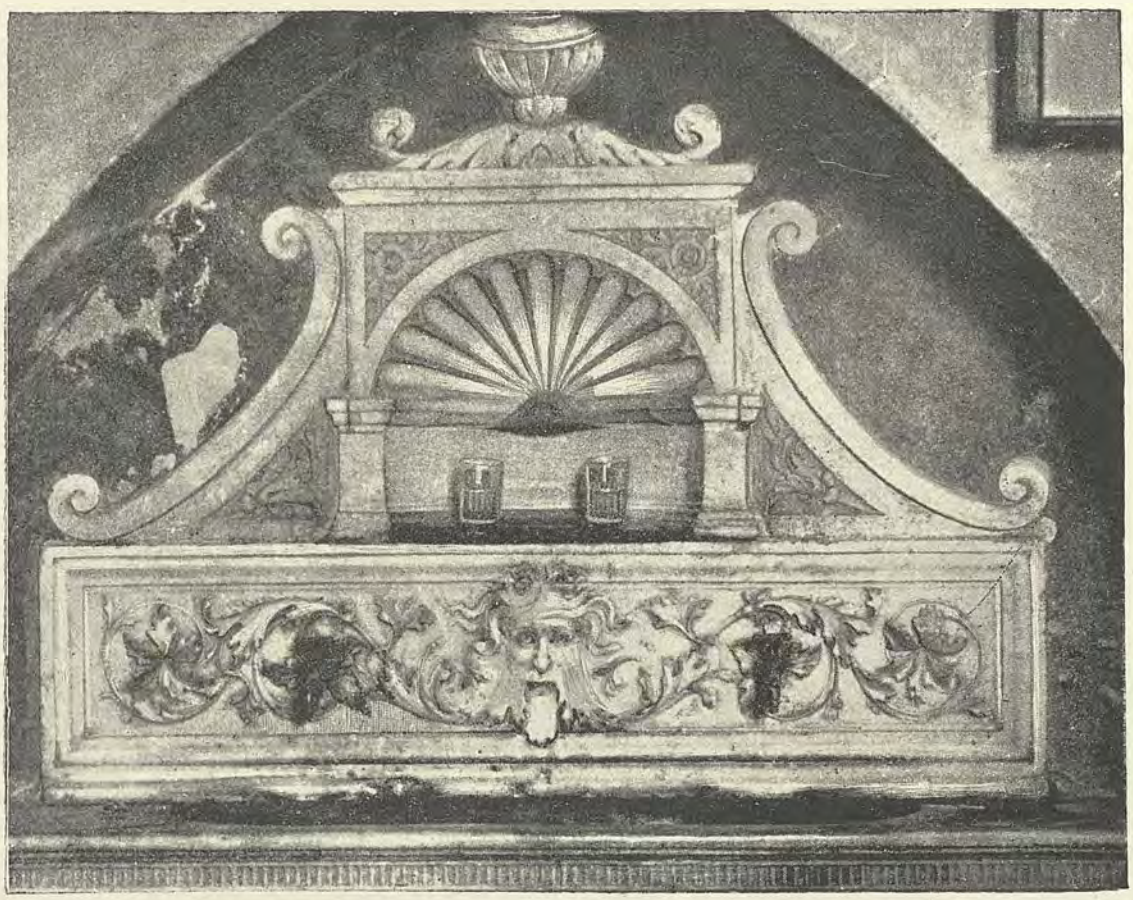
a qual punto fosse condotto non è facile dire; nè a noi, disgraziatamente, è dato conoscere le cause che impedirono o obbligarono il Civitali a non completare l'opera incominciata.

« È certo però », come scrive il Trenta nelle sue *Memorie,* « non esser stato Michelangiolo Buonarroti autore del disegno degli altari, come, appoggiato dalla tradizione, vuol far credere il signor Da Morrona nella sua *Pisa illustrata.* A dimostrare l'asserto basta, con l'istrumento alla mano, stipulato dal Civitali con l'Operaio, andare esaminando ad uno ad uno gli altari. Si conoscerà allora che due di essi furono eseguiti interamente da lui, siccome vi si scorge in tutti gli altri messo in opera, per la massima parte, il suo modello ». Questo però noi non sapremmo così assolutamente affermare; il Civitali, come appare dal contratto che noi pubblichiamo, doveva avere per ciascheduna d'esse cappelle, fatte e poste in duomo, fiorini duecento, di lire 4 per ciascheduno, ossia lire 800. Egli, o in contanti o per grano o altro, ricevette dall'Operaio sole lire 219 e 14 soldi; non è quindi da supporsi, non avendo altra memoria di pagamenti a lui fatti, che per quel prezzo il Civitali potesse eseguire, nonchè due, nemmeno parte di una di queste cappelle per il duomo; e la parte da lui effettivamente eseguita si conserva tuttora nella sagrestia della chiesa, a destra dell'altare maggiore, adattata sopra un lavabo e ridotta così a uso di fonte: è un fregio di finissimo lavoro che noi vogliam qui riprodotto, (tav. 1), tanto ne è delicato l'intaglio, tanto ci pare conservi l'impronta della mano abilissima dell'artista lucchese. E dalla misura sua dovremmo stabilire, che le cappelle per il duomo avrebbero dovuto essere della stessa proporzione di quella del Fancelli, dedicata a San Biagio, chè, come giustamente osserva il prof. Ridolfi, « un grande distacco è fra i due secoli XV e XVI per quel che riguarda il gusto dell'arte, ed un gran rivolgimento si operò, come tutti sanno, in brevissimo tempo nell'indirizzo e nelle opere di quella; ciò che il quattrocento produceva, anche prossimamente al suo termine, dopo i primi anni del cinquecento già era riguardato con dispregio, come cosa meschina e di vecchia scuola, e ovunque si dava mano a disfarne o guastarne le gentili architetture, per sostituire opere di grandiose masse, pompose di mole e di ardimento, che sole parevano ora degne dell'arte e dei nobili edifizi ». [1] Così infatti nel nostro duomo, gli altari che il Civitali avrebbe dovuto eseguire col medesimo carattere di quello del Fancelli, si mutarono poi in quelli dello Stagi, più grandiosi di mole; e da settantasei che erano anticamente, come dice il Roncioni, furono ridotti a ventidue per il Civitali; a minor numero ancora, forse a maggior bellezza della chiesa, per lo Stagi. A noi però preme qui stabilire, che il Civitali non potè eseguire nemmeno una delle cappelle a lui allogate, e i pagamenti ci affidano che non dobbiamo essere molto lontani dal vero, e che quell'elegante frontone, che apparisce troppo chiaramente adattato per ripiego allo scopo cui oggi serve nella sagrestia della chiesa, riteniamo per opera di lui e quindi lavoro destinato alle cappelle. La congettura poi, che le candelabre le quali dividono i quadri della tribuna possano essere frammenti dei lavori del Civitali, destinati poi a quest'altro uso, non potremmo confermare; prima perchè si sa, dai conti che si conservano nelle filze di lettere L. e M. dell'Archivio del Capitolo, che furono o restaurate o di nuovo eseguite da Gino di Stoldo Lorenzi o da Valerio Cioli, dopo l'incendio; poi, perchè nè la qualità del marmo, nè la mano dell'artista ci pare in quelle paragonabile al frontone bellissimo e finissimo di sagrestia. Solo le candelabre che adornano il quadro del Sodoma, *La Pietà,* per essere non di pezzo ma svariate di forma e di disegno e più fini delle altre nell'esecuzione potrebbero supporsi lavorate dal nostro artista, e quindi avanzi dell'opera sua rimasta incompiuta; ma si tratta di una semplice supposizione, e tale deve anche per noi rimanere. Però, seguita il Trenta « è uguale lontano dal vero quando l'autore pisano aggiunge, che siano stati gli altari lavoro dell'eccellente scultore Stagi, perchè nell'imbasamento delle colonne e dei piedistalli vi si veggono registrati gli anni 1532, 1536, 1592, nei quali aveva già cessato di vivere lo scultore

[1] Ridolfi, loc. cit., pag. 319.

pietrasantino ».[1] Se il Trenta avesse detto: nelle quali epoche *tutte* non poteva vivere lo Stagi, avrebbe avuto certamente più ragione; ma l'affermazione che anche nel 1532 e 36 aveva già cessato di vivere lo scultore pietrasantino, si dimostra errata col fatto, che la morte dello Stagi è accertata fra il 15 e il 25 giugno del 1563; dunque, tranne l'altare, che porta la data del 1591, gli altri non solo possono a lui attribuirsi, ma sono, per i documenti pubblicati, assolutamente di lui.

La cappella di San Giorgio e San Giovanni Battista fu finita e messa a posto nel 1532, come si legge appunto nell'iscrizione della base della colonna a destra; ora, se lo Stagi,



Tav. 1. - FREGIO DI MATTEO CIVITALI FATTO PER LE CAPPELLE DEL DUOMO.

anche come vorrebbero alcuni, si fosse servito dei pezzi lavorati dal Civitali, qualche indicazione nel pagamento o nell'allogazione dell'opera apparirebbe certamente nei vari registri d'amministrazione della Primaziale, mentre invece l'ordinazione della cappella è chiara ed esplicita, come può vedersi nel libro dei Creditori e Debitori: « M° Stagio di m° Lorenzo di Pietrasanta, de' avere a dì 4 d'aprile 1533, scudi secentoquarantotto, di lire sette, e sono per due ornamenti di cappelle di marmo à fatte in duomo cioè: una di San Giovanni Batista e San Giorgio e l'altra di Santa Maria e San Clemente, *tutte a suo marmo e fattura* ».[2] Può darsi che il disegno del Civitali, in differenti proporzioni però, per il nuovo artistico indirizzo, fosse seguitato dallo Stagi, o, meglio, che l'*idea*, non potuta eseguire dallo scultore

[1] Trenta, *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, vol. VIII, pag. 67.

[2] Arch. dell'Opera: Deb. e Cred. Paonazzo, pag. 302.

lucchese, fosse proseguita e fatta propria dallo scultore di Pietrasanta; per modo che, con lo strumento alla mano, possa apparire eseguito e messo in opera nella cappella di San Giorgio il modello del Civitali, e credersi a tutta prima da lui interamente lavorata; ma un attento raffronto tra il fregio della sagrestia, di cui abbiamo parlato sopra, e la cappella stessa, ci

Tav. 2. - ALTARE DI SAN BIAGIO, DI PANDOLFO FANCELLI.

dimostra troppo chiaramente la distanza fra una maniera e l'altra; mentre, paragonata questa di San Giorgio all'altra dello Stagi dei Santi Gamaliele, Nicodemo e Abibo, vi ritroviamo la stessa maniera di trattare il marmo, lo stesso taglio della foglia nelle ornamentazioni, lo stesso spirito e lo stesso carattere. Le opere dello Stagi furono illustrate dal cavaliere Tanfani nel suo opuscoletto: *Delle opere di scultura di Pandolfo Fancelli, fiorentino, e di Anastagio Stagi da Pietrasanta, nel Duomo di Pisa* [1] e dal comm. Milanesi nel commentario

[1] Pisa, Tipografia Nistri. Ediz. a soli C esemplari.

alla *Vita del Tribolo,* cui rimandiamo lo studioso, che fosse vago di notizie maggiori; noi qui ci limiteremo ad illustrare alcune delle opere di lui, intorno alle quali corrono ancora inesatte o non compiute notizie.

III.

Lo Stagi cominciò a lavorare con Pandolfo Fancelli, e precisamente all'altare di San Biagio, che Pandolfo aveva preso a fare per il duomo. A tal proposito sarà bene correggere subito una errata affermazione di tutti gli storici pisani, che di questo altare hanno parlato. Il Da Morrona non solo erra attribuendo allo Stagi questo lavoro, ma aggiunge:

« La statua del santo collocata nel mezzo di sì pregiato lavoro al medesimo scarpello attribuirsi vorrebbe. Ma dar fede dovendosi ad alcune inedite carte di circa a quel tempo ed alla concordata notizia che il Tribolo fu amicissimo dello Stagi, e che seco lavorò nel Duomo di Pisa, crederla piuttosto dovremo di questo celebre Scultor da Firenze, che allievo del Sansovino fiorì verso la metà del decimosesto secolo ». [1]

Il Grassi poi ripete la stessa cosa. Lasciamo stare, che si capisce ben poco perchè il Tribolo, che fece l'angiolo per l'altare del Sagramento e del quale fu così mal ricompensato dall'Operaio, che, come dice il Vasari, si partì senza voler fare l'altro, avrebbe dovuto poi, per amicizia dello Stagi far anche la statua a un altare, nel quale lo Stagi stesso non ebbe che la modesta parte di aiuto; ma a dimostrare totalmente errata questa asserzione, viene il documento che pubblichiamo, in cui v'è la stima dell'altare fatta da Donato di Battista Benti di Firenze e Stagio di Lorenzo da Pietrasanta, ambidue scultori, e dove si legge nell'ultima partita: *pro laborerio et magisterio S. Blaxi fatto per dictum Pandolfum: ducati 78.* [2]

Il chiarissimo Milanesi, nel commentario già citato, scrive, che fra le bellissime opere condotte dallo Stagi per la Primaziale di Pisa dal 1523 al 1563, non si può annoverare nè il tanto celebrato altare di San Biagio, nè il capitello della colonna del cero pasquale, o che, pur non negando che egli vi avesse più o meno parte, vuole però giustizia che la maggiore e principal lode di quelle due opere appartenga al fiorentino Pandolfo Fancelli. [3] E per l'altare di San Biagio questa osservazione ci pare giustissima: lo Stagi, come si legge nei libri di amministrazione dell'Opera, intagliava marmi per la cappella di San Biagio, *la quale ha sopra di sè maestro Pandolfo,* [4] quindi è come lavorante, o, per usare una parola più propria, come aiuto, che egli attendeva a questo lavoro: non così però per il capitello del cero, che il Fancelli lasciò interrotto e lo Stagi prese a finire. Chè se si fosse trattato proprio di solo rifinimento l'Operaio non avrebbe, in primo luogo, avuto bisogno, oltre che di raccomandare all'artista di finirlo *sichondo el principio fatto,* di aggiungere « che sia bello lavoro e buoni fighure a raguaglio del principio »; lo che per lo meno sta a dimostrare, che lo Stagi doveva farvi altri lavori di figure, le quali avrebbero dovute stare a paragone di quelle già fattevi dal Fancelli; poi, è evidente che di qualche cosa più che di un rifinimento o completamento doveva trattarsi, anche per il fatto, che il capitello fu pagato al nostro Stagi scudi 140, dalla qual somma furon defalcati scudi trenta, « compresi per i lavori che vi è fatto fino a ora per ditto m.° Pandolfo ». [5]

Ora basta questa proporzione di ricompensa per stabilire sicuramente, che il maggior lavoro fu dello Stagi, e il maggior merito per conseguenza di quest'opera vuole giustizia vada proprio a lui, non ad altri.

E il lavoro è veramente straordinario: fra le foglie alcuni putti graziosissimi, scher-

[1] Da Morrona, *Pisa illustrata,* vol. I, pag. 228.

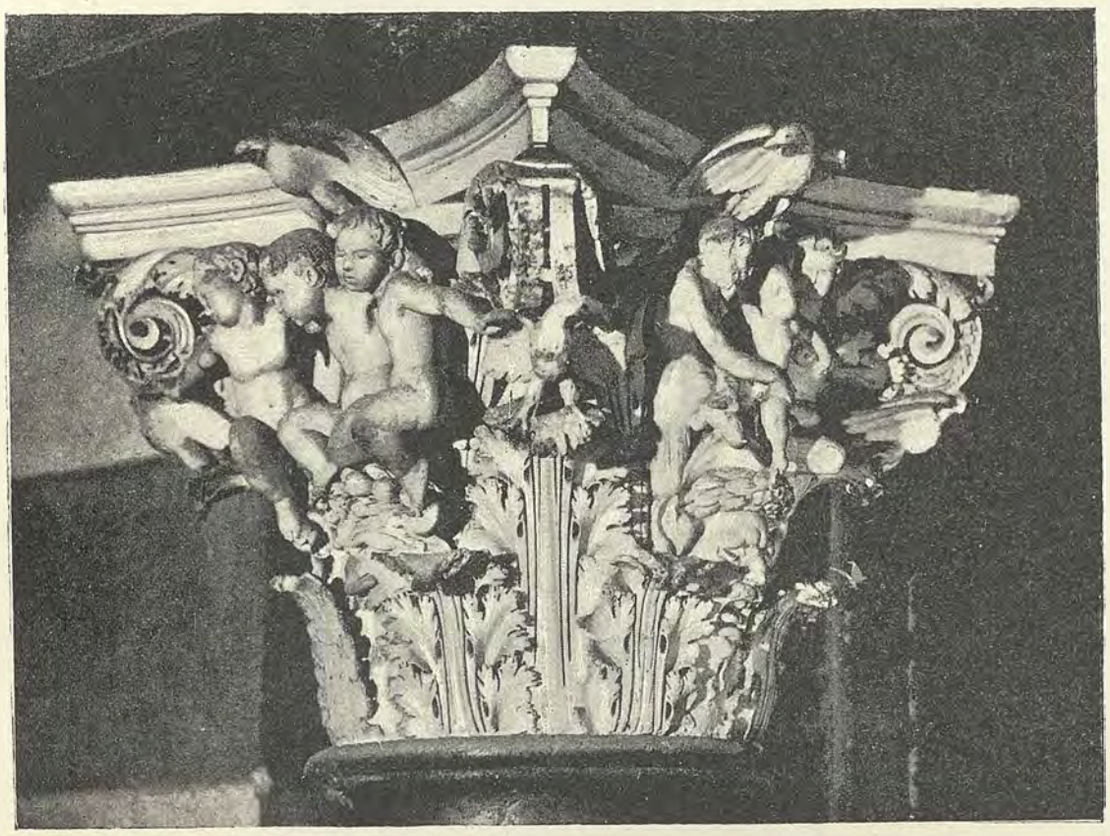
[2] Vedi Documento N. 4. Il Tanfani non parla punto di questo lavoro: il Milanesi dice per errore questa statua di San Bartolo. È per questo che abbiamo creduto opportuno ritornare sull'argomento.

[3] Vasari, edizione Sansoni, vol. VI, pag. 116.

[4] Arch. dell'Opera. Deb. e Cred. Paonazzo, pag. 166.

[5] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 13, pag. 46[t].

zanti fra loro e fra loro abbracciati; un fauno che ha in collo un putto: figurine di donne come nascoste o nascenti dall'acanto del capitello, sopra mascheroni di finissimo lavoro, in un insieme così bello e armonico che rendono giustamente celebrata quest'opera. Il traforo delicato, il taglio della foglia corretto ed elegante, la finezza dell'esecuzione fan dire agli storici pisani, che par opera di greco scalpello; e questa volta la frase non è esagerata. E poichè siamo così venuti a parlare del capitello e della colonna del cero pasquale, non ci par fuori di proposito aggiungere, che fin dal 1463 si ha notizia, che un Domenico di Giovanni da Rovezzano era chiamato maestro della base e del capitello della colonna di porfido,



Tav. 3. - CAPITELLO DEL CERO PASQUALE.

dove si mette il cero in duomo, e nello stesso anno e al 7 di gennaio (stile pisano) ebbe L. 35 per fattura di una base di marmo fatta per la detta colonna.[1] Troviamo anche che Ottaviano di... da Firenze, compagno d'Antonio del Pollaiuolo, come si legge nel Libro Rosso segnato *A*, recò il 6 d'agosto del 1464 un modello di cera di un angelo, che doveva fare per mettere sulla colonna di porfido dove sta il cero, e aveva a essere d'ottone dorato; e s'ebbe L. 10 e soldi 16 per il modello « quale lo abbiamo noi », scrive l'Operaio: « ma detto angiolo non andò innanzi »,[2] aggiunge egli, e si aspettò sino al 1583 a farlo eseguire, affidando il lavoro a maestro Stoldo di Giovanni Lorenzi, il quale, a dì 5 aprile di quell'anno, convenne con l'Operaio di fare « una statua di metalo di gitto la quale se deba pore in su la cholona di porfido che è sotto li organi di duomo, per servire a tenere il cero pasquale, la quale statua debi esere un agniolo da formarsi sichondo il modello che ne à di già fatto

[1] Arch. del Capitolo filza *M.* Libro Rosso segnato *A*. [2] Loc. cit.

il detto maestro Stoldo, di grandeza bracia dua $^1/_2$ in tre quarti, sichondo che parà chonvenirsi a luogho, a giudizio del S.r Operaio e di maestro Stoldo. La quale statua si deba fare e finire sempre chol intervento e asistenza del detto maestro Stoldo, nè posa in esa lavorarvi altri che lui steso, o senza che eli vi sia presente, e promette il detto maestro Stoldo dare finitta perfettamente la detta statua, da questo presente giorno in fra mesi diciotto prossimi avenire ».[1]

Il lavoro di fusione fu subito incominciato, e nei libri di entrata e uscita dell'Opera si trovano le partite per il gesso, per il metallo e rame occorso nella fonditura, come le spese per la fornace, per le legna, per la stipa ed altro.

Il 20 d'agosto 1584 furono pagate a Vincenzo Possanti L. 14, soldi 13, denari 4 piccioli, « per libre 15 di stagnio, per legna di cerro servito tutto ne gettare la base e agniolo, cioè l'alie di detto agniolo ».[2] Il 4 luglio dello stesso anno riceve mastro Stoldo L. 350 a conto *dell'agniolo,* e il 6 settembre sono pagate per lui *a' su aredi* « lire 140 piccioli, e per loro pagati a Cinetto Nerbi, deputato tutore, per testamento rogato per V.° del Troncia, e sono al conto di sua fattura per l'agniolo ed altro ».[3]

Nella filza L dell'archivio del Capitolo è il « conto di più spese fatte per me Stoldo Lorenzi per l'angiolo di bronzo per l'opera del duomo di Pisa »: in tutto L. 35, soldi 17 e denari 6;[4] e il 26 settembre 1583 Valerio Cioli, essendo stato chiamato dal signore Operaio del duomo di Pisa, e avuta la commissione da maestro Batista Lorenzi, scultore e cugino di detto Stoldo e tutore dell'erede di detto maestro Stoldo, per stimare l'angiolo di bronzo fatto di mano di maestro Stoldo e posto nel duomo, giudicò detta fattura *col piede e chon tute le sua apartenenze, quattrocento venti scudi di moneta, e quanto ò deto,* scrive egli nella stima, *e giudichato, è secondo el mio giuditio et senza alcuno scrupolo di choscienzia, questo dì, 26 di setenbre 1583, in Pisa.*[5]

L'angiolo, rappresentato sorreggente con ambe le mani un candelabro e che si ammira anch'oggi sotto l'organo, nel coro del duomo, a sinistra di chi v'entri, è giustamente riputato bellissimo per la eleganza della mossa e per lo slancio della figura, per la correttezza del disegno, per il movimento e la purezza delle pieghe, mirabilmente disegnanti il bel corpo, e rimane tuttora fra le migliori opere di scultura che vanti la Primaziale pisana.

IV.

Ma ritorniamo ancora per un po' allo Stagi; fra le opere bellissime del quale deve annoverarsi la cappella, oggi detta dei Martiri, che doveva essere « chon una chasia da sepoltura in dela quale s'à a mettere e corpi di S.to Ghamaliene e Nichodeno e Abibo, chon una nostra Donna di rilievo e antri intagli rilevatti sichondo il modello e disegno c'à l'à fatto di su mano, la quale de' chominciar per tutto el mese di setembre prosimo e finire in due anni seguenti, de la quale gli abiamo a dare scudi quattroscento d'oro larghi, a paghare a' lavoranti sichondo si lavorerà in ditto lavoro, con patto, che quando sarà finito ditta cappella e la siisi stimata più che dito pregio, non debi avere più, e quando siisi stimata manco, debi avere quel mancho che siisi stimato di detta somma... (8 d'aprile 1533) ».[6]

E la cappella fu al tempo stabilito ultimata, sebbene non completamente eseguita, secondo il modello e disegno fatto di sua mano, perchè la nostra Donna di rilievo, forse per uno di quei pentimenti così facili e comuni agli artisti, non vi fu posta, e vi si lasciò mettere dopo, invece, quel Dio Padre, primo lavoro dell'Ammannati, grave ed esagerata scul-

[1] Vedi Documento N. 5.
[2] Arch. dell'Opera. Entr. e Uscita, 229, pag. 34.
[3] Arch. dell'Opera. Entr. e Uscita, 230, pag. 35.
[4] Documento N. 6.
[5] Documento N. 7.
[6] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, pag. 100.

tura, che non contribuisce davvero all'armonia e all'eleganza dell'opera. Lo Stagi, in questo che è, come dicemmo, uno dei più importanti lavori suoi, appare veramente esecutore finissimo d'ornamentazioni. Se un difetto è da rilevarsi, è la mancanza di proporzione fra la

TAV. 4. - L'ANGELO PEL IL CERO PASQUALE
DI STOLDO LORENZI.

parte superiore, ricca di decorazioni e d'intagli, e l'inferiore, un po' troppo povera e vuota; ed è a lamentare anche che questa non solo, ma tutte le altre cappelle da lui eseguite, siano poco sviluppate nell'insieme, ed appariscano poco svelte ed eleganti per essere gli archi impostati troppo bassi e i piè dritti troppo distanti fra loro. Ma tolto questo,

le candelabre, la cassa, il frontispizio dell'altare dei martiri sono tutti così ricchi d'intagli finissimi e con tale maestria condotti, che rimangono attestazione non dubbia dell'abilità del nostro artefice. Altri lavori eseguì egli per il nostro duomo, fra i quali è generalmente a lui attribuita la pila che è nella cappella di San Ranieri, vicino alla porta da cui ordinariamente si entra in chiesa, con sopra quella Madonnina col Bambino in braccio, lavoro condotto con arte non priva di una certa grazia: ma di questa non si ha memoria nei libri di amministrazione; si sa solo che egli, fra i primi lavori eseguiti, nel 1527, lavorò a « una pila misse nella fonte del batesimo, che quella che v'era era rotta e versava », e s'ebbe lire 75. Il Da Morrona scrive: « non dubbiosamente ascriveremo al medesimo Stagio la statuetta di marmo posta nel mezzo, sulla vicina pila dell'acqua santa, perchè molte memorie lo attestano ». Quali però non dice, e noi francamente non abbiamo avuto la fortuna di ritrovare; il Grassi ed altri ci danno la stessa notizia, aggiungendo che il lavoro conserva tutti i caratteri propri alla scultura dello Stagi, il quale, a imitazione di quelle del Civitali, scrive il professore Ridolfi, foggiò questa, solo variandone la base, che è quadrangolare e più pesante: ma la base, è bene tenerne conto, fu rifatta da Gino di Stoldo Lorenzi, che per marmo e fattura del piede e per avere netta e impomiciata detta pila e rinpernata, s'ebbe lire 255.

Nonostante però tutte queste supposizioni sarà bene notare, che dell'autore di questa pila è il nome nei libri dell'Opera, nei quali si legge, che M° Girolamo detto Rossimino, scarpellino da Carrara, ebbe « a dì XIII di setembre, 1518, lire dugento ottantatre, soldi XI, sono per tanti paghatone in più partite per tutto ditta giornata... pel presso e valsuta di una pila di marmo chon una nostra donna, in chollo un bambino, nuova, missa in duomo, chome s'entra, a la porta che viene verso el champanile ». [1] La quale doveva costare tanto « quanto gostò una pila che è in Santo Frediano di Lucha, facendola lui chome quella: e se meglio la facesse, che si li avesse di paghare per quello meglio che la fusse giudicato, e se la facesse peggio, io non ero (scrive sempre l'Operaio) obbligliato pagharlla più la che io mi volessi, e lui era obbligliato rendermi tucti e denari che io li avessi dato per ditta chagione ». [2]

E di un'altra opera di scultura, prima di terminare queste nostre ricerche su tal proposito, dobbiamo parlare: cioè dell'altra piletta poggiata a una delle colonne presso l'altare del Sacramento, vicino alla porta d'ingresso. Lavoro di straordinaria finezza, ammirabile per novità ed eleganza di forme, per sapiente esecuzione, adornata di teste di fanciulle, di bambini e di vecchi che, come affacciate, appariscono fra le ornamentazioni esterne della tazza, con la parte superiore del fusto tutto ricco di frutti e fogliami sorretti da fasce e con un capitello dalle foglie di finissimo lavoro. Da un lato è la data: MCCCCLXIIII, e ci pare di aver trovato il nome dell'autore nel Libro Rosso dell'Opera, ove si legge che a Domenico di Giovanni da Milano, scalpellino, il dì 24 di marzo 1464, si pagarono lire 10 « per fattura di una pila di marmo quale si messe in duomo, alla porta della Nunziata di verso l'Opera ». [3] E dove allora fu posta oggi sempre si ammira; sì che può dirsi, nonostante tutte le traversie fatte subire alle opere d'arte nel duomo, ch'essa sia stata, con l'altra del Rossimino, ben fortunata.

Un Domenico Lombardo sappiamo che fu a Napoli e lavorò nell'arco di Castelnuovo, insieme con Isaia da Pisa, Domenico di Montemignano, Antonio da Pisa, Francesco Azzara, ecc. Sarà forse questi lo stesso artista, che lavorò la pila la quale si ammira nella nostra Primaziale?

V.

Scrive il Vasari, « che messer Antonio d'Urbano, Operaio del duomo, avendo desiderio grandissimo d'abbellire quel tempio, aveva fatto un principio d'ornamenti di marmo molto

[1] Arch. dell'Opera. Libro Paonazzo, pag. 71[t].

[2] Arch. dell'Opera. Libro Paonazzo, pag. 65.

[3] Arch. del Capit., filza *M*, Libro Rosso, segn. *A*, pag. 110.

belli per le cappelle della chiesa, levando alcune vecchie e goffe che v'erano e senza proporzione, le quali aveva condotte di sua mano Stagio da Pietrasanta, intagliatore di marmi, molto pratico e valente. E così dato principio, l'Operaio pensò di riempier dentro i detti or-

Tav. 5. - CAPPELLA DEI SANTI GAMALIELE, NICODEMO E ABIBO DELLO STAGI.

namenti di tavole a olio, e fuora seguitare a fresco storie e partimenti di stucchi, e di mano de' migliori e più eccellenti maestri che egli trovasse, senza perdonare a spesa che ci fussi potuta intervenire: perchè egli aveva già dato principio alla sagrestia, e l'aveva fatta nella nicchia principale dietro all'altar maggiore, dove era finito già l'ornamento di marmo, e fatti

molti quadri da Gio. Antonio Sogliani, pittore fiorentino; il resto de' quali, insieme con le tavole e cappelle che mancavano, fu poi doppo molti anni fatto finire da messer Sebastiano della Seta, operaio di quel duomo ».[1]

Le cappelle della navata grande erano sei: quella dei Santi Gamaliele e Abibo, San-

Tav. 6. - PILETTA PER L'ACQUA SANTA
DI MASTRO GIROLAMO DA CARRARA DETTO ROSSIMINO
(GENERALMENTE ATTRIBUITA ALLO STAGI).

t'Andrea e San Silvestro da un lato, San Luca, Sant'Antonio e San Ranieri dall'altro; e fra l'una e l'altra di queste cappelle, ci è dato sapere per un documento, che in foglio sciolto si trova nel Memoriale dell'Operaio, i soggetti delle decorazioni che avrebbero dovuto adornare le pareti; fra quella dei Santi Gamaliele, Nicodemo e Abibo, e quella di Sant'Andrea, doveva esser dipinta la fuga in Egitto e un'altra storia, non facilmente decifrabile nella

[1] VASARI, Ed. Sansoni, vol. II, Commentario alla Vita di Giuliano da Maiano, pag. 484.

scrittura; fra quella di Sant'Andrea e San Silvestro, la Disputa e le Nozze; fra quella di San Silvestro e l'angolo della facciata, la Crocifissione di Cristo con la Madonna, e lo spasimo della Madonna. Fra le tre porte poi della facciata principale, la Morte, l'Assunta, la

Tav. 7. - PILETTA PER L'ACQUA SANTA

di mastro Domenico di Giovanni, da Milano.

Natività della Madonna e l'offerta al tempio, e nell'altra parete della chiesa, fra l'angolo della facciata e l'altare di San Luca, le storie dello Sposalizio, l'Annunziazione e la Visita, fra la cappella di San Luca e quella di Sant'Antonio, il Censo dei Cesari, la Natività di Cristo e i Re Magi; fra quella, infine, e la cappella di San Ranieri, la Circoncisione, la Purificazione e l'offerta a Simone.

Il tempio avrebbe, con queste pitture murali, acquistato maggiore splendore e ricchezza, nonchè artistica importanza, ma è certo, prima ancora che questo disegno fosse maturato, (il nostro documento è della metà del 500) che, come ci dice il Vasari, «essendo venuto a Pisa da Genova, Pierino del Vaga, per mezzo di Battista del Cervelliera, persona intendente nell'arte e maestro di legniame in prospettiva e in rimessi ingegnosissimo, fu condotto all'Operaio e discorso insieme delle cose dell'Opera del duomo, fu ricerco che a un primo ornamento dentro alla porta ordinaria che s'entra, dovesse farvi una tavola (che già era finito l'ornamento), e sopra a quella una storia quando San Giorgio, ammazzando il serpente, libera la figliuola di quel re. Così fatto Pierino un disegno bellissimo che faceva in fresco un ordine di putti e d'altri ornamenti fra l'una cappella e l'altra e nicchie con profeti e storie in più maniere, piacque tal cosa all'Operaio, e così, fatto il cartone di una di quelle, cominciò a colorir quella prima dirimpetto alla porta detta di sopra, e più sei putti, i quali sono molto ben condotti; e così doveva seguitare intorno intorno che certo era ornamento molto ricco e molto bello, e sarebbe riescita tutta insieme un opera molto onorata».

La pittura doveva essere lungo la cappella dell'Incoronata, ed ebbe Pierino dall'Operaio scudi 17, *pro parte eius mercedis.*[1] Ma poichè cominciò egli a rallentare il lavoro, e pur promettendo di finirlo, lasciò poi la città, interrompendo così l'opera incominciata con grave danno del decoro della chiesa, l'Operaio lo richiese più volte, *tam in judicio quam extra,* che venisse a terminarla, ma Pierino vi si ricusò. L'Operaio allora, interpellato nuovamente lo stesso maestro Pietro, gli dette tempo, per venire a por fine all'opera sua, dal 4 luglio 1537, giorno in cui gli è fatta l'intimazione, a tutto il mese di settembre *proximi futuri,* ma trascorso il tal termine lo avvisa, che la suddetta pittura sarà allogata ad altri pittori: *quod lapso dicto termino locabit opus predictum ad pingendum aliis pictoribus,* non solo, ma obbligherà il detto maestro a restituire li scudi 17 ricevuti.

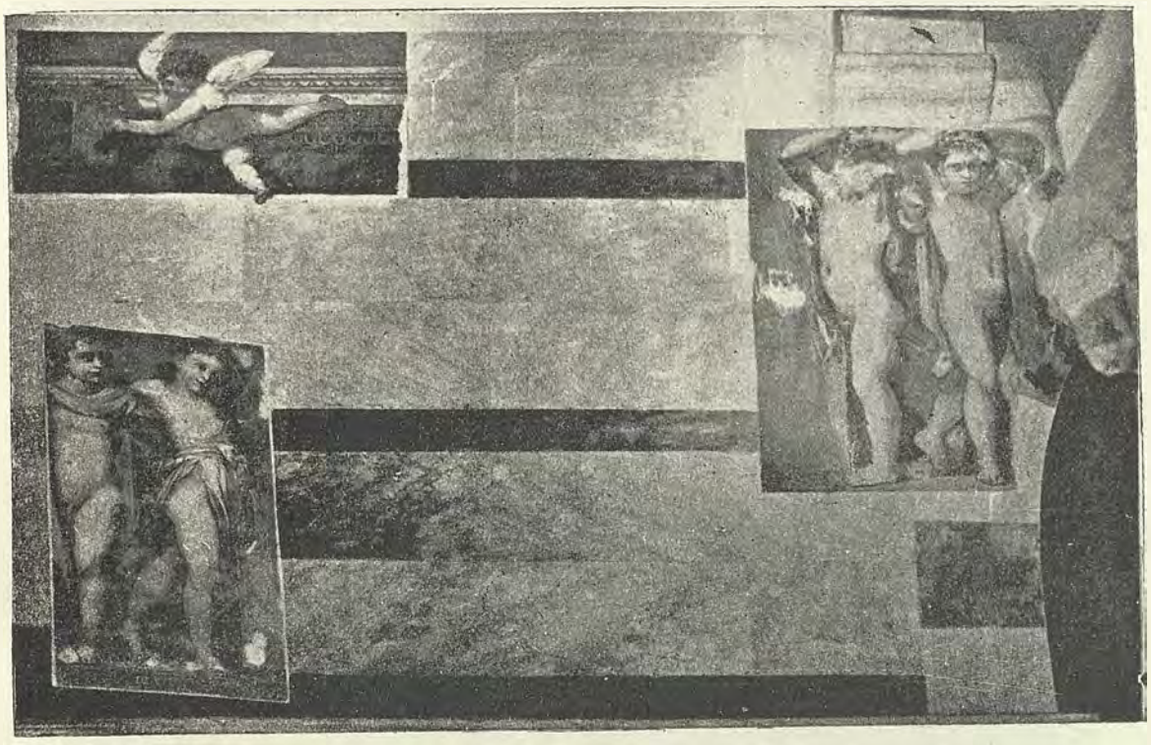
La minaccia dell'Operaio ebbe effetto solo in parte. Tornò Pierino, e s'adirò nel vedere il lavoro da lui cominciato affidato ad altri artisti, oppure non rispose nemmeno questa volta all'intimazione dell'Operaio? Nessun documento ce lo dice: pare però che la minaccia di affidare ad altri il lavoro incominciato da lui non avesse seguito, chè l'opera rimase in tronco, o meglio, dell'artista non restarono che i soli putti dipinti per la decorazione della storia. Ma veramente in che consistesse il lavoro interrotto da Pierino, non è facile dirsi: l'Operaio, da quanto appare dal nostro documento, *locavit dicto magistro Petro ad pingendum quasdam picturas in pisana maiori ecclesia in tota facie muri, justa fontem, baptismatis secus cappellam Incoronate;* e a che punto fossero i lavori da lui intrapresi quando egli partì da Pisa, è impossibile indovinarsi; e proprio si tratterebbe in questo caso d'indovinare.

A Pierino sono attribuiti quei putti, che, giusto appunto sulla faccia del muro della cappella dell'Incoronata, tuttora si ammirano nella nostra chiesa maggiore, e nel documento si richiedono i denari a lui pagati per questo lavoro, nè d'altro si parla. Il Vasari ci narra come «dall'Operaio del duomo fu ricerco, che a un primo ornamento dentro alla porta ordinaria che s'entra, dovesse farvi una tavola (che già era finito l'ornamento) e sopra a quella una storia quando San Giorgio ammazzando il serpente libera la figliuola di quel re». Della storia, forse mai cominciata, non rimarrebbero che i putti; per la tavola, lo stesso Vasari ci dice, prima, che fu allogata a Giovan Antonio Sogliani, che la finì e la mise al suo luogo; poi, che, rimasta imperfetta per causa che Pierino lasciò in tronco il lavoro, Giovan Antonio la seguitò, e nella *Vita* del Sogliani, aggiunge la notizia che egli per allora non fece se non una tavola che andava alla cappella dove aveva cominciato a lavorar Pierino, e quella finì in Firenze. Per la qual cosa tanto si può intendere che, Pierino dolente che un lavoro (la tavola) cominciato da lui fosse ad altri allogato, si risentì e non volle più saperne di lavorare per l'Operaio e per il duomo, come anche che il Sogliani ebbe incarico di dipingere quella tavola, la quale sarebbe dovuta andare alla cappella *dove aveva cominciato*

[1] Vasari, Ed. Sansoni, vol. V, pag. 617 e seguito. Vedi documento N. 9.

a lavorar Pierino; o, meglio, che a Pierino fosse allogata, come di fatto *quasdam picturas in tota facie muri,* e al Sogliani il quadro per l'altare sottostante.

Ma che questo quadro fosse proprio cominciato da Pierino e terminato dal Sogliani apparirebbe, secondo il Da Morrona, dal libro dell'Archivio del Capitolo, segnato di lettera *L.* E qui ci pare il caso di osservare come spesso il Da Morrona citi carte e documenti *dell'epoca,* che a noi non riesce più di trovare: egli afferma prima, a proposito della statua di San Biagio, che « dar fede dovendosi ad alcune inedite carte di circa quel tempo ed alla concordante notizia che il Tribolo fu amicissimo dello Stagi, che seco lavorò nel duomo di Pisa, crederla piuttosto dovremo di questo celebre scultore da Firenze, che, allievo del *San-*



Tav. 8. - PUTTI, DI PIERINO DEL VAGA.

sovino, fiorì verso la metà del secolo decimosesto »; e noi con alcune inedite carte, che pubblichiamo, dimostriamo chiaramente che è invece del Fancelli. A proposito ora della tavola di Pierino, egli ci dice che nel libro di lettera *L* dell'Archivio del Capitolo: « dove nominatamente si fa menzione di quest'opera di pittura, ella si dice soltanto terminata dal Sogliano ». E noi aggiungeremo che, per quante ricerche abbiamo fatte in questo libro, che ci è stato possibile esaminare e studiare foglio per foglio, non c'è riuscito di trovar nulla che possa in qualche modo confermare questa affermazione, perchè *unico* documento che riguardi il Sogliani, è la *Nota delle sue pitture di tavola che ha fatto in Duomo e alli altari et altrove et loro stima,* nella quale, è vero, si fa menzione nominatamente di quest'opera, ma in questi precisi termini:

« La tavola dell'altare di S. Gio: Batª: et San Giorgio, con 8 figure di santi e una nostra Donna, a dì 30 d'ottobre 1538, stimata scudi 121 ».

Viceversa poi, nel libro dei Debitori e Creditori si legge che « M.° Giovan Antonio Sogliani à preso a dipingere una tavola per l'altare di San Gio. Battista e S. Giorgio, posto in duomo, chon otto fighure di santi e una nostra Donna sichondo la nota li abiamo data,

la quale de' essere al paraghone della taula che à fatta per l'altare di santa Maria e san Clemente, e promette darla fatta a tempo che da oggi a uno anno possi esser missa al luogho e a spese dell'Opera, e debbe avere per dipintura, quando sarà in duomo, ducati 120 di lire 7 ». [1] Sarà dunque bene notare subito, che la tavola di San Giorgio non era la prima, come vorrebbe il Vasari, ma la quarta a cui lavorava il Sogliani, e che, se si fosse trattato di seguitare un lavoro già cominciato da altro artista, sarebbe stato assolutamente inutile che l'Operaio gli avesse data la dichiarazione dei santi, che dovevano esser dipinti nel quadro: *sichondo la nota li abbiamo data;* e che, se il lavoro fosse stato effettivamente lasciato in tronco da Perin del Vaga, doveva per lo meno esservi a chiaroscuro o a semplice contorno segnato il concetto svolto dall'artista e le figure che vi avrebbero dovuto andare. Nè l'Operaio avrebbe pagato lo stesso prezzo degli altri, anzi, stando alla stima che si trova nella filza dell'Archivio del Capitolo, uno scudo di più, questo quadro, il cui lavoro si limitava solo *a finire* l'opera da altri incominciata. Ma a porre anche maggiormente in dubbio il racconto, che a Pierino fosse affidata la tavola della cappella di San Giorgio, citeremo quest'altro documento, dal quale si apprende che il dì 15 aprile 1537, a maestro Nicolò De Labrugia pittore, l'Operaio fece buono lire 70 « per sua faticha di quello à dipinto una tavola da altare, che aveva andare alla chappella di San Giov. e San Giorgio, la quale non ci parve la dovesse finire: e perchè non perdesse la faticha sua, li facciamo buono ditta somma ». [2] Dunque, proprio nel tempo in cui Pierino aveva lasciato Pisa, l'ordinazione della tavola per questa cappella era stata già data ad altri che non il Sogliani; non ci pare allora esatta la notizia che il Sogliani prendesse a terminare la tavola cominciata da Pierino: può essere bensì che, dovendosi fare il quadro per l'altare, si fosse pensato prima di affidare il lavoro a Pierino, e poi per l'assenza di lui e per la infelice riuscita dell'altro artista, venisse dato definitivamente l'incarico al Sogliani, che fece il quadro, come attualmente si vede. E a così concludere, oltre che ci convince il documento da noi trovato, e che parla solo di pittura murale non d'altro, ci persuadono, e non dubitiamo abbiano a persuadere anche gli altri, le notizie e le ragioni che qui siamo andati enumerando.

VI.

E, giacchè siamo venuti a parlare del Sogliani, diremo, che dimostrato come il quadro della cappella di San Giovanni e San Giorgio, sino ad ora attribuito in molta parte a Pierino, sia da ritenersi assolutamente del Sogliani, ci pare non inutile ricercare, se lo stesso ragionamento non sia, più che opportuno, necessario per l'altro quadro, posto a uno dei pilastri della cupola, in cui è rappresentata la Madonna in piedi col Bambino, attribuito dagli storici a Pierino del Vaga. Anzi il Da Morrona aggiunge, che un pittore di merito gli attestò mentre visse di aver visto il bozzetto originale del detto maestro, e che questo dalla nobile famiglia De-Angelis passò in altre mani, e finalmente in oltramontani paesi. [3] Nonostante il dissidio avuto con l'Operaio, avrebbe potuto benissimo Pierino dipingere una Madonna per il Duomo, sebbene nessun documento ce lo faccia anche lontanamente supporre, o potrebbe anche questa Madonna essere stata portata nel Duomo da qualche altra chiesa della città, sebbene anche di questo fatto non si abbia alcuna notizia: confessiamo però, giacchè conviene dire subito che noi la crediamo opera del Sogliani, che in aiuto a questa nostra asserzione e documenti e notizie ci mancano.

[1] Archivio dell' Opera. Debitori e Creditori, *B*, pag. 98.

[2] Arch. dell' Opera. Deb. e Cred., *B*, azzurro, pag. 74.

[3] Morrona, *Pisa illustrata*, vol. I, pag. 308.

Tav. 9. - LA MADONNA COL BAMBINO, DI GIO. ANT. SOGLIANI

(generalmente attribuita a Pierino del Vaga).

Non ci rimane dunque che studiare i caratteri di questo quadro e da questi dimostrare a chi spetti. Anzi sebbene il Vasari ci dica, che avanti di partire definitivamente da Pisa diede Pierino alle monache di San Matteo una tavoletta dipinta a olio, ch'egli aveva fatta loro, « che è dentro nel munastero fra loro », a noi nemmeno quella che attualmente si vede in detta chiesa, e che tutti vogliono di Pierino pare, per i caratteri suoi, da attribuirsi allo scolaro di Raffaello.

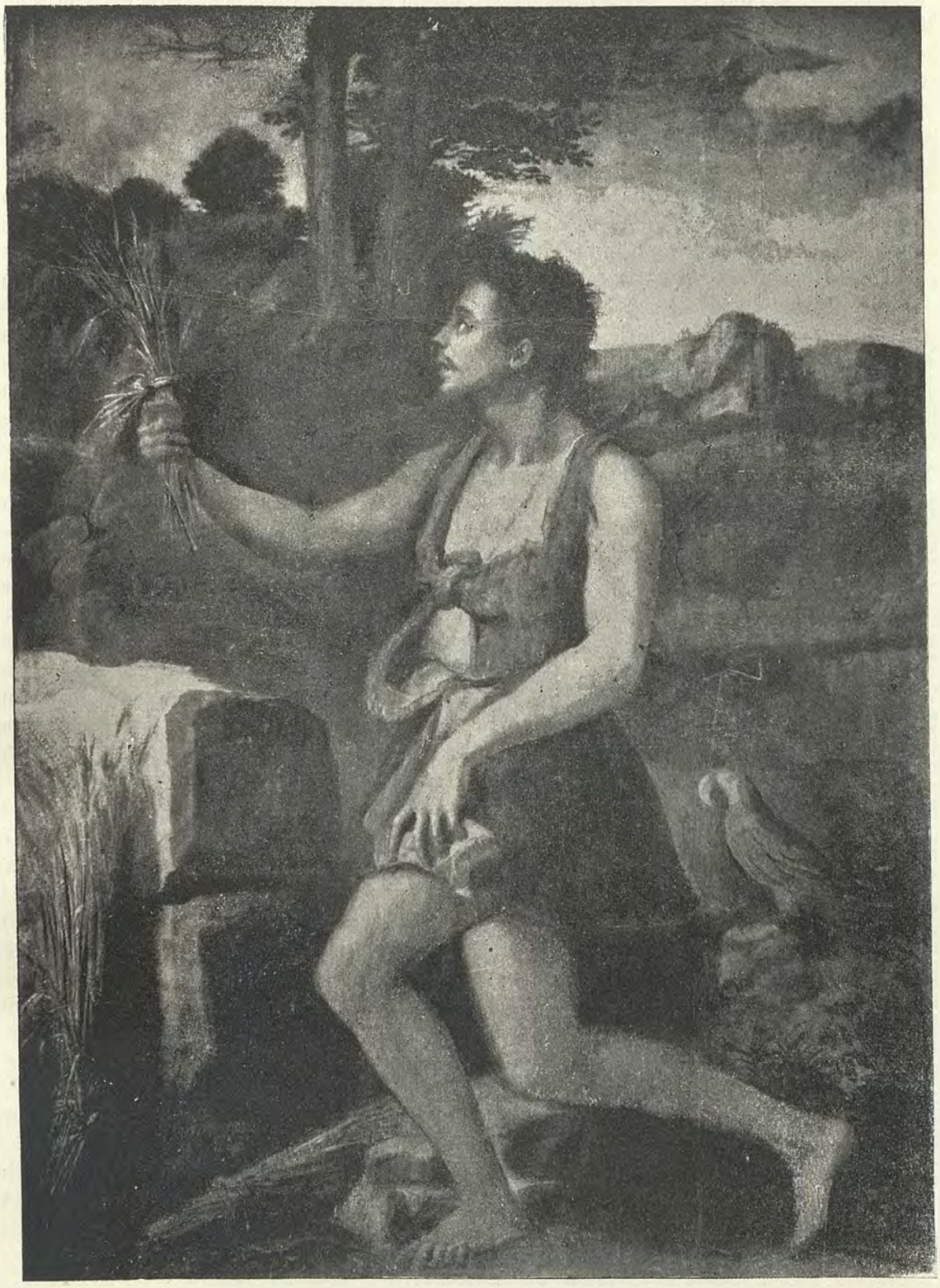
Ma a chiunque abbia un po' di pratica delle cose dell'arte, o meglio, anche a chi non ne abbia affatto, sarà facile notare come la pittura del Duomo abbia tutti i segni caratteristici che son propri della maniera del Sogliani.

Nel quadro di questi, ov'è rappresentato Noè che esce dall'arca e fa il sacrifizio, è subito accanto alla figura del patriarca una testa di donna, dal naso diritto, dalla bocca un po' rialzata agli angoli, dal mento pieno e sporgente, che, tranne il movimento differente degli occhi, dimostra, non solo l'affinità, ma tutta la somiglianza con quella della Madonna finora attribuita a Pierino; come la donna che nello stesso quadro di Noè tiene le mani giunte e la testa leggermente piegata a destra, ha il collo lungo, il colorito, la modellatura, il carattere infine identico alle figure, che genuflesse stanno ai piedi dei gradini del trono, ove siede la Madonna, nel quadro grande della cappella di San Giovanni Battista e San Giorgio. Chi ha dipinto questo quadro ha dipinto certamente quello della tribuna del Noè, e chi ha lavorato in questo ha certo eseguito la Madonna in piedi col Bambino, che si ammira poggiata al pilastro della cupola dalla parte della cappella del Sacramento. E se qualcuno non fosse ancora persuaso delle nostre osservazioni e delle nostre conclusioni, guardi i lavori di Pierino a Genova, e si persuaderà come il tipo e il carattere delle figure siano del tutto dissimili da quelle del quadro che gli si vorrebbe attribuire.

Ma nessun documento ci dà notizia che il Sogliani abbia dipinto per la chiesa primaziale una Madonna col Bambino in piedi. Verissimo: ma non ce lo può neanche dare, perchè questa Madonna, e l'esame particolareggiato che abbiam potuto farne c'induce a credere d'esser perfettamente nel vero, questa Madonna non è altro che parte della tavola d'altare dipinta dal Sogliani per la cappella di San Simone, San Jacopo e Sant' Antonio, la quale doveva essere con otto figure e una Nostra Donna. Questa tavola, danneggiata dall'incendio, fu segata per conservarne le parti men rovinate dal fuoco, e la Madonna, cui furono aggiunte due striscie di legno laterali per ingrandirla e adattarla alla nuova cornice (come può vedersi dalle code di rondini messe dietro), fu collocata al pilastro della chiesa, e la parte dove erano appunto effigiati San Simone, San Jacopo e Sant'Antonio, segata, e della segatura serba ancora le traccie, fu ridotta terminante a mezzo tondo, e stette per un pezzo in chiesa, a uno dei pilastri; passò poi, in ben misere condizioni, nelle stanze dell'Opera e attualmente può vedersi, restaurata, al Museo Civico di Pisa, ove sono ancora, in due ovali separati, i due putti che reggevano il baldacchino della Madonna. È la stessa pittura; son parti di uno stesso quadro divise; sono i resti della tavola del Sogliani, salvati dall'incendio, e così, per forza di eventi e per desiderio degli uomini, ridotti.

La Madonna, quella che i più vogliono di Pierino, molto rovinata dai restauri, nella parte inferiore è tutta ridipinta, e così, come oggi si vede, la figura manca di proporzione e d'insieme. E si capisce che, per adattarla alla nuova misura e per farla figurare come così nata, s'è dovuto impasticciare il fondo, che è tutto rifatto, e ridipingere la base, se non è addirittura, come a noi pare, fatta di nuovo. Il quadro invece, ove sono raffigurati i tre santi, sebbene molto danneggiato, appare eseguito con franchezza e con abilità non comune, e le teste, largamente modellate e con facilità dipinte, sono piene di espressione e di carattere. Ma anche questo, per ridurlo come attualmente si vede, non andò scevro di ritoccature e di aggiunte, tutt'altro che vantaggiose alla bellezza dell'opera.

Questi due lavori dunque, oltrechè considerarli come parte di una stessa opera, si possono addirittura attribuire al Sogliani; il quale, per seguitare a parlare delle opere sue, avanti la tavola di San Giorgio, aveva lavorato ai quadri che dovevano andare alla tribuna, uno Abel e



Tav. 10. - CAINO, DI GIO. ANT. SOGLIANI.

l'altro Caino, dei quali, a giudizio del Vasari, quello d'Abel è vago per i paesi che son molto ben fatti e per la testa di lui, che pare la stessa bontà, siccome è tutto il contrario quella di Caino, che ha cera di triste da dovero. Oggi queste due pitture sono tutt'altro che in buona condizione e mal n'è dato giudicarne l'eccellenza, non solo per questo, ma anche per i non pochi restauri subiti. Prese egli poi a fare la tavola d'altare posta in duomo di contro alla porta della Nunziata, intitolata la Natività della Vergine Maria e San Clemente, e il 17 di luglio ebbe il Sogliani, per mezzo di Roberto di Pietro Cimatore, i denari; lire 38 e soldi X, per fare la tavola di legname ove aveva a dipingere, [1] e il 30 ottobre del 1538 la diè finita, e per legname, doratura e gabella da Firenze, si spesero lire 122, soldi 14 e denari 4,[2] come « per suo magisterio e dipintura » egli s'ebbe ducati 120. [3]

Pochi giorni avanti di consegnarla gli furono allogate altre due tavole da altare, che dovevan essere « alla misura delle altre con otto figure al naturale e una nostra donna per ciascuna », e promise condurle a Pisa a suo rischio e a spese dell'Opera, per il solito prezzo di ducati 120 ciascuna. Dal libro di Amministrazione, ove si legge questa notizia, s'apprende anche, che il nostro artista di queste due tavole ne fece, a Firenze, una sola; quella per la cappella di San Simone, San Jacopo e Sant'Antonio ecc., di cui abbiam parlato sopra, e i cui resti si possono ammirare nella Madonna del Duomo e nel quadro coi tre santi al Museo Civico, e l'altra, scrive l'Operaio, « si gli è data a fare in Pisa perchè quelle che venivano da Firenze strapavano ». [4] Questo nel 1540; e in quest'anno infatti, a dì 22 novembre, l'Operaio nota nel suo memoriale « chome m° Giovanant.° Sogliani venne da Firenza a dipingere a Pisa, e a dì 17 si prese la chasa di Marcho Upesinghi a pigione per lui, cioè inchominciò la pigione a lire 49 l'anno, d'achordo chon Gherardo Upesinghi ». [5] Qui dipinse la tavola della Concezione e altri titoli, e nelle Ricordanze è segnata una partita di soldi 14 dati a Gian Maria facchino e compagni, per portare *la taula da dipingere a chasa del dipintore, maestro Giovanni Antonio Sogliani e tirarlla suso per le finestre,* [6] la qual tavola « a mezzo tondo ghrande, con figure che si gl'erano ordinate », fu consegnata in duomo a dì 18 di marzo del 1540 (stile pisano). [7] Ritornò quindi egli a Firenze, ove dipinse una filsa di drappelloni, che furon mandati a Pisa, *a ogni sua spesa*, e per i quali s'ebbe lire 385.[8] Questo fu l'ultimo lavoro ch'ei fece per la Primaziale pisana.

Nei registri dell'Opera non si trova segnata la tavola di Noè uscito dell'Arca e che fa il sacrifizio, che il Vasari ci dice molto lodata per esservi teste e pezzi di figure bellissime; così nella nota delle pitture di tavole che ha fatto in duomo e altrove il Sogliani, da noi già citata e che qui riportiamo, sono solo citate le seguenti pitture:

« La tavola dell'altare posta in duomo di contra alla porta della Nunziata, intitolata della Natività della Vergine Maria e S^to^ Clemente, a dì 22 di luglio 1536, fu stimata d'accordo con lui, scudi 120.

La tavola dell'altare di S. Gio. Battista e San Giorgio, con 8 figure di santi e una nostra Donna, a dì 30 d'ottobre 1538, stimata scudi 121.

La tavola intitolata S. Simone, S. Jacopo e S. Antonio fu stimata, a dì 30 ottobre 1540, scudi 120.

La tavola dell'altare della Conceptione, San Filippo, S. Pietro et S. Maria Maddalena stimata, a dì 18 di marzo 1540, scudi 120 ».

Forse il quadro di Noè è compreso, sebbene non specialmente nominato, fra quelli che faceva per la tribuna nel 1532; e nelle Ricordanze, che si trovano nella filza D dell'Archivio

[1] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 15 pag. 19^t^.

[2] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori. Azzurro *B*, pag. 98.

[3] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori. Azzurro *B*, pag. 27.

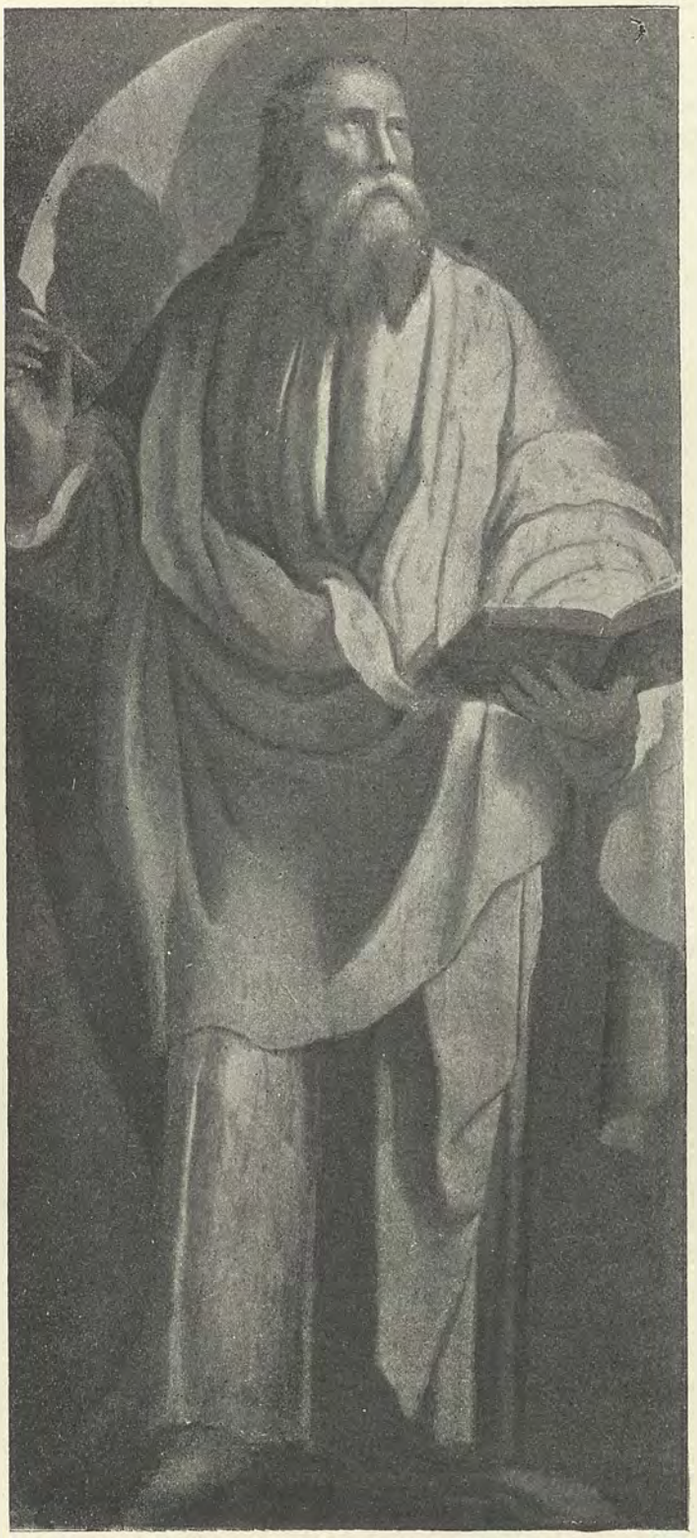
[4] Arch. dell'Opera. Deb. e Cred., Azzurro *B*, pag. 117.

[5] Arch. dell'Opera. Memoriale n. 3, pag. 46.

[6] Arch. dell'Opera. Ricordanze 19, pag. 69.

[7] Arch. dell'Opera. Ricordanze 20, pag. 105^t^.

[8] Arch. dell'Opera. Ricordanze 20, pag. 205.



Tav. 11. - SAN LUCA, DI DOMENICO BECCAFUMI.

del Capitolo, si legge infatti che il Sogliani ebbe lire settanta « mandatoli a Firenze per Giovanni da Vechiano a chonto dei quadri dipinge per l'Opera ».[1] Anche i due quadri di Caino e Abele, sebbene appariscano segnati nei libri dell'Opera, non figurano nella nota delle sue pitture, che si conserva nella filza L dell'Archivio del Capitolo, forse perchè eseguiti per la sagrestia; ma a nessuno potrà venire in mente di dubitare che il quadro di Noè non possa essere a lui attribuito, essendo anche uno dei migliori che di lui ci rimangano, e la concordanza di tutti gli storici dell'arte, e più il carattere della pittura stessa, serviranno sempre a toglier via ogni sospetto sulla non dubbia autenticità di sì pregevole pittura.

VII.

Il Vasari ci dice, che gli ultimi lavori del Sogliani non furono del valore dei primi, o fusse per vecchiezza o per la concorrenza del Beccafumi. Può esser tutto, ma non ci pare dovessero molto impensierirlo le pitture del Mecherino, che non stanno, almeno per noi, a paragone con le più scadenti e le meno riescite del Sogliani.

Domenico d'Iacopo di Pace dipinse prima per la sagrestia del duomo il quadro ov'è Mosè, il quale, trovato il popolo che aveva sacrificato al vitello d'oro, rompe le tavole; e in questo, osserva il Vasari, fece Domenico alcuni nudi che son figure bellissime e nell'altro fece pur Moisè e la terra, che si apre e inghiottisce una parte del popolo, ed in questo anco, sempre secondo il Vasari, sono alcuni ignudi morti da certi lampi di fuoco, veramente mirabili. Per il primo dei quali ebbe il 22 di giugno 1538, lire 350, e lo stesso prezzo fu assegnato, al secondo, il 27 febbraio dello stesso anno (stile pisano).[2]

E perchè questi lavori piacevano molto all'Operaio, gli allogò i due quadri dove sono San Giovanni Evangelista e San Luca, posti di fuori della sagrestia, dal lato di verso l'organo, i quali furon mandati da Siena il primo di luglio 1539, e si spesero lire 3 e soldi 10 per la gabella;[3] e il 24 decembre dello stesso anno diè finiti gli altri due, con San Marco e San Matteo evangelisti, che furon messi fuori della sagrestia, dal lato del pergamo, e ricevette dall'Opera lire quattrocento « sono per suo premio ».[4]

Il 9 ottobre del 1540 è a lui data a fare la tavola d'altare di San Lorenzo, Santa Caterina e Santa Margherita « chon altre figure », scrive l'Operaio, « c'à a fare per in duomo, la quale de' venire a dipingere fra du' mesi in Pisa, per paghanerla sichondo e pregi del Soglano, sichondo che 'lavoro sarà meglio... »[5] ma il lavoro non fu, pare, del pregio degli altri, e avendo egli ricevuto in acconti per l'opera sua, lire 642 e soldi 4, l'Operaio scrive, che « non li si fa buono il tutto perchè il lavoro non fu del paraghone chome ci chonvenimo, e più volte si glie è fatto intendere venghi a rasettarla non è mai venuto, e teniamo che abi auto più che non si meritava ».[6] Avrebbe il nostro Domenico dovuto dopo dipingere la tavola per l'altare di San Matteo, San Jacopo, San Silvestro e San Torpè con la Madonna col Bambino e sei altre figure, come dice il ricordo: « chon patto che l'abia a fare al paraghone delle altre piture che ha fatto in duomo per il pasato e meglo, la quale si le dà che la faccia a Siena, e promete darcela da ogi a un anno prosimo, posta in Pisa, a nostre spese salvo la ghabella di Siena..., e per paghamento arà avere scudi otantacinque di lire sete per scudo, tutto d'achordo chon lui, q.° dì 22 de febraio, in Pisa ».[7] Ma la cat-

[1] Arch. del Capitolo. Filza D. Ricordanze, pag 90^t.

[2] Arch. dell'Opera. Debitori e Creditori. Azzurro *B*, pag. 101.

[3] Arch. dell'Opera. Ricordanze 16, pag. 36^t. 40.

[4] Arch. dell'Opera. Ricordanze 17, pag. 1^t e Debitori e Creditori. Azzurro *B*, pag. 101.

[5] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 19, pag. 47^t.

[6] Arch. dell'Opera. Debit. e Cred., Azzurro, *B*, pag. 156.

[7] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 20, pag. 100.

Tav. 12. - LA PIETÀ, DEL SODOMA.

tiva prova da lui fatta, fece pentire l'Operaio dell'incarico affidatogli, e in nota alla stessa partita si legge: « dipoi si li scrisse non la facesse e chosì lui fu chontento e si fece così per lo meglio ».

È pur vero che i lavori del Mecherino paiono fatti senza fatica e con soverchia vivacità; ma ci sembrano così vuoti e manierati, dalle pieghe esagerate e cartacee, e così falsi di colore, che non sappiamo comprendere le lodi del Vasari, ripetute dal Borghini, per tali pitture, salvo non si concluda che i difetti propri dell'artista erano anche quelli del suo biografo.

I quattro Evangelisti vengono detti dallo storico aretino figure molto belle: noi quel che abbiam detto per i quadri dovremmo ripetere, aggravando, per questi quattro santi, i quali se attestano una facilità straordinaria, una pratica non comune, una abilità di pennelleggiare grandissima, ci lasciano freddi e indifferenti e ci sembrano più cartoni a chiaroscuro che vere e proprie pitture, più lavoro di decorazione che studiata opera d'arte.

VIII.

Ma veniamo piuttosto al Sodoma, che, per mezzo di Giov. Battista del Cervelliera, venuto da Volterra a Pisa, fece per l'Operaio del duomo due quadri che furon posti nella nicchia di dietro all'altar maggiore: così il Vasari.

Nel *Memoriale* dell'Operaio del 1540 si legge: « nota chome il Sodoma venne di Siena a dipingere a Pisa, da dì 4 di marzo a dì 11 di novembre »,[1] e ciò verrebbe a smentire la notizia dataci dal Vasari, che ce lo fa venire da Volterra; comunque sia, in quell'epoca venne a Pisa e si sa che l'Operaio, come già aveva fatto per il Sogliani, prestò all'artista molte robe dell'Opera, la maggior parte delle quali furono rese, ma guaste e logore e allora li *si misero a su conto, o pagholle,* come è scritto accanto a ogni oggetto nel libro citato.[2] Cominciò quindi a lavorare al quadro della Pietà, « per quel pregio », scrive l'Operaio, « sarà giusto, sichondo gl'ordini degl'altri vi sono, e a quel preso, d'achordo chon lui, che disse tutto si rimeteva i' noi »[3] e il prezzo fu stabilito in ottanta scudi, come appare dalla seguente partita:

« M.° Giovanantonio d'Iacopo Tisoni da Versè, pitore, de' avere a dì 5 di magio scudi otanta di lire sete per scudo, che tanti restammo d'achordo questo dì, darlli per dipintura d'un quadro del mexo di saghrestia, che v'è dipinto la Pietà, chon altre nove fighure al naturale, chon axuro intramarino e la figura di S. Bartolomeo, titulo de l'altare, auto questo dì in duomo, chon pato che i colori d'axurro intramarino che vi sono, fusino di più valsuta che gl'altri cholori delle taule e quadri che sono in duomo, di scudi dodici si gl'abi a fare buono da' ditti scudi dodici in suso che fusi stimato valesino più ditti cholori, ma sino a scudi dodici non si gli à fare buono altro ».[4]

Il quadro fu collocato al posto il 4 di maggio: fu inverniciato in casa dell'Opera e Michele di Lorenzo Spagnuolo, legnaiuolo, dette la cornicetta di cipresso *per dorare il quadro della Pietà in sagrestia;* e si dettero lire 12 e soldi 2, il 19 dello stesso mese, *a un dipintore genovese per venire a vedere el quadro del chavaliere, portò maestro Stagio.*[5]

Avrebbe dovuto, quindi, lavorare a una tavola d'altare quadra, di braccia 5 $^1/_2$ lunga e braccia 4 larga, che lo stesso giorno, 5 maggio 1541, aveva preso a dipingere per il duomo e per l'altare di San Bartolomeo, Sant'Andrea e altri titoli, e per la quale aveva già avuto lire 35; la qual tavola doveva avere otto figure e la Madonna col Bambino al naturale, e doveva stare al paragone delle altre del Sogliani e meglio.[6] Ma il lavoro non

[1] Arch. dell'Opera. Memoriale n. 3, pag. 46.
[2] Arch. dell'Opera. Memoriale n. 3, pag. 45.
[3] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 19, pag. 63^t.
[4] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 19, pag. 122.
[5] Arch, dell'Opera. Ricordanze, 19, pag. 120^t.
[6] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 19, pag. 122.

Tav. 13. - IL SACRIFIZIO D'ABRAMO, DEL SODOMA.

andò innanzi, chè in calce ov'è segnata questa partita si legge: « la ditta taula no' n'è seghuito l'achordo che la faci, e sse miso le lire 35 a chonto del quadro »; certo dell'altro ch'egli cominciò poi a lavorare per la sagrestia, il Sacrifizio d'Abramo.

Il soggetto non era nuovo per la chiesa maggiore, chè avanti di lui, Niccolò De Labrugia, quello stesso che non terminò la tavola dell'altare di San Giorgio, ebbe l'11 di marzo del 1536 lire 210 « sono per dipintura d'uno quadro posto in sagrestia nel quale è Abramo, che vuole sacrifichare Isaach ».[1] Ma è possibile supporre, per le notizie date di lui, che, poco piacendo il lavoro, si preferisse farlo rifare da altro e migliore artista, e affidato al Sodoma, questi lo diè finito il 23 di luglio del 1542, nel qual giorno s'ebbe « lire trenta e soldi 5 per resto del quadro, d'ogni altro lavoro e chonto auto chon l'Opera, d'achordo con lui ».[2] Il quadro fu stimato scudi 42, e così si legge nella nota già citata delle pitture del Sogliani ove in fondo, per non esserci distinzione di sorta, sono per errore a questo attribuiti e la tavola della Pietà e il Sacrifizio d'Abramo.[3]

Il Sodoma eseguì in questo frattempo un altro dipinto di braccia $1\ ^1/_2$ incirca, nel quale era raffigurato « nostro Signore cho' la croce in chollo in celo ».[4] Ma questo quadro, avendo avuto l'artista anticipazioni di denari dall'Operaio, in varie volte, dal 31 ottobre del 1544 al 27 di gennaio dello stesso anno (stile pisano), rimase di proprietà dell'Opera, in pagamento del suo debito; e nelle Ricordanze, ov'è notato il fatto, è anche scritto: « Nota chome maestro Gianantonio ci lasò per ditti denari el ditto quadro, e s'è chonceduto a un amicho per dito pregio: però si chancella dite partite ».[5] Dipinse anche per l'Opera alcune bandiere che dovevano andare sul duomo e sul campanile nelle quali erano « una fighura di nostra Donna, un arme duchale e una croce », per il qual lavoro ebbe « il chavalieri Sodoma pitore, lire ventidue e soldi 16 » e questo il 9 d'agosto 1546.[6]

La permanenza del Sodoma a Pisa non è facile stabilirsi: vi restò egli sino al 1542 oppure come apparirebbe dai registri dell'Opera sino al 1546, stile pisano, o 1545, comune?

Il chiarissimo Milanesi, nel prospetto cronologico della vita e delle opere di lui, s'attiene al primo partito, e nel 1545 suppone sia andato di nuovo a Piombino, ma di questi anni fra mezzo non ci dice nulla: è quindi probabile ch'egli rimanesse a Pisa, tanto più che sappiamo aver egli fatto, oltre che i quadri per il duomo, nella sagrestia, quello con un Cristo che regge la croce, nonchè l'altro per la chiesa della Spina, per il quale il 16 maggio 1543 ebbe « lire dugentoquarantanove in scudi trentatrè d'oro, per parte della taula, come apare ricevuta di sua mano », l'otto gennaio dello stesso anno (stile pisano), « lire dugentosetantasette, soldi dieci, per resto della taula, senza l'azurro intramarino, che l'abiamo rimissa in messer Antonio Benucello », « e a dì primo di fevraio, detto messer Antonio giudicò che li dovessi dare lire quarantacinque in scudi sei d'oro, che non li voleva, et tenevasi mal pagato ».[7]

È da supporsi quindi, che la permanenza del Sodoma a Pisa non fosse continua, e di qui egli si recasse a Lucca, come ci dice il Vasari, per dipingere in San Ponziano, e poi a Piombino come afferma il Milanesi.

I due quadri da lui eseguiti per il Duomo, si ammirano tuttora in quella chiesa, dietro l'altar maggiore, nella tribuna, e non ci pare siano meritevoli delle critiche, cui furon fatti segno da alcuni scrittori di cose d'arte.

Il Sacrifizio d'Abramo, mal si può giudicare per i restauri e le *ripuliture* subite; ma se nella figura del patriarca v'è qualche cosa di esagerato e di manierato nel disegno, e un che di legnoso nel colore, forse anche in causa di esser tanto cresciute le tinte, il nudo

[1] Arch. dell'Opera. Debit. e Cred. Azzurro, *B*, pag. 74.

[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 21, pag. 13.

[3] Documento N. 10.

[4] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 23, pag. 55^t.

[5] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 23, pag. 55^t.

[6] Arch. dell'Opera. Ricordanze, 25, pag.

[7] Tanfani, Santa Maria di Pontenovo. Documenti XXX-XXXI.

Tav. 14. - LA MADONNA DELLE GRAZIE, DI ANDREA DEL SARTO E GIOV. ANT. SOGLIANI.

del fanciullo Isacco sebbene un po' troppo femminile, e l'angelo che regge la spada ad Abramo, son pur sempre pezzi notevoli di pittura, che rivelano la non comune valentìa dell'artista. Il quadro poi della Pietà, a causa delle troppe vernici e dei molti restauri, l'ultimo de' quali del 1830, è un po' annerito, e più apparisce tale per la infelice collocazione; ma se sembra contorto nella composizione ed esagerato nel movimento di alcune figure, ha dei pezzi dipinti con molto sapere, e basterebbe la Maddalena sorreggente con le mani i piedi del Cristo, dalla testa di una vivezza e di un succo di colore tutto veneziano, dall'espressione così vera e dalle mani disegnate e modellate maestrevolmente, per convincerci dell'abilità, che pur sempre era propria al nostro pittore. E noi che abbiamo potuto ammirare il quadro fuori dal posto ove si trova, durante la riparazioni saggiamente operatavi dal signor Domenico Fiscali, possiam dire di aver *visto* davvero quella pregevole opera, perchè nel coro del duomo, per la pessima luce, non è dato giudicare compiutamente del suo valore e della sua artistica bellezza. Ben giudicò quindi il signor Frizzoni quando, a proposito di queste opere scrisse, che vi rimane pure molto di buono, e che esse dimostrano non essersi per anco in lui estinta la scintilla dell'ingegno e del sentimento *del bello,* della quale abbiamo ognora trovato dotato il nostro autore [1].

E avanti di terminare queste notizie intorno al Sodoma, ci sembra non inutile osservare, che nei registri di amministrazione dell'Opera egli è chiamato sempre maestro Giovan' Antonio d' Jacopo Tisoni da Versè, pittore, e questo dal 1540 al 1546: la qual cosa, nella lunga questione intorno al nome di lui, starebbe a dimostrare, che la nota delle spese fatte per le pitture nell'oratorio superiore della Compagnia di San Bernardino, non è l'unico documento in cui il suo cognome apparisce *Tizoni,* e che questo cognome si mantenne sempre anche dopo la nomina a cavaliere, e quando verso il termine dei suoi giorni dovè dall'arte ritrarre il sostentamento alla vita. [2]

IX.

Ma avviciniamoci alla fine della nostra artistica peregrinazione.

Scrive il Vasari, che c'è di scorta in queste nostre nuove ricerche, che per mezzo di Luca Martini fu allogata al Bronzino la tavola d'una delle Cappelle del duomo, nella quale egli fece Cristo ignudo con la croce, ed intorno a lui molti santi, fra i quali è un San Bartolomeo scorticato, che pare una vera notomia ed un uomo scorticato daddovvero, così è naturale ed imitato da una notomia con diligenza: la quale tavola, che è bella in tutte le parti, fu posta da una cappella, come ho detto, donde ne levarono un'altra di mano di Benedetto da Pescia, [3] discepolo di Giulio Romano. Scrisse infatti il Bronzino il 23 di febbraio 1554 all'Operaio del duomo di Pisa, Bartolomeo da Forcoli, rallegrandosi grandemente di far tale opera per più cagioni, « ma la principale è, che avendo io havuto sempre vaghezza di fare in cotesta magnifica città et massimamente nel Duomo di quella qualche lavoro, ringrazio Iddio di tale occasione, e spero che per grazia sua et per l'aiuto di V. S. quando saremo alla fine dell'opera et che sarà al suo luogo destinato, non doverrà dispiacere nè a cotesto ornatissimo Tempio d'haverla, nè a V. S. mag.ca d'haverla fatta fare, il che desidero sopra ogni mio desiderio ». [4]

Come il dipinto dovesse essere, meglio s'intenda dalla scritta, la quale ci dice, che la tavola doveva andare all'altare delle Grazie, e il Bronzino, fiorentino dipintore, « la debba fare secondo un disegno che ha fatto, dove è un Cristo con la Croce in mano et a torno vi sono li sei santi infrascritti cioè: San Bartolommeo, Sant'Andrea, San Giovanni evan-

[1] Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento.* Milano, Dumolard, pag. 176.

[2] Vasari, Ed. Sansoni, vol. V, Commentario alla Vita del Sodoma, pag. 404.

[3] Documento N. 11.

[4] *Lettere di Artisti.* Nozze D'Ancona-Cassin.

gelista, San Michel'agnolo, San Piero martire et Santo Stefano. La qual tavola et magisterio, il detto Bronzino la debba fare di sua mano et lavorarla in Fiorenza o in Pisa, dove li tornerà commodo, et la debba havere data fornita del tutto, in fra tutto il mese di Ottobre 1556, a fiorentino, posta ad ogni sua spesa nella città di Pisa; et il Magnifico Operaio si obliga, oltre il pagamento infrascritto, pagare la detta tavola di legname dove s'ha a dipignere, et di più darli, o comperarli, o farli buono, tutto l'azzurro oltramarino che vi entrasse in dipignerla ». [1]

La tavola non rimase però molto tempo sull'altare, ma, guasta nelle figure, fu rimossa e copiata da Aurelio Lomi nel 1588, quindi per il prezzo di lire 210, assegnatole dallo stesso Lomi, fu venduta a Valerio Ruggeri, sensale [2].

E con questo dovremmo por fine al nostro studio e alle nostre ricerche, se non ci sentissimo in obbligo di parlare dei quadri di Andrea del Sarto, che, sebbene non fatti per il duomo, ne adornano le interne pareti, e sono meritamente apprezzati per la loro artistica importanza e per il loro valore. « Era nella chiesa di Sant'Agnese, scrive il Tronci nella Descrizione manoscritta delle Chiese e Monasteri della città di Pisa, una tavola d'Andrea del Sarto divisa in 5 quadri, accomodata nell'altar grande ogni quadro con una figura. San Giovanbattista e San Piero mettevano in mezzo l'effigie della Madonna Santissima Miracolosa, e gl'altri tre di Sant'Agnese, di Santa Caterina e di Santa Margherita riempivano il restante dell'Icona, e son tutte opere tanto belle e così leggiadre che fanno maravigliare chiunque le rimira. E Curtio Ceuli, operaio del duomo, s'adoperò tanto con il Gran Duca Cosimo Secondo, che con l'autorità di S. A. le dette pitture così insigne furono levate di Sant'Agnese et accomodate nella chiesa Primatiale, due alla sedia Archiepiscopale, e due a quella del Gran Duca, et una in un Pilastro di quei che reggono la cupola, e nell'altar di Sant'Agnese si lassorno le copie ». [3]

Anche oggi questi quadri si ammirano al posto ove allora furon collocati: non, per noi almeno però, superiore, per comune giudizio, la Santa Agnese, che ci pare fredda pittura, un po' infagottata sotto le pieghe del manto, dal collo grosso, dalle estremità ossute e prive di grazia; pittura senza dubbio più delle altre manierata, e per questo forse più celebre. Bellissima però per succo e impasto di colore, per larga e sapiente modellatura, per il sentimento e l'espressione del volto, la Santa Margherita, una delle migliori figure uscite dal pennello di Andrea, la migliore che si abbia nella nostra Primaziale. I Santi Giovanbattista e Pietro, e per le ritoccature e le screpolature della mestica e le condizioni non buone delle tavole, non è dato davvero di giudicare, sebbene ci paiano non certo da ascriversi fra le opere più cospicue del grande maestro fiorentino.

L'altro quadro di Andrea, dipinto per la chiesa di San Francesco di Pisa, fu nel 1785 destinato ad ornare la nostra Chiesa Maggiore. Qui è rappresentata la Madonna seduta col Bambino sulle ginocchia. Ai lati sono due fanciulli, uno San Giovanni Batista, l'altro un angelo in atto di toccare le corde a uno strumento. Ai piedi San Francesco e San Bartolomeo, e San Girolamo genuflesso, in basso. Questo lavoro rimasto abbozzato, per la morte di Andrea, fu dato a finire al Sogliani perchè, come scrive il Vasari, egli si era acquistato molta grazia fra i Pisani.

Così, la Primaziale di Pisa, che in forza degli avvenimenti ha dovuto lamentare la perdita di molte opere d'illustri maestri, altre ne ha acquistate, a maggior decoro e lustro suo, e se in causa dell'incendio noi dobbiamo lamentare molti pregevoli lavori guasti o distrutti, rimpiazzati con altri fatti in epoche meno felici per l'arte, ci conserva pur sempre tali artistiche ricchezze del tempo in cui gli immortali artisti del Rinascimento la illustrarono con le opere loro, da renderla giustamente ammirata dagli studiosi e dagli artisti.

IGINO BENVENUTO SUPINO.

[1] Documento N. 12.

[2] TANFANI, *Provincia di Pisa*, n. 44. 1881.

[3] Arch. del Capitolo. *Descrizione delle Chiese di Pisa*, ecc., del Canonico TRONCI, pag. 22[t].

NUOVI DOCUMENTI

I pittori

e gli scultori del Rinascimento nella primaziale di Pisa. [1]

N° 1.

Nota de' lavori di pitture per la restaurazione de' Duomo di Pisa, per me Michelagnilo Cinghanelli pitore, da dì 10 di Gienaio 1597, al pisano, per fino a questo dì 19 di giunio 1605, di ordine de SS^ri^ Deputati sopra delli restaurazione, et prima:

Per avere dipinto le 4 Nicchie sotto la Cupola del Duomo, et fattovi li 4 Evangelisti di grandezza braccia 8 l'una, che in mezzo vi è un Evangelista, et da lati dua Angeli per ciascheduna, con ornamenti intorno, a mia colori, che si restò d'acordo scudi 25 l'una, in tutto scudi 100.

E più per haver dipinto il Coro del Duomo, in quatro facciate sotto la soffitta, che sopra la nicchia o tribuna vi si è fatto una Nuziata, con un fregio sopra, con ornamenti, et sotto la Nuziata, per dui lato, vi sono dua profeti, cioè Hiheremia et Isaia, et sotto essi vi è l'archo intagliato e finto di marmo con fregi sotto; e sotto il detto archo vi si è rifatto et rinovato li angeli, con fregi di nuova inventizione, et venuto sin sul piano della cornice, et questo è in quanto alla facciata della nicchia, cioè sopra alla tribuna: et la facciata de'fianchi, cioè verso l'Opera, rigira il fregio sotto la soffitta, e sotto esso fregio vi si è fatto 3 storie della Vergine Maria, che v'è la Natività, una altra quando va al tempio, et l'altra quando l'è isposata da san Giuseppe; dipoi sotto, un fregio di chiaro schuro, con istorie del nostro Signore, et sotto a questo vi si è fatte le Virtù con angeli, in campo di musaicho finto, et seguitando pe' a l'ingiù, dua Dottori, con angeli atorno, et ornamenti con le sua colonne intagliate et finte di marmo sotto con balaustri, con cornice, fregi, architravi, et archi finti di marmo intagliati infino sul piano de' capitelli delle colonne grosse.

E la facciata a richontro, che è quella verso il Campanile, vi sono le medesime cose, che della sudetta, acetanto che le istorie et fiure, che sono diverse alle su dette.

E la altra facciata sotto la soffitta, verso la cupola, cioè allato a essa, in prima vi è il suo fregio, e dipoi vi sono dua profeti cioè: Davitte et Salamone, con ornamenti atorno et angeli, con l'archo intagliato, et si è dipinto uno arch' intagliato sotto la facciata, ch'è sotto la ischala che va alle soffitte, e dove si è fatto un'arme duchale grande et dua figure allato, e dipinto a marmi finti la detta schala, apogiatoi co' sua ornamenti.

E per aver dipinto e du' pilastri che vengano sotto la schala in fino in terra da 4 faccie

E per aver dipinto i dua pilastri della nicchia pe' fino in terra da 4 facce

E più la facciata della Nuziata, dipitovi Angeli, con ornamenti, e restaurato e musaichi, e tutte a mia ispese di colori et altro;

e lavoro del coro

E fatto queste dipiture a frescho, cioè istorie e fiure et ornamenti, rimanemo di fare a lire tre il b° quadro e soldi 10, a mia ispese di colori.

Lavori spezzati fatti per ordine de SS^ri^ Deputati alla restaurazione del Duomo, per la Chiesa et Opera.

per haver dipinto una vela che serve pe' la Barca che conduse le Colonne grosse dal Giglio; una Asunta di grandezza da braccia 6 con altre banderuole e letere, a mie spese di colori soldi 10.

E per aver dipinto un Cartone, che servì pe'

[1] Vedi articolo a pag. 420.

la invetriata sotto la tribuna, alto b.ⁿ 6 e largo b.ª 3, e dipintovi una Asunta, con cherubini et il seporhro a tutte mia ispese soldi 8.

E più pe' aver dipinto sei angeli grandi quanto il naturale, che servinno pe' la festa dela Asunta, a tutto mia spese soldi 8.

E più pe' aver fatto le teste alle fiure delle invetriate, restaurate alla facciata dinanzi del Duomo soldi 6.

E più per aver restaurato e musaichi delle nicchia e tribuna del Cristo, che erano guasti soldi 12.

E più per aver fatto le grotesche e rabeschi e miniature e altre cose dell'organo soldi 10.

E più pe' fogli dipinti serviti al sagramento, di mia spese soldi 3.

E più pe' haver fatto l'arme sopra la porta diverso il Capanile, cioè l'arme del Gran Ducha et di Madama Serenissima, e quella del'Arciveschovo e quella della Comunità, a mia spese di colori, e fattura di festoni, e rifiorito le vechie e fatto festoni, a mie spese soldi 16.

(Arch. del Capitolo. Filza M, pag. 403. 403ᵗ. 410).

N° 2.

+ IHS.

Sia noto e manifesto a ogni persona che leggierà la presente scritta, come Io Giambatista di Ghirardo di Paulo del Ninna, dipintore, mi obrigho fare e dipingiere, al magnifico messer Francesco Agliata, operaio di duomo di Pisa, una figura ditta una sibilla in la detta chiesa di duomo, a tutte mia spese e fatica, con questo patto, inteso a suo piacimento di ditto mag.ᶜᵒ Operaio, e di quatro o sei omini da bene, a chi parrà a lui parà, che stando bene fatto, e piacendo a loro, sicondo si richiede al detto sachro tempio di duomo, io abi ad avere per mio merito e fatica quello tanto, che parrà al sopraditto mag.ᶜᵒ messere Francesco Agliata, Operaio, che jo meriti; e quando non estessi bene a suo piacimento, come di sopra è ditto che si richiedi su tale luogo, jo non abi ad avere cosa nissuna, anzi scancelarla e guastarla a spese mia; e perchè sta chosì la verità, ò fatto fare iscrivere la presente scritta di mano di me Andrea della Seta, presente lo venerabile prete ant.° della Seta, sottoscritta di mia propria mano questo dì xij di maggio 1522, al pisano.

Io Giovambatista di Gherardo di Paulo del Ninna mi chiamo contento di tutto quello che dice la sopra ditta scripta, e [.....] jo Giovambatista mi son sotto scripto qui, di mia propria mano, q° dì 7 di maggio 1522, al pisano.

(Arch. del Capitolo, filza M, pag. 548).

N° 3.

Allogazione data dall'operaio del Duomo di Pisa a Matteo Civitali, di ventidue altari di marmo pel detto Duomo.

+ a dì 25 di aprile 1486, al pisano.

Sia noto e manifesto a qualunque persona che vedrà e leggierà la prexente scritta, chome il nobile huomo messer Antonio di Jachopo, Operaio del duomo di Pisa al prexente, alluogha a m° Matteo di Giovanni Civitale da Lluccha a fa' fare nel detto duomo di Pisa, l'ornamento di marmo di ventidue chappelle d'altarj, le quale dènno esser poste dentro alle faccie del ditto duomo, dove ora sono quelle di giesso, in questo modo, cioè:

Per una d'esse chappelle, chon due stipiti quadri da acchanalati, chon baze e chapitelli intagliati bene e diligientemente, e sopra essi stipiti posto un architrave schorniciato e intagliato, e sopra esso architrave uno fregio intagliato, e sopra esso fregio uno chornicione all'anticha, intagliato bene e diligientemente, d'un modo che essi stipiti chon loro fornimenti, e esso architrave e fregio e chornicione, esso m° Matteo se obrigha fare e proporsionare bene e diligientemente alle larghesse, altesse e grossesse chonrespondente l'uno all'altro, della proporsione sichondo che ssin [....] per uno modello di lengname ornato chon ciera, fatto di mano d'esso m° Matteo, il quale è apresso del ditto messer Antonio, Operaio.

E più esso m° Matteo si obrigha fare e seghuire tutto l'ordine e llavori intagliati e schorniciati e bene finiti, chome per esso modello si mostra, e quelli non piggiorare, ma più tosto migliorato, a ditto e discressione d'esso messer Antonio Operaio, e perchè nel ditto modello non si mostra un cierto ricingimento di chornice dove nascie il peduccio dell'archo, il quale ricingimento esso m° Matteo è obrighato doverlo fare schorniciato chome a esso lavoro si richiede. E dentro a ditto ricingimento, esso m° Matteo è obrighato dovervi fare uno mezo tondo di marmo, dentrovi intagliate due o tre fighurine di mezo rilievo, chome parrà a esso m° Matteo e all' Operaio.

E tutto ditto lavoro de' essere di marmo recipienti a ditto lavoro, di Charrara.

E più esso m° Matteo è obrighato dovere fare, intorno intorno a ditte chappelle e a ditti pilastri, una fodora al muro di marmi pure di Charrara, cioè di tavolette seghate o sottile, in modo che non molto occhupino il muro.

E' quali marmi e fodera debbino essere mischiati e cianbellotti, chome parrà a esso m° Matteo, e ben chonmissi.

E più esso m° Matteo è obrighato tutti i predetti lavori darli fatti e murati a' lloro luoghi, bene e diligientemente, a tutte suoe spese e pericholo di tutto.

E più esso messer Antonio, Operaio ditto, se obrigha in nome di ditta Opera, e chosì li promette al ditto m° Matteo dare e paghare, per ciascheduna d'esse chappelle fatte e poste in ditto luogho, chome de sopra si dicie, fiorini dugiento di lire quattro per ciascheduno fiorino, e detto m° Matteo se obrigha dovere fare dette chappelle bene e ricipientemente.

E più detto messer Antonio s'obrigha a ditto a m° Matteo, per lo medezimo modo chome di sopra, e dare e paghare a esso m° Matteo lire quattro del braccio quadro di detto fodera missa in lavoro, chome appare di sopra.

E più esso messer Antonio a esso m° Matteo promette paghare le fighure che vanno in quel tondo, chome parrà e piacerà a messer Antonio, e di discressione sua.

E più s'intende, che esso m° Matteo non sia ubrighato se nnone a essa prima chappella che farà.

E' paghamenti delli detti lavori di sopra si denno fare in questo modo, cioè: per di qui a anni otto prossimi futuri, e pagharli ongni mese fiorini trenta, cioè lire 120, con questo inteso, che ditti denari che ssi paghano, ci debbi esser fatto tanto lavoro, che meriti la valuta di ditti denari, ongn'anno s'abbia a far chonto chon questo inteso, ch' abbi ongn' anno per orrata cioè l'ottava di quello che meritasse ttutto ditto lavoro, e che s'intenda avere fatto tanto lavoro, che meriti il ditto paghamenti, della quale quantità esso m° Matteo al prexente ne de' ave fiorini vinti larghi.

E tutte ditte chose ànno fatto dacchordo insieme questo dì e mese e anno predetto, prexente messer Giovanni di Mariano, al prexente Operaio di San Giovanni, e Marcho di Leonardo della Chiostra, e io Niccholaio di Jachopo, fattore dell'Opera, di tutto ò fatto questa prexente scritta di mia propia mano, chon volontà di ciascuna delle parte, e sarà soscritta di mano d'esso m° Matteo.

« Io, Matteo ditto, sono chontento a quanto in questa si chontiene hoservare e seguire chome per questa si dice, e per fede de la verità, mi sono soscritto di mia propria mano, questo dì mese e anno ditto: »

A tergo: « La lochagione fatta delle cappelle di duomo a m° Matteo da Civitale ».

(Arch. del Capitolo. Filza di carte scritte).

N° 4.

1529.

Nos Donatus Baptiste Benti de Florentia, et Stagius Laurentii de Petrasancta } ambo scultores lapidum

eletti et nominati a prefato domino Antonio, Operario soprascripto, et a Bartalino, frate et erede Pandolfi Bernardi de Florentia, ad extimandum et judicandum pretium et valorem altaris S. Blaxii, scultum per dominum Pandolfum prefatum, positum in pisana maiori ecclesia, visis omnibus juribus et allegationibus fattis pro utranque partem, et visis videndis etc, Dei nomine invocato, iudichamus et extimiamus dictum altare ut supra scultum per ipsum Pandolfum, ducati 420 auri in auro larghi, pro infrascriptis rebus et laboribus videlicet

pro duobus sochulis in plano altaris .	ducati	otto
pro predella posita super plano altaris	»	75
pro colupnis cum basis et capitello .	»	70
pro pilastris circhum colupnas cum cimasis	»	28
pro cimasis que est in medio pillastrottis	»	sex
pro nichio in quo est S. Ambrosius cum suis ornamentis, in totum . . .	»	20
pro figura virginis marie et arcu et ornamentis.	»	30
pro .... brettis que sunt extra colopnas que sunt super cimasis	»	4
pro architrave, fregio et cornicie . .	»	50
pro archo que est supra cornicionem et nichium	»	15
pro marmis omnibus dicti altaris . .	»	36
pro laborerio et magisterio s. Blaxis fatto per dictum Pandolfum . .	ducati	78

In totum ducatos 420 auri in auri largos, et ita extimatum et judicatum etc., nostram conscientiam, cum clausulis in forma etc. Actum Pisis, in domo dicte Opere, presentibus Baptista Petri del Cervel-

liera et Antonio Andree de Como testibus etc, dictis anno (1529) et inditione, die 6 aprilis.

Et presentibus suprascripto domino Antonio Operaio suprascripto et Bartalino frate et erede ditti Pandolfi dictis nominibus et predicta audientibus et intelligentibus et justificentibus et confirmantibus etc. Actum ut supra, presentibus suprascriptis testibus suprascripti, anno et indictione die et mense.

(Contratti dell'Opera, n. 906, pag. 126).

N° 5.

+ a di 5 d'aprile 1583.

Si dichiara per questa presente scritta, qualmente il Magnifico Messer Girolamo Papponi, Operaio del duomo di Pisa e sui anesi, per sua alteza S^ma^ da una parte, e m° Stoldo di Giovanni Lorenzi da Fiorenza, schultore, chonvenghano in fra di loro e sono d'achordo, che il detto m° Stoldo facia una statua di metalo di gitto, la quale se deba pore in su la cholona di porfido, che è sotto li orghani di duomo, per servire a tenere il cero pasquale; la quale statua debi esere uno agniolo da formarsi sichondo il modello, che ne à di già fatto il detto m° Stoldo, di grandeza di bracia dua $^1/_2$ in tre quarti, sichondo che parà chonvenirsi a luogho, a giudisio del s^r^ Operaio e di m° Stoldo. La quale statua si deba fare e finire senpre cho l'intervento e asistensa del detto m° Stoldo, nè posa in esa lavorarvi altri che lui steso, o senza che eli vi sia presente, e promette il detto m° Stoldo dare finitta perfettamente la detta statua, da questo presente giorno in fra mese dicotto prossimi avenire, e prima, a suo piacimento; e la materia del gitto della detta statua si li deba provedere dal detto Operaio de' danari de l'Opera; e similmente tutte le altre spese che anderano in finire e chondure la detta statua, la quale finitta che sarà, sono d'achordo, che la si deba fare stimare da uno o più periti de l'arte, e fatta che sarà detta stima, sichondo quela si deba paghare al detto m° Stoldo il suo magisterio, metendo in diminusione di eso tutte quelle partitte di danari, che si sarano paghati dal detto signor Operaio al detto per detto conto, e chaso, che per cholpa e manchamento del detto m° Stoldo, la detta statua drento al detto tenpo di mesi dicotto non fusi del tutto finitta, e il detto s^r^ Operaio non si chontentasi, che pasato il detto tenpo si finisi, promete di restituire tutti li danari, che a buon chonto avesi riceuto dal detto signor Operaio, senza potere domandare parte alchuna de la mercede di detta statua chominciata e non finitta; e per oservansa di quanto di sopra, il detto signor Operaio obrighò la detta Opera e tutti e sua beni presenti e futuri, e il detto m° Stoldo obrighò se, su' arede e beni mobili e inmobili presenti e futuri, rinunsiando le dette parti a ugni legie, statuto, che per loro facesi; e inoltre il detto m° Stoldo, dette per sichurtà e malevadore di oservare quanto di sopra Vincentio di Ranieri Toberteli, citadino pisano, quale promete, che 'l detto m° Stoldo oserverà quanto di sopra, e in defetto egli star vole e sarà tenuto a tutti i danni, che la detta Opera potesi inchorere, e perciò obrigha se, su' arede e beni presenti e futuri, e vogliano, che questo presente scritto abia forsa di pubricho chontrato, ed io Ghuido Papponi ò fatto questo presente scritto, di voluntà de le dette parte, de mia propria mano, quale sarà sotto scritto da tutte le parti e di loro mano propria, questo dì e anno sopra scritto, in Pisa.

Io Hieronimo Papponi, Operaio in per S. A. S., obligo la detta Opera et in detto nome prometto quanto di sopra, di mia propria mano q° dì e anno soprascritto, in Pisa.

Io Stoldo Lorenzi soprascritto prometto e affermo quanto di sopra si dice, e in fede ò fatto la presente soscritione, di mia propia mano, questo dì e anno soprascritto, in Pisa.

Io Vinc° Tobertelli di Pisa prometto e m'obrigho per detto m° Stoldo a quanto di sopra si dice, e per fede di cio ò fatto la presente scrisi di mia propria mano, questo di VII d'aprile, 1583.

(Archivio dell'Opera. Scritte e obblighi ecc., n. 1131).

a tergo: scritta di 1° agniolo che à a fare Stoldo schultore in duomo.

N° 6.

Conto di più spese fatte per lo Angiolo di bronzo, per l'Opera del Duomo di Pisa.

Per libre quatro, oncie tre di filo di ferro preso da' calderai	lire 2, soldi 11
e più spago.	lire 3, soldi 9
e più per libre dua e $^1/_2$ di filo de ferro	lire 1, soldi 17, den. 6
e più per tornitura del candelliere di legnio.	lire 6

e più per scarnicci da far colla	lire — soldi 12
e più per bullettoni	lire 6, soldi 9
e più per terra bianca di Montelupo, terra delle fornace	lire 2, soldi 10
e più per carbone	lire 9
e più in uno staccio . . .	lire — soldi 15
e più per sapone tenero . .	lire — soldi 8

Spese fatte per me Stoldo Lorenzi.

(Arch. del Capitolo. Filza L, pag. 316).

N° 7.

Io Valerio Cioli scultore, essendo stato chiamato da S^re^ Operaio del duomo di Pisa, che io deba stimare l'agniolo di bronzo fato per mano di m° Stoldo, posto in 'l detto duomo, e datomi la chomesione da m° Batista, scultore e suo chugino di deto Stoldo e tutore del' erede di detto m° Stoldo, però ò visto detta fiura e bene considerata da preso, la quale giudicho, che detta fatura, cho 'l piede e chon tute le sua aparteneze, quatrocentoventi di moneta, e di più li sia pagato el bronzo e ugni sorta di spesa fata in tale opera, de le quale ne potrà dare conto el s'^e^ Operaio, chome quello che del tuto amorevolmente l'à provisto: e quanto ò dito e giudichato è secondo el mio giudiltio, e senza alcuno scrupolo di chocienzia. Questo dì 26 di setenbre 1583.

In Pisa . . . . . scudi 420

Valerio Cioli sopra detto

a tergo: All molto Mag^co^ S. Operaio, il S. Girolamo Papponi, patron' mio oss^mo^.

Stima fatta dell'agniolo di bronzo e piu baxe e apartenze fatto fare in duomo per il cero pasquale, da m° Stoldo Lorenzi.

(Arch. del Capit. Filza L, pag. 358).

N° 8.

Due documenti relativi allo Stagi.

Contratto fra l'Operaio del duomo e maestro Stagi di Pietrasanta per due cappelle da farsi nella chiesa.

Dominus Antonius operarius suprascriptus, ex una, et Magister Stagius Laurentii de Petrasancta, ex alia, de venerunt inter eos ad hanc compositionem, concordiam et patta infrascripta, videlicet.

Imprimis, dictus magister Stagius convenit et promisit, dicto domino Antonio Operaio supra scripto, facere et scultare duo altaria de petra alba de Carraria, et illa ponere in pisana maiori ecclesia, eo modo et forma et prout habere designatio dictus dominus operarius in eius manibus, et in uno altari habeantur duo colupne de marmo misto, et hoc facere convenit et promisit hinc ad sexdecim menses proxime futuros hodie inceptis et ut sequitur finiendis, obligando et renundiando et cum clausulis in forma etc., et prefatus dominus Antonius Operarius suprascriptus, convenit et promisit dicto magistro Stagio dare et solvere pro eius labore et mercede pro quolibet dictarum duarum altarium scutos centumquinquaginta aurei solis ad rationem librarum septem pro quolibet scuto solvendo de die in diem, prout acciderit, et sunt inter eos in concordia obligando et renuntiando etc cum clausulis in forma. Actum in dicto loco, presentibus Franciscus Martini de Pisis, sitario, et Baptista Petri del Cervelleria testibus etc. dictis anno (1528) et indictione, die vero 9 mensis Martiis, stilo pisano.

(Contratti dell'Opera del Duomo, n. 906, pagine 123).

Deliberazione dei Priori di Pisa a favore di maestro Stagio.

In Dei nomine Amen. Fit fides per me notarium infrascriptum, qualiter:

Magnifici Dominis Priores populi et Communis civitatis Pisarum, per eorum partitum et per quantum eorum auctoritas extenditur, dederunt et dant licentiam et auctoritatem:

Magnifico Domino Bart.° de Forculo, pisano civi, Operario Opere pisanae maioris ecclesiae, se componendi cum m.° Astagio de Petrasancta, scarpellino, circa pretium duarum cappellarum per eum alias factarum, in dicta pisana maiori ecclesia, tempore operariatus Domini Sebastiani Seta, de sic se cum ipso Magistro Astagio de residuo quod dictis de causis restat habere, concordare possit et hec omni meliori modo, vigore etc. die x^a^ jannuarij 1553, more pisano.

Factum fuit dictum partitum, per prefatos Dominos Priores, in palatio eorum solite audientie, situm Pisis in Cappella sancti Sisti, sub dicta die, scriptum et rogatum per me Joannem Guarnerium, notarium et civem pisanum et notarium et cancellarium prefatorum dominorum, prout in libro par-

titorum dicti communis, et ideo, in fidem etc. me subscripsi laus Deo, et Virgini.

(Arch. del Capitolo. Filza di carte sciolte.

N° 9.

Protesta contro maestro Pierino Bonaccorsi, detto del Vaga, pittore.

In Dei nomine, amen. Fit fides qualiter in libris, filsis et registris Curie cancellarie pisani Comunis et prefati presentis magnifici domini Capitanei et Commissarii civitatis Pisarum Raffaellis de Corbinellis, Capitaneus et Commissarius civitatis predicte, apparent infrascripta videlicet.

Ex parte et mandato Magnifici Domini Capitanei et Commissarii civitatis Pisarum et ad petitionem et instantiam Domini Antonij de Urbanis, operarij pisane majoris ecclesie, notificatum, intimatum et ad memoriam reductum fuit et est in persona per Baptistam Hierominj de Civoli, publicum et iuratum numptium pisani Comunis et prefati magnifici domini capitanei et Commissarij.

Magistro Petro Johannis Bonaccursi, vocato del Vagha, quod cum sit quod jam sunt anni duo proxime elapsi vel circa vel alio veriori tempore, quod dictus dominus Antonius operarius locavit dicto magistro Petro ad pingendum quasdam picturas in pisana maiori ecclesia in tota facie muri, justa fontem baptismatis secus cappellam Incoronate, et pro parte dicte picture solvit et dedit dicto magistro Petro scutos decem et septem pro parte eius mercedis, et quod propterea dictus magister Petrus cepit pingere certum quid sed parum, et promisit opus predictum perficere et deinde discessit a civitate pisarum relinquens inceptum tantum opus predictum in grave damnum et dedecus et in deformitatem dicte ecclesie predicte. Et pluries tamen inquisitus dictus magister Petrus a dicto domino operario tam in judicio quam extra quod opus predictum perficeret et tamen illud semper facere cessavit et recusavit, prout de presenti dictus magister Petrus cessat et recusat, licet indebite et injuste. Quare dictus dominus operarius inquisit et interpellat dictum magistrum Petrum quatinus hinc ad pertotum mensem septembris proxime futuri, pro ultimo et peremptorio termino, dictus magister Petrus dictum opus inceptum perficiat pro ut promisit et tenetur alias protestatus fuit et protestatur eidem magistro quod, elapso dicto termino, locabit opus predictum ad pingendum aliis pictoribus, et quod ipse intendit recuperare et consequi a dicto magistro Petro dictos scutos decem et septem, nec ulterius eidem in aliquo teneri vel obligatum esse et de omnibus et singulis aliis suis ipsius domini operarii damnis interesse et expensis tam factis quam fiendis, de quibus sollempniter et expresse protestatus fuit et protestatur etc., et hec omni meliori modo etc. die quarta mensis Julii millesimo quingentesimo trigesimo septimo, stilo pisano.

Ego Andreas olim Petri, quondam Michaellis de Mancinis, civis et notarius publicus pisanus nec non notarius actuarius Curie prefati Magnifici domini Capitanei et Commissarii et Curie predictam protestationem sumpsi, scripsi et copiavi ex dictis filsis, libris et registris dicte Curie et Cancellarie dicte civitatis pisarum nil addens vel minuens quod sensum mutet etc. Ideo in fidem premissorum me subscripsi D. I. A. 1537 indictione x^{a}, die vero 71, mensis Novembris, stilo pisano.

(Arch. del Capitolo. Filza di carte sciolte).

N° 10.

Nota delle pitture di Tavole, che ha fatto in Duomo, alli altari, et altrove m.° Giovant.° Sogliani, pittore fiorentino, et loro stima.

La tavola dell'altare posto in duomo, di contro alla porta della Nuntiata, intittolata della Nattività della Vergine Maria et S.^{to} Clemente, a dì 22 di marzo 1536, fu stimata d'accordo con lui: scudi 120

La tavola dell'altare di San Gio. Bat.^{a} et San Giorgio, con 8 figure di Santi et una nostra Donna, a dì 30 d'ottobre 1538, stimata . . . scudi 121

La tavola intitolata S. Simone, S. Jac.° et S.^{to} Ant.°, fu stimata a dì 30 8^{bre} 1540: scudi 120

La tavola dell'altare della Conceptione, San Filippo, S. Pietro et S.^{ta} Maria Maddalena, stimata a dì 18 di marzo 1540. . . . . scudi 120

Sodoma

La tavola della Pietà titulo di San Bartolomeo in sagrestia, stimata a dì 5 di maggio 1541 . . . scudi 80

Il quadro in tela, che è la storia d'Abramo . . . . . scudi 42 tanto fu stimato d'accordo a dì 23 di luglio 1542.

M.° D.^{co} di Jac.° di Pace, pittore da Siena, ha fatto la tavola dell'altare di San Lorenzo et altri titoli, il quale hebbe lire 652-4 et non se ne fece stima per non essere al paragone come si convenne seco: li ultimi danari l'hebbe a dì 14 di maggio 1542. . . . . lire 93.31.4

M.° Giorgio Vassari aretino, pittore, ha fatto queste tavole:

la tavola di S. Luca et altri titoli, stimata a dì 30 di settembre 1545 . . . . . scudi 120

la tavola di S. Matteo, S. Salvestro, S. Jacopo et S. Turpè, stimata a dì 14 di marzo 1548: scudi 120

(Arch. del Capitolo. Filza *L*, pag. 357.

N° 11.

A dì 12 dagosto 1553.

Jo Benedetto Pagni da Pescia, oggi, questo dì soprascritto, ò riceuto dal Mag^{co} Messer Bartholomeo di Micalagnolo da Forcoli, Operaio del duomo di Pisa, scudi cinquanda d'oro in oro d'Italia, et sono in conto et per parte di pagamento di una opera di dipittura in una tavola fatta per il duomo di Pisa, per comessione del detto S^{re} Operaio, per l'altare delle Gratie in detto duomo; e per fede del vero, ò fatto la presente di mia propia mano, questo dì soprascritto, cioè . . . . . scudi 50 d'oro.
Et più a dì 14 di setembre 1553, io Benedetto soprascripto ò riceuto dal soprascripto S^{or} Operaio scudi cinquanta d'oro in oro, di lire sette per $^1/_2$ scudo, al soprascritto conto, cioè: lire 7, soldi 10 per scudo . scudi 50 d'oro in oro.
Et più, a dì 15 di setembre, io Benedetto soprascripto ò riceuto dal sopradettò S^{or} Operaio scudi dodici et lire sei, di lire sette per scudo, che sono al compimento delli scudi cento venti di moneta, per il prezio della sopradetta tavola, come appare per contratto rogato per ser filippo di San Casciano, il qual contratto s'è annullato questo dì soprascripto: scudi 12, lire 6.

(Arch. del Capitolo. Filza L, pag. 535).

N° 12.

L'Operaio del Duomo alluoga al Bronzino la tavola per l'altare delle Grazie.

+ A dì p.° di Febbraio 1554, al fiorentino.

Per la presente si dichiara, come il Mag:^{co} S:^{or} Operaio del Duomo di Pisa, M.^{r} Bartolomeo da Forcoli, alluoga et dà a dipignere una tavola, per mettere nel Duomo detto, all'altare delle Grazie, al Bronzino, Fiorentino dipintore, il quale la debba fare secondo un disegno che ha fatto, dove è un Cristo, con la Croce in mano, et a torno vi sono li sei santi infrascritti, cioè san Bartolommeo, sant'Andrea, san Giovanni evangelista, san Michel'agnolo, san Piero martire, et santo Stefano: la qual tavola et magisterio il detto Bronzino la debbe fare di sua mano, et lavorarla in Fiorenza o in Pisa, dove li tornerà commodo, et la debba havere data fornita del tutto, in fra tutto il mese di Ottobre 1556, a fiorentino, posta ad ogni sua spese nella Città di Pisa; et il Mag^{co} Operaio si obliga, oltra il pagamento infrascritto, pagare la detta tavola di legname dove s'ha a dipignere, et di più darli, o comperarli, o farli buono, tutto l'azzurro oltramarino che vi entrasse in dipignerla. Et per pagamento, oltre alle dette cose, s'obliga et sono d'accordo di pagarli scudi centosessanta d'oro inn oro, dichiarando, che detto Mag.^{co} S.^{r} Operaio non habbia a far buono al detto Bronzino cosa nessuna oltra, nè di gabelle, o porti, o d'altro, et si debba pagare alla giornata, secondo che il lavoro comparirà, quella rata di denari che sarà ragionevole, dichiarando, che fino che la detta tavola non è del tutto fornita et condotta in Pisa, non possa essere astretto pagare a conto di detto pagamento, se non fino alla somma di scudi 110 d'oro inn oro. Et il detto Bronzino s'obliga di lavorare in modo che al tempo sarà fornita di lavorare, et in evento di morte, che Iddio guardi, che la non fusse del tutto fornita, si debba vedere e stimare per persone dell'Arte quanto vi fusse fatto, et tanto farne buono al conto di detto Bronzino, et all'hora si debbino, secondo detta stima, pareggiare li conti fra di loro. Et similmente in caso di morte, che Iddio guardi, del Mag^{co} S:^{r} Operaio, in tal luogo debba succedere et seguire il nuovo S:^{or} Operaio, et l'Opera stessa, la quale obliga osservare in tutto et per tutto quanto nella presente è disposto, facendo ciò per honore di Dio et per divozione delli buoni et fedeli Cristiani et adornamento di quel tempio, in questo usando tutta l'autorità sua, et per osservare renunzia ad ogni statuto, ordine et legge che per lui facesse et per detta Opera. Et così promette et s'obliga, dal canto suo, il detto Bronzino di operare quanto s'è nella presente disposto; promettendo ancora, sopra la fede e coscienza sua, di far tale lavoro con quella diligenza et maestria che mai potrà maggiore, acciò che sia degno il detto lavoro di detto tempio, ove sono tante opere eccellentissime, et per ciò osservare inviolabilmente, si sottoscriveranno di lor mano a piè, obbligandosi con giuramento a quanto nella presente è dichiarato, intendendosi ogni cosa a sano et puro intelletto. Et quando fussino in qualche disparere fra di loro, sono contenti, che M.° Batista del Cervelliera lo

debba terminare et acconciare, et al giudizio di esso non contra venire, ma del tutto inviolabilmente osservare. Et io, Luca Martini, a preghiera delle parti, ho fatto la presente, questo dì p^mo^ di febbraio 1554, al fiorentino, in Pisa:

Jo Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino, dipintore, son contento a quanto di sopra è scritto, e per fede del vero mi sono soscritto di mia propria mano, questo dì 19 di febbraio M. D. L IIIj, secondo l'uso fiorentino, in Firenze.

(Arch. del Capitolo. Filza M, pag. 461).

yhs addì 9 di settembre 1555

Jo Agniolo di Cosimo, vocato il Bronzino, dipintore, ho ricevuto questo dì sopra detto, sacca venticinque di grano da M.^r^ Bartolomeo da Forcoli, Operaio del Duomo di Pisa, mandatomi per le mani di M. Luca Martini sotto dì dua di settembre, 1555 per prezzo di lire dodici il sacco, poste in Pisa, e di più ha pagato lire otto per gabella et tratta di Pisa et suo contado, et più ha pagato lire diciassette et soldi dieci per nolo, a Giovanni da Cortinuova, navicellaio, che in tutto fanno la somma di lire trecento venticinque et soldi dieci cioè: lire 325. 10. il qual grano ricevo et ho ricevuto da detto S.^r^ operaio, per parte di pagamento d'una tavola ch'io dipingo a detto S.^r^ Operaio per il Duomo di Pisa, somma in tutto detto grano. . lire 325.10

yhs addì XVIII di Gennaio M D LV

Jo Agniolo di Cosimo, detto il Bronzino, dipintore, ho ricevuto, questo dì sopradetto, scudi xxx d'oro in oro d'Italia, cioè scudi trenta d'oro in oro dal Capitano Raffaello del Setaiuolo, Operaio del Duomo di Pisa et per lui da M.^r^ Luca Martini, contanti, fattimi pagare qui in Fiorenza a Bernardo et Eredi di Niccolò da Ricasoli, et detti denari sono per conto et per parte di pagamento d'una tavola che io dipingo per il Duomo, cominciata al tempo di M.^r^ Bartolomeo da Forcoli, Operaio passato: lire 225.

Il Conto del Bronzino

Per sacca 24 di grano et nolo et gabella	lire	325.10
Per scudi 30 d'oro in oro	»	225
	lire	550.10
La tavola dipinta, scudi 160 d'oro in oro	lire	1200 —
la cassa della Tavola scudi 5 d° . .	»	37.10
Quello che vuole il s^r^ Operaio. . .	»	62.10
al Crocino, per la tavola.	»	45.—
	lire	1345 —

(Arch. dell' Opera. Lettere e suppliche n. 1126).

yhs addì XXX di Novembre M. D. L. Vj

Jo Agniolo di Cosimo, detto il Bronzino, dipintore, ho ricevuto, questo dì sopradetto, lire settecento quaranta nove, 10, cioè: lire 749 & soldi 10, dal S.^re^ Operaio al presente del Duomo di Pisa e per sua S.^ria^ da M.^r^ Luca Martini Procu:^re^ Gen.^le^ di S. A. S., a Pisa, i quali danari sono per resto di pagamento d'una tavola fatta da me per il detto Duomo et mandata a detto S. Operaio sotto dì xxi di marzo, presente mese, et così mi chiamo contento, et satisffatto di tutto et ho ricevuti detti danari per resto di detta tavola. . . . . lire 749. 10.

(Arch. del Capitolo. Filza M, pag. 546).

Igino Benvenuto Supino.

RECENSIONI

Silvio Marco Spaventi. **Vittor Pisano detto Pisanello, pittore e medaglista veronese della prima metà del secolo XV.** — Verona, Prem. zinco-tip. Pozzati, 1892.

È un volume in-8 grande, di una settantina di pagine, da richiamare l'attenzione dei cultori degli studi storici e tenere un posto onorevole nel novero delle monografie che serviranno un giorno a ricostituire il grande edificio della Storia artistica d'Italia. Dalla lettura della medesima si arguisce che il giovane autore prese a trattare il soggetto con una predilezione, la quale a dir vero è bene giustificata dalla sua importanza. Egli pertanto non solo si prese a petto di ricorrere a tutte le fonti letterarie che potevano recar lume sul suo eroe e di citarle, incominciando dai poeti che in latino e in volgare decantarono l'artista fin da' suoi tempi e venendo fino ai critici e ai ricercatori degli archivi dei nostri giorni, ma seppe altresì approfittare della felice contingenza di trovarsi nell'ambiente patrio del Pisanello stesso per dedicarsi ad uno studio speciale delle opere che tuttora vi rimangono. Prende quindi ad esaminare partitamente gli affreschi dell'Annunciazione presso il monumento Brenzon in San Fermo e quello del San Giorgio che libera la donzella, nella chiesa di Sant'Anastasia e ne rileva i pregi di grazia e di evidenza, tanto più spiccati e sorprendenti quando si tenga conto della precocità dei tempi.

L'autore seguendo il Pisanello per quanto possibile nel processo degli anni, cita dapprima un suo dipinto, ora scomparso, colla data del 1406.

Propenderebbe poi a riconoscere per suoi due quadri della Galleria Comunale di Verona congetturandoli opere giovanili, non senza esprimere il sospetto più oltre che potessero appartenere a qualche pittore della scuola, come pare giustificato dall'aspetto dei quadri stessi, nei quali non si saprebbe trovare quella impronta di finezza, tutta propria del grande artista. Discorre della sua presenza a Roma prima del 1432, dove ebbe ad eseguire dei dipinti in San Giovanni Laterano, pur troppo perduti. Alludendo poi a certe impressioni manifestate dal prof. Wickhoff a proposito dei freschi della cappella del card. Castiglione in San Clemente a Roma, che lo Spaventi stesso però non deve avere veduti, espone il dubbio, quasi la speranza, che possano essere del Pisano. Oggi, a vero dire, buona parte di quegli affreschi è deplorevolmente svisata dal ristauro; non ostante, se si tiene conto dell' amore e della serietà colla quale si intende lo scrittore avere studiato il suo artista, v' è da metter pegno, ch' egli modificherebbe tale congettura, intorno a quei dipinti, quando li avesse visti, da che vogliono essere attribuiti, nell'essenziale almeno, a quello stesso Masolino, che incontriamo dapprima nella cappella Brancacci a Firenze, poscia a due riprese a Castiglion d'Olona presso Varese.

L'Annunziata di San Fermo, già citata, egli la porrebbe fra le cose presumibilmente eseguite prima della sua andata a Ferrara, che cade nel 1435, mentre trova maggior maturità nel fresco superstite in Sant'Anastasia, e non senza ragione.

Passa in rassegna accuratamente quanto riferiscono di lui il Facio, l'Anonimo morelliano, il Giovio, ecc., fra gli antichi, il Cicognara, il Heiss, il Müntz, il Venturi, Umberto Rossi ed altri fra i moderni. Riferendosi poi ad Adamo Rossi e alla opinione che voleva assegnare al Pisanello le graziose tavolette colle storie di San Bernardino, ora nella Galleria comunale di Perugia, cita la data del 1473 apposta ad una delle medesime, che esclude da sè l'attri-

buzione all'artista, morto verosimilmente nel 1451, ma non avendone cognizione *de visu* non riesce a riconoscervi l'opera di Fiorenzo da Lorenzo, che oggi n' è ritenuto l' autore principale.

L'autore si estende intorno alle diverse dimore fatte dal Pisanello a Venezia (dove dipinse nel palazzo ducale con Gentile da Fabriano), a Mantova, a Ferrara, a Rimini; rammenta che a Milano (dove si trovava intorno al 1447), ebbe a dipingere nel Duomo e in San Gio. in Conca (pitture oggi perdute) e tratta sensatamente degli affreschi che da taluno, con evidente equivoco fra il generico e l'individuale, vollero essergli assegnati in Sant' Eustorgio; pur conchiudendo con fondato criterio, che a Milano *non può a meno di aver recato la sua influenza nel periodo anteriore a Leonardo da Vinci, affermando così l'importanza sua e dell'arte veronese, durante la parabola ascendente del Rinascimento.*

Il Pisano infine figura a Napoli nel 1449, dove coniò le stupende medaglie di Alfonso d'Aragona e del suo luogotenente Inigo d'Avalos.

Nè trascura di passare in rassegna i preziosi disegni che di lui ci rimangono. In fine rivolge la sua attenzione alle celebrate medaglie, enumerandole e descrivendole tutte partitamente, tanto le probabili quanto le sicure di mano sua. Che se gli fosse stato possibile di paragonare quella che rappresenta Cecilia Gonzaga col profilo dipinto dal Pisanello, acquistato di recente dal Museo del Louvre, non v' è a dubitare che sarebbe rimasto colpito della somiglianza di famiglia se non altro, che corre fra una effigie e l'altra. Chi scrive questo

RITRATTO DI LIONELLO D'ESTE

DI VITTOR PISANO, NELLA RACCOLTA MORELLI IN BERGAMO

(Fotografia Marcozzi di Milano).

cenno credette finora si trattasse infatti della stessa persona; se non che, la considerazione che Cecilia ebbe una sorella, Margherita, la quale andò sposa a Lionello d'Este, e d'altra parte l'osservazione opportunamente fatta dal Venturi, che sulla manica pendente dalla spalla sinistra della figura dipinta sta impresso, non per puro caso di certo, un motivo ornamentale coincidente in tutto ad una impresa degli Estensi, deve rendere plausibile la versione abbracciata dal signor Gustavo Gruyer nella *Gazette des Beaux Arts* (nella sua recente monografia intorno al Pisano), trattarsi nel dipinto, secondo ogni probabilità, dell'imagine di Margherita Gonzaga, prima moglie di Lionello (morta a Governolo nel 1439).

Alla riproduzione dell'effigie indicata, unita alla descrizione che ne fece il Venturi in questo stesso periodico, contrapponiamo qui quella di Lionello, della raccolta Morelli in Bergamo, perchè si veda come vi corrisponde a capello nella singolarità dello stile, applicato al modo di rendere i profili.

G. F.

Italian Painters. — Critical Studies of their works, by Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). — **The Galleries of Munich and Dresden** — translated from the German, by Constance Jocelyn Froulkes. — With illustrations. — London, John Murray, Albermale Street, 1893.

Sotto il titolo indicato è uscita la traduzione del secondo volume degli *Studi critici intorno ai pittori italiani* del nostro compianto concittadino, il senatore Giovanni Morelli. Vari sono i titoli di merito che giustificano l'apparizione dell'edizione inglese. In primo luogo essi mettono alla portata di molti studiosi, che hanno maggiore famigliarità con la lingua inglese che con la tedesca, un tesoro d'insegnamenti di un critico ben noto. La lingua vi è curata in modo esemplare, a detta delle persone competenti, nel tempo stesso che la traduttrice si è imposta la più scrupolosa esattezza nella interpretazione del testo originale. Per l'uso pratico poi l'edizione inglese porge il vantaggio di avere introdotto una rettifica generale della numerazione dei quadri nelle raccolte, a norma delle modificazioni verificatesi nelle medesime in questi ultimi anni, come pure di avere tenuto conto dei trapassi di parecchie opere d'arte da una collezione in un'altra. Oltre ad avere adottato poi qualche lieve cambiamento intorno ad alcuni giudizi o apprezzamenti che dalla critica più recente non sarebbero stati accolti, tali e quali li aveva esposti l'autore primitivo, la traduttrice non trascurò di provvedere a quanto occorreva, perchè le illustrazioni grafiche avessero a riescire migliori di quelle del testo originale, ricorrendo all'uopo a nuovi esemplari fotografici, eseguiti col processo delle lastre isocromatiche.

Quanto al primo volume dell'edizione inglese, pubblicato nello scorso anno, esso ha il pregio di essere arricchito di una parte nuova di pianta, vale a dire di una introduzione che occupa una quarantina di pagine, e contiene le notizie biografiche di Giovanni Morelli, compilate dall'illustre suo amico, il noto diplomatico sir Henry Layard, il quale da molti anni lo conosceva e più volte l'aveva ospitato, tanto nella sua artistica dimora di Venezia, quanto in quella di Londra.[1]

Un'attrattiva speciale che ci viene offerta dal secondo volume, si è quella non solo delle riproduzioni migliorate di parecchie tavole, ma quella pur anco dell'aggiunta di alcune introdotte *ex novo*. Dov'è da notare che queste non furono scelte a caso, ma per dare viemaggior rilievo al testo, cui servono d'illustrazione. Esse segnano, per così dire, i punti culminanti delle originali dimostrazioni dell'autore, e per ciò stesso riescono quasi nuovo omaggio alla provata sua perspicacia, per la quale egli si è conquistato un posto elevato fra i benemeriti della storia dell'arte nostra, che neanche le ulteriori conquiste della critica sapranno contestargli.

Chi non sa, per esempio, con quanta intelligenza e con quanto amore egli siasi compiaciuto di addentrarsi nello spirito di un artista quale il nostro Giorgione? La Galleria Morelli in Bergamo, contiene, come notammo a suo luogo,[2] un piccolo foglio all'acquarello che gli venne regalato dal sul-

[1] Il Layard, di cui si conoscevano da tempo gli studi archeologici fatti nell'Asia Minore, che diedero luogo alla sua importante pubblicazione *Nineveh and it remains*, compose in tempo più recente un manuale della pittura concernente le *Scuole italiane* (*Handbook of painting*) in due volumi, corredato di presso che 250 tavole illustrative e pubblicato dal Murray a Londra nel 1887. Per la compilazione di quest'opera egli si valse notoriamente dei suggerimenti e dei consigli del senatore Morelli, introducendovi notevoli modificazioni e correzioni al confronto del precedente testo tedesco del Kugler, che servì di fondamento al suo lavoro. È un'utile e commendevole pubblicazione per quanti desiderano orientarsi intorno alla storia della pittura in Italia, intesa nel suo sviluppo organico.

[2] Vedi *La Galleria Morelli in Bergamo*, descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche. — Bergamo, stabilimento tipo-litografico fratelli Bolis, 1892.

lodato Layard, come ricordo della visita fatta a lui, in allora ambasciatore britannico a Madrid, dopo che, con intuito geniale, aveva saputo primo ravvisare nell'originale dell'acquarello stesso un'opera squisita del Barbarelli nella reale Galleria del Prado. Ora nella trattazione della Galleria di Dresda, dove il Lermolieff colse l'opportunità di dare il maggiore sviluppo alle sue considerazioni intorno al Giorgione, la traduttrice ebbe il felice pensiero d' inserire una tavola che ci rende l' immagine dell'opera stessa, astrazion fatta dalla magìa dei colori,

Nuova del pari è la tavola in ben riescita zincotipia, nella quale è riprodotta la meravigliosa Venere dormiente dello stesso Giorgione nella Galleria di Dresda, altro titolo di gloria del critico nostro.

Nè vorrei dimenticare fra le figure lodevolmente migliorate quella del ritratto di un giovane di eguale autore (sgraziatamente malmenata nella edizione tedesca). S' intende il ritratto, scoperto mercè l'occhio perspicace del dott. J. P. Richter, e che la solerte Direzione della Pinacoteca di Berlino

MADONNA COL BAMBINO FRA I SANTI ROCCO E ANTONIO, DI GIORGIONE
NELLA GALLERIA DEL PRADO DI MADRID.

là dove l'autore stesso non aveva pensato d' introdurla nella edizione tedesca. In realtà l'opera è tanto caratteristica per l'autore nell'aurea purezza dello stile, nei tipi, nel panneggiare, negli accordi, da dimostrare da sè l'opportunità della sua comparsa nel volume, mentre dobbiamo sempre stupire pensando come mai un artista quale il Velazquez avesse potuto portarla d' Italia in Ispagna sott'altro nome di quello del Barbarelli, e che nel recente catalogo del Prado (anno 1889) non si sia per anco accolto incondizionatamente il battesimo proposto dal Morelli e da tutti i conoscitori ormai sancito. [1]

[1] Si può stare certi d'altronde, che non vorrà essere invalidata tale constatazione dal fatto che nella *Gazette* ebbe l'avvedutezza di assicurare recentemente al proprio Museo.

Ritratto che si potrebbe qualificare una vera rivelazione, per la finezza del tratto, piuttosto unica che rara; come concetto poi quasi un preludio a certo *Suonator di violino,* già precipuo vanto della Galleria Sciarra.[1]

des Beaux Arts il signor Paul Lefort, in una sua rassegna della Galleria del Prado (dicembre 1892, pag. 470), accoglie tuttora senza sospetto per opera del Pordenone un dipinto quale il suddetto, di un tipo così semplice e primitivo, quale l' ampolloso pittore di Pordenone non si è mai sognato.

[1] Ad esemplare della nuova tavola servì un'ottima fotografia della ditta Hanfstängl di Monaco, che recentemente si distinse nella illustrazione della Galleria di Berlino.

È inoltre uno dei punti brillanti del libro quello in cui il Lermolieff colla nota arguzia rivendica ad Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, la soave creazione, rammemorante l'apparizione della Madonna al fanciullo sordomuto del paesello bresciano di Paitone, contrapponendola alla misera figura da « monaca isterica » della già rammentata Pinacoteca. Che di più opportuno quindi che d'intercalare nel testo tradotto un *facsimile* del quadro del Santuario, da che il fotografo Ogliari di Brescia ebbe a trarne una buona copia? [1]

La bella tavola della Vergine coi due Putti che si baciano, di L. Lotto, a pag. 256, nuova del pari e ricavata da altra delle splendide fotografie Braun, illustranti la Galleria di Dresda, ripete le sua ragione d'essere dalla circostanza che dopo la morte del critico vi si scoperse il nome e la data dallo studioso giovane signor Carlo Loeser, troncando così ogni dubbio ed ogni velleità di diffidenza verso il battesimo sostenuto già nella originale edizione tedesca con argomenti ben fondati sull'esperienza e sulla famigliarità dell'autore colle opere dell'artista.

Il signor Woermann, direttore della Galleria di Dresda, il quale fino dal principio aveva accolto le osservazioni critiche del Lermolieff colla deferenza d'uomo superiore ad ogni suscettibilità, fece un nuovo passo nel senso delle opinioni manifestate dal Lermolieff, accogliendo quasi senza riserva nell'ultima edizione del suo catalogo, quale opera del poco noto Bartolomeo Veneto l'attraente quadro dell'Erodiade colla testa di San Giovanni nel bacile, che deve avere fatto rompere il capo a più di un intelligente ricercatore; tant'è vero che vi fu chi, come il prof. Schmarsow, volle vedervi il ritratto di Lucrezia Borgia, di Dosso Dossi, chi un'opera di scuola milanese, come il dott. Richter, chi in fine un ignoto da qualificarsi pel « maestro della Salome di Dresda » come il dott. Bode, mentre *ab antico* passava per niente di meno di un'opera di Leonardo da Vinci. [1] Ora l'edizione inglese del 2° volume del Lermolieff, quasi a festeggiare la determinazione presa dal catalogo di Dresda volle dare un posto anche alla bella crudele nel novero delle nuove sue illustrazioni grafiche e certamente non senza soddisfazione degli studiosi.

È al Morelli invero che andiamo debitori di avere rievocato dalle tenebre del passato anche codesto strano pittore, non da noverarsi fra gli astri maggiori certamente, ma pure interessante pel carattere intermedio che tiene fra l'arte veneta e la lombarda, e si può dire di più che cogl'indizi da lui avvertiti ci è dato oggidì di aggiungere altre opere al novero di quelle già enumerate dal critico medesimo; quello ch'è curioso poi si è, che parecchie di tali opere passano sotto nomi ben più altosonanti, quali sarebbero quelli di Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Lionardo da Vinci, Boltraffio e persino di Holbein, come si potrebbe facilmente dimostrare.

Per non nascondere il vero bisogna convenire infine che nel volume inglese vi sono pure alcune poche tavole meno bene eseguite, cioè alquanto torbide e cariche di tinte, dove gli originali non sono resi con altrettanta evidenza. Tali per esempio quella del ritratto del Basaiti nella raccolta Morelli stessa, quella della Madonna col Bambino, del Mantegna, della Galleria Poldi, quella del ritratto di Antonello da Messina nel Museo di Napoli e qualche altro.

Ma il male non è poi grande ed è bene compensato dal miglioramento ottenuto con parecchie altre tavole, come per esempio quella dei quadri di Cariani a Vienna e in casa Frizzoni a Bergamo, del Sodoma di Francoforte, del Iacopo de Barbari di Vienna, del Luini di Casa Borromeo e via dicendo.

GUSTAVO F.

[1] *NB.* In questo periodico già venne riprodotta insieme al mio articolo: *Serie di capolavori dell'arte italiana, nuovamente illustrati* (anno V, cioè 1892, fascicolo I).

[1] V. il catalogo della Galleria dell'a. 1892, a pag. 102.

MISCELLANEA

Studio di ricomposizione del monumento Birago di San Francesco Grande in Milano. — C. von Fabriczy nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* (vol. XV, fasc. 6, pag. 551-54 e XVI, fasc. 1-2, pag. 149-150), rendendo conto degli studî fin qui iniziati per la ricostituzione del monumento Birago, di Agostino Busti, che già sorgeva in San Francesco Grande di Milano, [1] manifestava il desiderio venisse pubblicato uno schizzo grafico di quella sepoltura che permettesse di rendersi conto, almeno approssimativamente, dell'insieme del monumento.

Un'egual richiesta di rappresentazione grafica di quella complessa opera d'arte veniva espressa nella chiusa di un resoconto della *Nuova Antologia* del 1° febbraio 1893, e poichè il materiale che costituiva quel prezioso monumento può dirsi ora rinvenuto tutto quanto, si presenta infatti per sè giustificata quella domanda, e val la pena di abbozzare almeno nelle sue linee generali quel che poteva essere originariamente il distrutto Monumento.

E, innanzi tutto, facendo precedere un breve inventario del materiale artistico pertinente allo scomparso sarcofago Birago, abbiamo di esso:

La Vergine col Bambino, con piedistallo a fiorami adorno della testa di Medusa, della villa Taccioli-Litta-Modignani, di Varese.

La statua di San Giovanni, che sormonta i resti del monumento Birago nella cappella gentilizia Borromeo all'Isola Bella.

La statua di San Gerolamo, in un locale a terreno della villa Borromeo all'Isola Bella.

L'arca od urna funebre con fregi ad altorilievo di aquile reggenti encarpi o festoni di fiori e di frutta, nella cappella gentilizia Borromeo.

Basamento anteriore su cui poggiano le zampe di leone dell'urna, con fregio ad aquilette e festoni, nel museo della villa Sormani-Busca di Castellazzo.

Puttini su modiglioni, ora all'Isola Bella, fiancheggianti pilastrini collo stemma Birago e la lapide funeraria oggidì perduti.

Cinque bassorilievi, coi soggetti di:

Gesù nell'orto degli olivi;
Gesù davanti a Caifas;
Gesù dileggiato alla colonna;
Cristo che incontra le pie donne;
La Crocifissione;

dell'altezza di circa 50 centimetri, distribuiti a foggia di basamento sotto l'urna nella cappella gentilizia Borromeo dell'Isola Bella.

Quattro bassorilievi, coi soggetti di:

Cristo incoronato di spine;
Gesù presentato al popolo;
Gesù che cade sotto la croce;
Gesù spogliato delle vesti;

dell'altezza di centimetri 39, ora nella Biblioteca Ambrosiana.

Tre bassorilievi, coi soggetti di:

Gesù dinnanzi a Pilato;
Il defunto presentato alla Vergine;
I santi Sebastiano, Lorenzo, ecc.;

dell'altezza di centimetri 39, ora nella cappella gentilizia del Castello di Belgiojoso.

Un bassorilievo, con candelabretti laterali, col soggetto:

Pilato che si lava le mani;

ora nel Museo della Certosa di Pavia (altezza centimetri 39).

Un bassorilievo, con candelabretti laterali, col soggetto:

[1] Veggansi il giornale *La Perseveranza* del 29 e 30 agosto 1891; i fascicoli 1° e 15 aprile 1892 della Rivista *Natura ed Arte;* il *Supplemento alla Perseveranza* del 14 giugno 1892; il *Politecnico* del 15 luglio 1892 e il IV fasc. dell'*Archivio Storico Lombardo,* anno 1892.

La Flagellazione;
dell'altezza di centimetri 39, ora nel patrio Museo archeologico di Milano.

Due statue, ora nel Museo di Castellazzo, di cui:

La Fede, con croce nella mano, dell'altezza di centimetri 90;

La Carità (?), col braccio monco, dell'altezza di centimetri 60.

Frammenti di cornice e specchi marmorei con fregi (?), nel patrio Museo archeologico.

Rilevasi da questo inventario che la parte più complessa del disperso monumento Birago è pur sempre quella che rimane raccolta nel lato destro della cappella gentilizia Borromeo all'Isola Bella, costituita da uno stilobate con cinque bassorilievi, due puttini su modiglioni ai fianchi, l'arca funebre e la statua di San Giovanni che la sormonta. La statua di San Gerolamo trovasi in un locale a terreno, poco discosto.

Di questa attuale disposizione dei frammenti del sarcofago Birago all'Isola Bella, fa duopo ad ogni modo tener conto, nella ipotetica ricostruzione di quel monumento, per quanto appaia tosto allo sguardo come alla statua della Vergine col Bambino sia stata sostituita nel mezzo e al disopra dell'urna quella di S. Giovanni Battista, e siano i due puttini su modiglioni stati aggiunti lateralmente a pilastrini collo stemma Borromeo anzichè, com'erano originariamente, alla lapide coll'iscrizione, come dall'attestazione lasciata al riguardo dal notaio Testorio nell'aprile dell'anno 1770.

Per quanto siano corsi infatti parecchi anni dal trasporto del Monumento Birago all'Isola Bella alla sua collocazione nella cappella gentilizia costrutta dal Zanoja, fa duopo ritenere che i pezzi siano stati colà riuniti nell'approssimativa disposizione ch'essi avevano nella camera presso la cappella Borromeo in San Francesco Grande di Milano, disposizione che non si sarà molto scostata così da quella che aveva originariamente il monumento nella cappella di San Liborio, prima della caduta delle vôlte della chiesa nel 1688.

Ora, ciò ne dice innanzi tutto che il monumento Birago non doveva essere isolato, come quello di Gastone di Foix, ma trovarsi addossato ad una delle pareti della cappella dei Birago, e la stessa dizione del Vasari che vide quel monumento in posto nel 1566: «Fece (il Busti) anche un'altra sepoltura che è finita e *murata* in San Francesco, fatta ai Biraghi», conferma pienamente quella supposizione.

Un'altra deduzione che può logicamente farsi, si è che quantunque pochi siano i frammenti del monumento Birago, trasportati all'Isola Bella, essi devono essere stati colà disposti nel modo press'a poco in cui si trovavano originariamente a Milano, ond'è che l'attuale disposizione dell'arca sormontata da una statua e dello stilobate in basso coi cinque bassorilievi della passione e i due putti laterali, può tenersi come quella originaria, salvo le mancanze di pezzi intermedî.

E, innanzi tutto, manca fra i pezzi dell'Isola Bella la Vergine col Bambino del Busti che il Torre qualifica nella sua descrizione come la Regina dei Cieli,[1] e che vedesi ora nella cappelletta della villa Taccioli Litta-Modignani di Varese.

Per spiegare la presenza di questa statua del monumento Birago a Varese, già si è accennato alla circostanza che i frati conventuali minori di San Francesco Grande in Milano, avevano casa e fondi in Varese, ov'è presumibile abbiano essi stessi fatto trasportare quella statua per divozione o cessione negli anni della venuta dei Cisalpini dal 1796 al 1798, in cui la chiesa andò soppressa, come già lo era stato il convento.

Dall'inventario del notaio Testorio del 1770, sappiamo ad ogni modo che nel locale attiguo alla cappella Borromeo in San Francesco Grande, non v'era quella statua della Vergine col Bambino, ma solo le due statue di San Giovanni e San Gerolamo coi puttini su modiglioni intorno all'iscrizione.

Il fatto però che, nella collocazione in posto all'Isola Bella dei resti del monumento Birago, fu una di quelle due statue, e precisamente quella di San Giovanni, messa al sommo dell'arca o cassa funebre, ne induce a ritenere che il coperchio fosse disposto in modo appunto da ricevere superiormente una statua col suo piedestallo.

E vi può essere di che dire, in linea artistica, sulla opportunità o meno di adattare una statua sulla copertura di un'arca funebre, ma notiamo che l'artefice per suo conto si sforzò di armonizzare quella singolare aggiunzione adattando alla Vergine un piedistallo con spiccato carattere orna-

[1] Il Torre così si esprime descrivendo il monumento Birago:

«Osservate con diligente attenzione tutte le incise figure piccole e quelle tre al naturale poste sopra il coperchio, che sono la Regina dei Cieli, San Giovanni Battista e San Gerolamo...»

Di questa statua, di singolar pregio, della Vergine col bambino Gesù, diamo una riproduzione fototipica.

mentale, adorno della testa di Medusa sulla fronte e di delfini intrecciati sui lati con fogliami angolari terminanti in zampe di leone, simili in tutto a quelli dell'urna funebre.

e i bassorilievi, e cioè il pezzo di basamento anteriore oggidì a Castellazzo, e la lastra longitudinale coll'iscrizione del monumento, ai cui lati stavano un giorno i puttini su modiglioni.

STATUA DELLA VERGINE COL BAMBINO
DI AGOSTINO BUSTI, DETTO IL BAMBAJA.

Poggia oggidì quest'urna all'Isola Bella direttamente sullo stilobate costituito dai cinque bassorilievi della crocifissione, rinfiancati agli angoli dai puttini su modiglioni; ma originariamente due altri piani dovevano trovarsi frapposti fra l'urna

Per quel che riguarda il pezzo di basamento anteriore, manca evidentemente tra i frammenti dell'Isola Bella, non essendo supponibile che un'arca di tanta eleganza qual è quella del monumento Birago, poggiasse senz'altro sul basamento isto-

Sotto questa zona di bassorilievi ci mancano gli elementi per arguire se esistessero nel basamento fregi e sculture ornamentali, ma ivi soltanto addossati a quelle stilobate venivano a trovar posto le altre tre statue, citate dal Vasari, di cui quella raffigurante la Fede, dell'altezza di cent. 90, ora a Castellazzo, nel posto di mezzo sotto il bassorilievo di Belgiojoso, e le altre due, di 60 cent., di cui una sola deturpata e monca ci fu conservata a Castellazzo, ai due lati, in modo da dare al monumento un aspetto piramidale.

Rimangono da ultimo i due bassorilievi minori, colle scene del defunto presentato alla Vergine e di un'accolta di santi, ora a Belgiojoso, e, poichè hanno quei bassorilievi l'altezza essi pure di cent. 39 può supporsi venissero posti ai lati del sarcofago dopo i bassorilievi delle rinfiancature sopportanti le statue maggiori, se pure non erano infissi invece sulla fronte stessa del basamento, fra quei « bellissimi ornati » di cui fa cenno il Vasari, e che dovevano adornare anche la parte bassa dello stilobate.

Queste sono, nelle linee generali ed allo stato attuale di quanto venne in luce fin qui del distrutto monumento Birago di San Francesco Grande, le conclusioni cui si può ragionevolmente addivenire per un'ipotetica ricostruzione di quel prezioso sarcofago.

Non rimane esclusa la probabilità che, in progresso di tempo, maggiori dati possano venirci forniti da antiche carte e documenti se non da qualche delineazione grafica di quel sepolcreto, ma ad ogni modo le statue ed i frammenti marmorei fortunatamente rimastici di quel disperso monumento sono di troppa importanza in arte perchè non si tenti fin d'ora un'opera di ricostituzione.

Se, come avvenne pel monumento di Gastone di Foix, anche pel sarcofago Birago si provvedesse a riunire le copie in gesso delle varie statue e dei bassorilievi, avrebbesi fin d'ora sott'occhio, come dallo schizzo qui appresso, [1] una vera e complessa opera d'arte, di meravigliosa armonia e bellezza, d'assai superiore in merito alla tomba stessa del duca di Nemours, e che può dirsi incontestabilmente il capolavoro dell'arte scultoria lombarda del Rinascimento nel primo quarto del decimosesto secolo.

Diego Sant'Ambrogio.

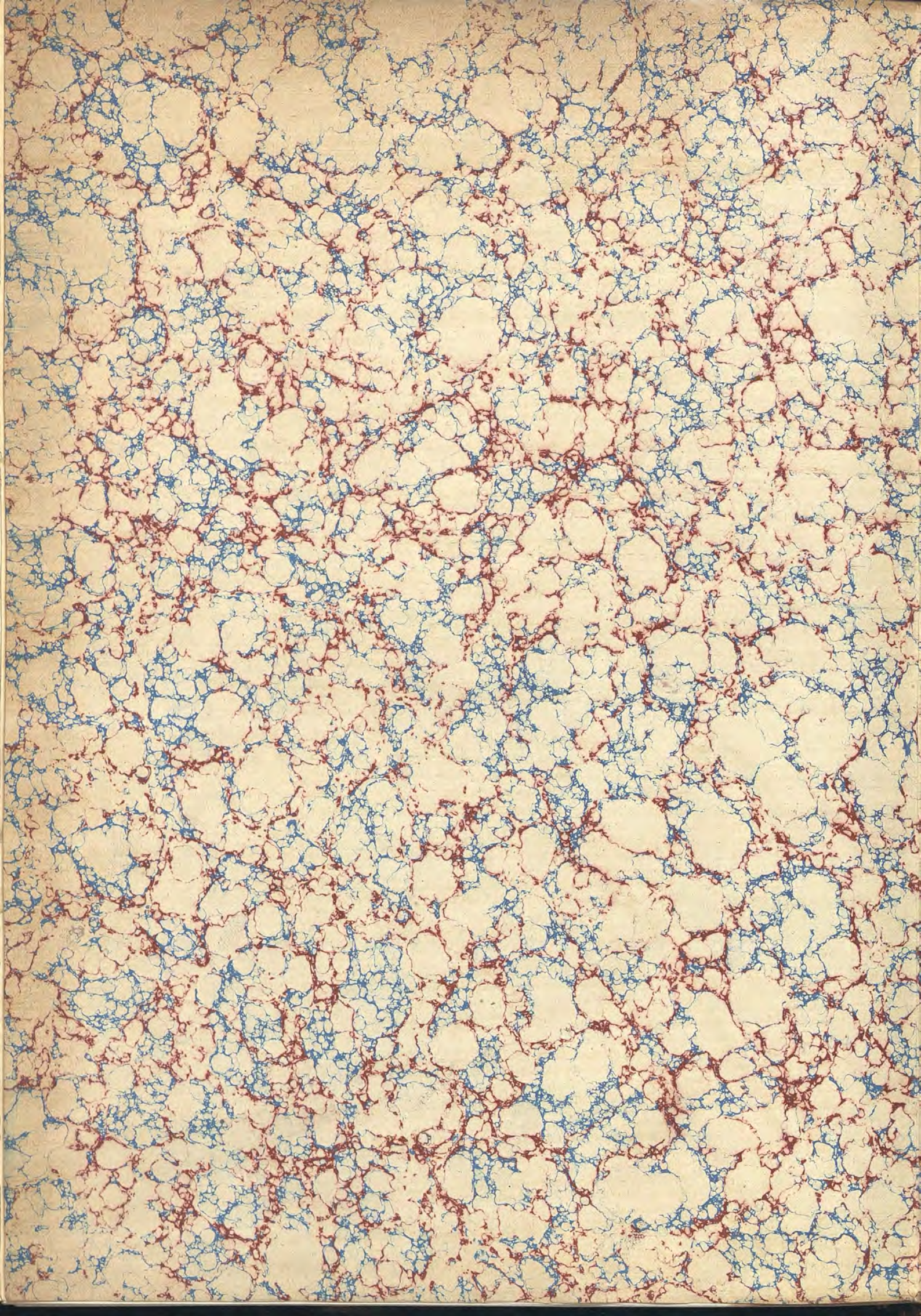
[1] Lo schizzo venne cortesemente eseguito dal distinto architetto prof. Arcaini.

356

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



G. PELLINO
LEGATORIA
DI
LIBRI E REGISTRI
TORINO - VIA BELLEZIA 6